

Волинський національний університет  
імені Лесі Українки

# **FINE ART AND CULTURE STUDIES**

Випуск 6



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, Львівський національний музичний 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](http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art)

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

ISSN 2786-5428 (Print)

ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2025

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-1>

**Олександр ВІЛА-БОЦМАН**

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

**ORCID:** 0000-0002-5186-893X

**Бібліографічний опис статті:** Віла-Боцман, О. (2025). Інтерактивні формати хорової події XXI століття: типологія та режисура залучення слухача. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 3–10, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-1>

### ІНТЕРАКТИВНІ ФОРМАТИ ХОРОВОЇ ПОДІЇ XXI СТОЛІТТЯ: ТИПОЛОГІЯ ТА РЕЖИСУРА ЗАЛУЧЕННЯ СЛУХАЧА

**Мета роботи** – обґрунтувати інтерактивність як відповідь на трансформацію практик слухання у XXI столітті та запропонувати робочу типологію інтерактивних форматів хорової події, окресливши диригента як режисера і модератора залучення слухача. **Методологія** поєднує музикознавчий аналіз, культурологічне порівняння, кейс-стаді та узагальнення сучасних виконавських і організаційних практик; використано міждисциплінарний підхід для опису взаємодії звуку, простору, тілесності, медіа та сценарію участі. **Наукова новизна** полягає у систематизації п'яти форматів інтерактивної хорової події: спів-концерту (колективне співпереживання через спільний спів), занурювальних просторових практик (імерсивне розміщення/рух хору й акустичне «оточення» слухача), модульної імпровізації (керована генерація матеріалу в режимі реального часу), гібридних подій (поєднання сцени, медіа та дистанційної присутності) і віртуальних хорів (мережове співтворення та монтажна синхронізація). Для кожного типу визначено вимоги: чітка художня ідея, сценарій участі, етичні межі втручання у виконання, підготовка аудиторії, технологічна надійність, акустична доцільність і контроль якості звучання. Окремо проаналізовано ризик підміни змісту «ефектом» і запропоновано профілактичні механізми: домінування музичної драматургії над атракцією, прозорі правила взаємодії, дозована інтеракція та рефлексивна комунікація після події. Сформульовано критерії успішності: інтенсивність і якість участі слухача, збереження професійних стандартів виконавства, семантична цілісність події, стійкість формату (повторюваність без втрати сенсу) та соціокультурний резонанс. **Висновки:** інтерактивність у хоровому мистецтві не є «додатковим ефектом», а виступає інструментом оновлення комунікації, де диригент виконує функції куратора смислів, фасилітатора участі та гаранта художньої якості.

**Ключові слова:** інтерактивність, хор, спів-концерт, імерсивність, модульна імпровізація, гібридна подія, віртуальний хор, слухачьке залучення.

**Oleksandr VILA-BOTSMAN**

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

**ORCID:** 0000-0002-5186-893X

**To cite this article:** Vila-Botsman, O. (2025). Interaktyvni formaty khorovoi podii XXI stolittia: typolohiia ta rezhysura zaluchennia slukhacha [Interactive formats of the 21st-century choral event: typology and directing audience engagement]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 3–10, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-1>

### INTERACTIVE FORMATS OF THE 21ST-CENTURY CHORAL EVENT: TYPOLOGY AND DIRECTING AUDIENCE ENGAGEMENT

**The purpose** of this study is to substantiate interactivity as a response to the transformation of listening practices in the twenty-first century and to propose a working typology of interactive formats of the choral event, positioning the conductor as a director and moderator of audience engagement. **The methodology** combines musicological

analysis, cultural comparison, case studies, and a synthesis of contemporary performance and organizational practices; an interdisciplinary approach is employed to describe the interaction of sound, space, corporeality, media, and the participatory script. **Scientific novelty** lies in the systematization of five formats of the interactive choral event: the sing-along concert (collective empathic experience through shared singing), immersive spatial practices (immersive placement/movement of the choir and acoustic “envelopment” of the listener), modular improvisation (guided generation of material in real time), hybrid events (a combination of stage performance, media, and remote presence), and virtual choirs (networked co-creation and montage-based synchronization). For each type, the following requirements are identified: a clear artistic concept, a participatory script, ethical boundaries of intervention in performance, audience preparation, technological reliability, acoustic appropriateness, and sound-quality control. The study also examines the risk of substituting meaning with “effect” and proposes preventive mechanisms: the primacy of musical dramaturgy over attraction, transparent rules of interaction, calibrated interactivity, and reflective post-event communication. Success criteria are formulated as follows: the intensity and quality of audience participation, the preservation of professional performance standards, the semantic integrity of the event, the sustainability of the format (repeatability without loss of meaning), and sociocultural resonance. **Conclusions:** in choral art, interactivity is not an “additional effect” but an instrument for renewing communication, in which the conductor performs the functions of a curator of meanings, a facilitator of participation, and a guarantor of artistic quality.

**Key words:** interactivity, choir, sing-along concert, immersiveness, modular improvisation, hybrid event, virtual choir, audience engagement.

**Актуальність проблеми.** Сучасне хорове мистецтво переживає зрушення у бік більш інтерактивних і слухачко-орієнтованих форм концертної діяльності. Традиційний «стаціонарний» концерт часто не задовольняє потреб публіки, яка звикла до мультимедійних шоу та особистої участі у дійстві (Васильєва, 2024). Незалежно від жанру, слухачі прагнуть глибшого занурення в музичний досвід та інтеракції з виконавцями. В епоху цифрових технологій хори, щоб зберегти увагу і розширити свою аудиторію, змушені впроваджувати інновації. Наприклад, інтерактивні хорові вистави мають помітний глядацький резонанс і привертають увагу до нового формату (Соломаха, 2018). Інтерактивність у хоровому виконавстві стала інструментом популяризації академічної музики, пропонуючи слухачам незабутній досвід співучасті (Helleckson, 2022). Таким чином, дослідження новітніх форматів хорової події та розробка рекомендацій щодо їх режисури є актуальним і своєчасним завданням.

У цій статті термін «хорова подія» вживається як ширше поняття, ніж «концерт»: це організована в часі й просторі (зокрема й цифровому) комунікативна ситуація, у якій хорове виконання доповнюється режисурою простору/медіа та сценаріями взаємодії зі слухачем. Під «інтерактивністю» розуміємо керовану участь аудиторії (вокальну, рухову, вербальну або цифрову), яка впливає на перебіг події, але не знімає відповідальності диригента за художній результат.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика інтерактивності в музиці

привертає увагу багатьох дослідників. Так, Я. Кириленко та співавтори відзначають, що цифровізація хорового мистецтва розширює його можливості, але вимагає збереження художнього балансу (Кириленко та ін., 2023). Також досліджуються способи популяризації академічного співу через віртуальні платформи та інтерактивні онлайн-концерти (Стеценко-Єршова, 2024). І. Антіпіна дослідила експериментальні хорові проєкти з елементами театру та інтерактивності, показавши, що такі перформанси підвищують просвітницький потенціал хорового жанру (Антіпіна, 2020). О. Васильєва охарактеризувала тенденцію перетворення концертів на інтерактивні шоу, де хор поєднується з технологіями і перформансом, як визначальну для сучасної практики (Васильєва, 2024). А. Соколова проаналізувала феномен віртуальних хорів, висвітливши їхню еволюцію та здатність об'єднувати виконавців з різних країн у цифровому просторі (Соколова, 2024). Додамо, що іноземні фахівці також закликають до впровадження технологій та інновацій у хоровий концерт (Copeland, 2017). Отже, попри наявні напрацювання (цифрові технології, хоровий перформанс, віртуальні хори тощо), узагальнююче дослідження інтерактивних форматів хорової події й особливо ролі диригента в них залишається на часі.

**Мета дослідження** полягає у визначенні та систематизації основних інтерактивних форматів хорової події ХХІ століття, аналізі умов їх ефективності й специфіки залучення слухачів, а також у розробці рекомендацій щодо ролі диригента як режисера інтеракції з аудиторією.

Для досягнення мети поставлено такі завдання: 1) дати характеристику п'яти визначених форматів інтерактивної хорової події (спів-концерт, іммерсивні просторові практики, модульна імпровізація, гібридні події, віртуальні хори); 2) виявити умови ефективності кожного з цих форматів; 3) проаналізувати можливі ризики зміщення змісту розвагою в інтерактивних заходах і запропонувати шляхи збереження художньої глибини; 4) визначити критерії успішності інтерактивної хорової події; 5) розкрити специфічні функції диригента у плануванні та проведенні інтерактивних форматів.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Для кожного з п'яти форматів застосовано однакову схему опису: (1) модель комунікації «хор–слухач» і тип участі (вокальна/рухова/вербальна/цифрова); (2) просторово-акустична організація події; (3) технологічна інфраструктура та її роль у драматургії; (4) функції диригента (режисер/модератор/координатор); (5) ризики зміщення смислу «ефектом»; (6) критерії успішності. Така уніфікована рамка дає змогу зіставляти різні кейси та формулювати прикладні рекомендації для постановки інтерактивних хорових подій.

**Спів-концерт** – формат концерту, при якому слухачі стають безпосередніми учасниками виконання, співаючи разом із хором. Як правило, до програми включаються добре відомі публіці твори (народні пісні, колядки, гімни), виконання яких хор пропонує залу підтримати. Для успіху цього формату необхідні знайомий для слухачів репертуар, текстова підтримка (наприклад, слова пісень на екрані) та натхненне керівництво диригента. Диригент нерідко виконує роль ведучого, заохочуючи аудиторію до співу, даючи сигнали початку і завершення тощо. У результаті публіка часто переживає відчуття натхнення та спільності з виконавцями (Helleckson, 2022). Водночас важливо не жертвувати якістю звучання заради масовості – репертуар і розподіл партій мають бути продумані, щоб хор зберігав професійний рівень навіть за участі невідготовлених співаків.

Міжнародним прикладом хорової участі масової аудиторії є «Messiah from Scratch®» у Royal Albert Hall (Лондон), де тисячі аматорів співають разом у великій залі під керівництвом диригента (Royal Albert Hall, 2025).

Важливо підкреслити, що для гібридних форматів «спільним знаменником» є не технологія як така, а єдина драматургічна концепція, що підпорядковує медіа-, сценічні й хорові компоненти одному художньому завданню.

**Іммерсивні просторові практики** – формат, коли хор розміщується нестандартно щодо аудиторії (навколо або серед глядачів, у різних куточках залу) чи діє у спеціально підготовленому просторі, створюючи ефект повного звукового оточення слухача. В практиці «концерту в колі» (in the round) слухачі розміщуються всередині або навколо ансамблю, а виконавці можуть рухатися серед публіки; такий підхід описується, зокрема, в проектному форматі *Zamir in the Round* (Newton Beacon, 2025). Приклад – концерт-медитація «Музика в темряві», де хор співав у повній темряві, задіявши також аромати і перформанс для максимального ефекту занурення; тобто акцент було зроблено на внутрішніх переживаннях аудиторії (Прес-центр ЧОФЦ, 2019). Для ефективності такого концерту потрібні відповідний простір із хорошою акустикою та чітко сплановане розташування або рух хористів, аби звук повноцінно огортав аудиторію. Дослідники відзначають, що використання мультимедійних засобів (відео, світло тощо) також підсилює ефект присутності, максимально занурюючи сучасного глядача в концерт (Жукова, 2019). Успішний іммерсивний виступ викликає у слухачів відчуття, ніби вони «перебувають усередині музики», і запам'ятовується надовго. Ризиком цього формату є переважання форми над змістом: якщо захопитися спецефектами і нестандартним розміщенням, можна втратити чітку художню ідею концерту.

**Модульна імпровізація** – інтерактивний формат, коли хоровий твір створюється в реальному часі з окремих музичних фрагментів (модулів) часто із залученням ідей або навіть голосів публіки. По суті, це розвинена форма *circle singing* Боббі Макферріна, коли співаки вигадують і по колу повторюють короткі мелодичні чи ритмічні фрази, нашаровують їх одна на одну, доки не вибудується цілісна багатоголоса фактура (Echo Vocal Ensemble, 2021). Як модель керованої участі публіки для імпровізаційних практик можна послатися на публічні інтерактивні перформанси Боббі Макферріна, де «circlesong» вибудовується за принципом

простих модулів і диригування жестами (Cornell University, 2009). На концертах цей підхід реалізується як своєрідна «джерм-сесія» (вільне колективне музикування), де диригент-лідер пропонує мотиви, розподіляє голоси між хористами і навіть може жестами долучати до звучання різні сектори глядацької зали. Форму твору хор і аудиторія вигадують спільно. Для успіху такого перформансу хор повинен володіти навичками імпровізації, а диригент-лідер – майстерно модерувати творчий процес, підтримуючи невимущену атмосферу. Успіх такого дійства визначається цілісністю створеної в моменті музики та тим, наскільки слухачі відчули себе її співтворцями. Після вдалого виступу аудиторія нерідко відзначає унікальність пережитого досвіду і відчуття єднання з хором. Цей формат мінімізує дистанцію між сценою і залом, проте вимагає високої майстерності й взаємної чутливості від учасників, аби імпровізація не перетворилася на хаотичний набір звуків. Практичною запобіжною умовою є заздалегідь узгоджені модулі (ритмічні кліше, ладові опори, тривалість циклу) та зрозумілі сигнали диригента для окремих хорових груп.

**Гібридні події** – формат, що поєднує різні елементи: живий виступ хору із заздалегідь записаними або віддаленими компонентами, різні жанри мистецтва або одночасну взаємодію офлайн- та онлайн-учасників. Наприклад, український телепроект «Битва хорів» показав хор у форматі естрадного талант-шоу (Завадюк & Грушко, 2013). У таких проєктах академічний хор інтегрується в масштабне сценічне дійство з хореографією, світловими ефектами, декораціями тощо, що переводить хоровий виступ у логіку телевізійного видовища та масової комунікації. Інший різновид гібридності – концерти, де частина хористів або солістів співають дистанційно (через відеотрансляцію) паралельно з хором на сцені. Гібридні події розвинулися особливо під час пандемії 2020–2021 рр., коли звичні концерти стали неможливими, а митці експериментували з одночасною участю музикантів наживо і онлайн (Grushka et al., 2021). Для успішної реалізації необхідні єдина концепція та злагоджена технічна і творча координація між усіма елементами заходу. Показник успіху – досягнення «синергії» між компонентами дійства та позитивний резонанс як у присутніх глядачів,

так і в онлайн-аудиторії. Водночас гібридні проєкти несуть ризик, що технологічні або шоу-ефекти затьмарять власне хоровий спів. Тому режисура гібридної події має спрямовувати різні її складові на підтримку музичної драматургії, а не на конкуренцію між собою.

**Віртуальні хори** – формат, що виник у 2010-х роках як продукт цифрової епохи: співаки, перебуваючи у різних куточках світу, записують свої партії на відео, а потім ці записи зводяться у єдине хорове виконання твору. Показовим міжнародним кейсом є Eric Whitacre Virtual Choir 1: Lux Aurumque (запущений у березні 2010 року), що продемонстрував масштабованість асинхронної участі та нові моделі хорової комунікації (Whitacre, 2010). Нині віртуальні хори стали розповсюдженим явищем – як вимушений формат під час пандемії COVID-19, так і самостійний жанр event-art (Соколова, 2024). Існують як одноразові проєктні віртуальні хори, так і постійні онлайн-хорові спільноти. В Україні цей формат також застосовується – зокрема, у вигляді проєктних флешмобів, коли колективи записують і монтують твори дистанційно (приклад – флешмоб «Щедрик100challenge»). Для синхронного відтворення партій практикують попередній запис і монтаж або використання спеціалізованих онлайн-платформ (Кириленко та ін., 2023). Зарубіжний досвід віртуальних хорів в умовах ізоляції також узагальнюється в сучасних наукових публікаціях (Grushka et al., 2021). Роль диригента здебільшого координаторська – він організовує запис і монтаж, а не керує співом у режимі реального часу (Соколова, 2024). Водночас віртуальний хор позбавлений живої атмосфери спільного співу: по суті співаки й слухачі часто не відчувають спільної присутності – кожен виконує чи слухає музику наодинці (Helleckson, 2022). Ця особливість обмежує емоційний вплив таких проєктів, через що вони можуть сприйматися радше як інтернет-контент, ніж повноцінна концертна подія. Показниками успішності віртуального хору є якість змонтованого відео та масштаб охоплення учасників і слухачів (кількість залучених співаків, переглядів тощо). Попри технічну складність і певну відстороненість досвіду, віртуальні хори засвідчили величезний потенціал цифрових технологій для хорового мистецтва, відкривши йому

доступ до глобальної аудиторії (Navrylenko et al., 2022).

**Ризик зміщення акценту на розвагу.** Усі наведені формати мають спільну небезпеку: прагнучи зробити концерт ефектним і «грандіозним», легко перетворити його на суто розважальне шоу. Дослідники застерігають, що «засилля популярної культури з її тяжінням до яскравості, емоційної легкості, розважальності» впливає і на хорове мистецтво (Кириленко та ін., 2023, с. 37–40). Інтерактивний концерт може стати атракціоном, якщо глядач залучений лише зовнішньо (співає, рухається, аплодує), але не отримує глибокого естетичного переживання. Наприклад, спів-концерт може перетворитися на банальне караоке, імерсивна вистава – на набір спецефектів без ідейного стрижня, а віртуальний хор – на просто видовищне відео без живої атмосфери. У кожному форматі важливо не допустити, щоб форма домінувала над змістом. Тому ще на етапі постановки проекту диригент і організатори мають чітко окреслити художню мету інтерактивних прийомів і підпорядкувати розважальні елементи реалізації цієї мети.

**Критерії успішності інтерактивної події.** Найголовніші показники успіху – це, з одного боку, збереження високого рівня хорового виконання, а з іншого – глибока позитивна реакція аудиторії. Успішний інтерактивний концерт поєднує художню досконалість зі щирим емоційним залученням слухачів (Helleckson, 2022) і викликає у них відчуття співучасті та незабутні враження. У відгуках слухачів такі концерти нерідко описуються як досвід натхнення від спільного співу. До кількісних критеріїв можна віднести рівень участі аудиторії (напр., відсоток глядачів, що долучилися до співу) та розширення слухачької аудиторії (притік нових відвідувачів, молоді тощо). Важливо й те, що інтерактивний формат може підвищити «іміджевий капітал» хорового колективу: вдалі новаторські проекти привертають увагу ЗМІ, отримують запрошення на фестивалі, породжують наслідування іншими колективами. Узагальнюючи, успішною можна вважати ту інтерактивну подію, яка досягла своєї художньої мети і водночас подарувала слухачам яскраве відчуття особистої причетності до мистецтва.

**Роль диригента як режисера та модератора.** У впровадженні інтерактивних форматів

вирішальна роль належить керівнику хору. Диригент постає не лише музичним керівником, а й продюсерським координатором проєкту, який поєднує художні та організаційні рішення. На етапі підготовки він виступає як режисер-постановник: визначає концепцію заходу, обирає формат відповідно до цільової аудиторії, формує репертуарну драматургію, планує інтерактивні епізоди (спільний спів, пересування співаків, мультимедіа тощо). У цій ролі він відповідає за сценарій участі аудиторії, безпекові та акустичні обмеження простору, таймінг події, комунікацію з технічною командою та критерії якості виконання. Наприклад, диригент вирішує, які твори виконуватимуться за участі публіки та як забезпечити цю участь (репетиція з залом, текст на екрані, жестикуляція тощо). Під час концерту він часто виконує функції ведучого, безпосередньо звертаючись до слухачів, пояснюючи дії (напр., «зараз давайте разом заспіваємо приспів») і підтримуючи зворотний зв'язок із залом. Тобто диригент стає одночасно фасилітатором, що модерує комунікацію між сценою та аудиторією. У модульній імпровізації він діє як «гравець-тренер»: сам перебуває в епіцентрі творчого процесу, винаходячи музику разом із хором та слухачами, і водночас спрямовує його, щоб імпровізація мала форму. У гібридному проєкті (особливо масштабному) диригент має співпрацювати з режисерами суміжних жанрів (телебачення, театр), координувати дії технічних служб – фактично виконувати роль креативного продюсера, що забезпечує цілісність концепції. Не менш важливою є компетентність у цифрових технологіях: сучасні інтерактивні події часто використовують відеомонтаж, онлайн-трансляцію, спеціальні аудіо-візуальні ефекти, і керівнику хору слід хоча б на базовому рівні орієнтуватися у цих засобах, щоб вдало їх залучати. Наприклад, у випадку віртуального хору диригент фактично виконує функцію звукорежисера і монтажера, збираючи до купи надіслані записи співаків (Кириленко та ін., 2023). Таким чином, сучасний хоровий диригент має опановувати компетенції продюсера та медіатора. В освітніх програмах уже з'являються дисципліни, що готують хормейстерів до інтерактивної роботи з аудиторією (Васильєва, 2024). У концертній практиці саме від диригента залежить, чи стане інтерактивність шляхом до

сильнішого естетичного впливу, чи скотиться до поверхового ефекту.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Інтерактивні формати хорової події XXI століття (спів-концерти, імерсивні вистави, модульні імпровізації, гібридні шоу, віртуальні хори) є інноваційним засобом комунікації з аудиторією, що актуалізує хорове мистецтво у сучасному культурному просторі. Проаналізовано специфіку п'яти типів таких форматів: їхні визначальні риси, умови ефективності, ризики та критерії успішності. Застосування інтерактивності в хоровому виконанні дозволяє залучити слухачів до співтворчості, підсилити емоційний резонанс концерту, розширити аудиторію та популяризувати академічний хоровий репертуар серед широких верств. У той же час, наголошено на необхідності збереження глибинного художнього змісту – інтерактивні прийоми мають працювати на розкриття музичної ідеї, а не перетворювати концерт на розважальний атракціон. Запропоновано критерії оцінки успішності інтерактивних подій (виконавська

якість і ступінь аудиторського залучення), що можуть бути використані для експертного аналізу нових проєктів.

Диригент у контексті інтерактивної події постає як центральна фігура, яка фактично виконує режисерську функцію. Він визначає формат і концепцію заходу, модерує взаємодію хору з публікою та відповідає за підтримання художнього рівня виконавства. Розкрито, що успішний керівник хору повинен володіти навичками комунікації, елементами режисури, орієнтуватися в цифрових технологіях – тобто бути готовим до нових ролей у реалізації інтерактивних проєктів.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у розробці методики підготовки майбутніх диригентів до інтерактивних форматів, а також у глибшому вивченні впливу інтерактивних хорових подій на довгостроковий інтерес аудиторії до хорового мистецтва. Попри певні виклики, інтерактивність відкриває перед хоровою культурою значні можливості, забезпечуючи їй гідне місце в системі крос-культурної комунікації XXI століття.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Антіпіна І. О. Хоровий перформанс як новий напрям у сучасному культурному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. № 33. С. 60–66.
2. Васильєва О. Підготовка студентського хору до event-art заходів у дистанційному форматі. *Методологія сучасних наукових досліджень* : зб. наук. пр. XX Міжнар. наук.-практ. конф., Харків, 22–23 лютого 2024 р. Харків, 2024. С. 341–344.
3. Васильєва О. Хоровий event-art простір крізь призму сьогодення. *Professional Art Education*. 2024. Т. 5. № 1. С. 43–53. DOI: 10.34142/27091805.2024.5.01.03
4. Жукова О. В. Мультидисциплінарний концерт у сучасному комунікативному контексті. *Образ*. 2019. № 1(30). С. 6–15. DOI: 10.21272/Obraz.2019.1(30)-6-15
5. Завадюк В., Грушко А. «Битва хорів» – дуже вдалий симбіоз різних професіоналів із різним досвідом: інтерв'ю креативного продюсера та режисера шоу «Битва хорів». *Детектор медіа*. 08.04.2013. URL: <https://detector.media/rinok/article/80659/2013-04-08-volodymyr-zavadyuk-i-alla-grushko/> (дата звернення: 20.12.2025).
6. Кириленко Я., Ороновська Л., Сун Л. Цифрові трансформації вокально-хорового мистецтва: досвід та нові можливості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 59(2). С. 37–45, 53–61. DOI: 10.24919/2308-4863/59-2-7
7. Прес-центр Чернігівського ОФЦ. «Музика в темряві» – концерт-медитація камерного хору ім. Бортнянського (прес-реліз). 05.12.2019. URL: <https://nota.net.ua/index.php?id=1684> (дата звернення: 20.12.2025).
8. Соколова А. В. Віртуальні хори як актуальна форма сучасного event-art простору. *New Collegium*. 2024. № 115(3). С. 44–50. DOI: 10.34142/nc.2024.3.44
9. Соломаха О. Хор ім. Д. Бортнянського презентував проєкт «Welcome to rabstvo». *Біла хата* : інтернет-видання. 03.12.2018. URL: <https://bilahata.net/khor-im-d-bortnianskoho-prezentuvav-proekt-welcome-to-rabstvo/> (дата звернення: 20.12.2025).
10. Стеценко-Сршова І. В. Віртуальні музичні платформи та інтерактивні онлайн-концерти як інноваційні інструменти популяризації академічного вокального мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. № 49. С. 43–53. DOI: 10.35619/ucpmk.vi49.850
11. Триває флешмоб «Щедрик100challenge». *Вікіновини*. 16.12.2016. URL: [https://uk.wikinews.org/wiki/Триває\\_флешмоб\\_«щедрик100challenge»](https://uk.wikinews.org/wiki/Триває_флешмоб_«щедрик100challenge») (дата звернення: 20.12.2025).



12. Copeland Ph. Technology and the Choral Art. *The Choral Journal*. 2017. Vol. 58. № 1. P. 59–66.
13. Cornell University. Interactive performance by Bobby McFerrin. 2009. URL: <https://www.cornell.edu/video/performance-by-bobby-mcferrin> (дата звернення: 20.12.2025).
14. Echo Vocal Ensemble. Improvisation. 2021. URL: <https://www.echo-choir.com/improvisation> (дата звернення: 20.12.2025).
15. Grushka K., Lawry M., Sutherland K., Fergusson C. A virtual choir ecology and the Zoom-machinic: Visual technologies as a panacea for social isolation. *Video Journal of Education and Pedagogy*. 2021. Vol. 6. № 1. DOI: 10.1163/23644583-bja10018
16. Havrylenko Y., Hrytsun Y., Kondratenko I., Sukhova L. Development of Ukrainian Choral Art in Conditions of Postmodernism. *Revista de Științe Politice și Relații Internaționale*. 2022. Vol. 19. № 2. P. 48–60.
17. Helleckson S. How to Create Immersive Choral Experiences. *Chorus Connection Blog*. 2022. 19 July. URL: <https://blog.chorusconnection.com/how-to-create-immersive-choral-experiences> (дата звернення: 20.12.2025).
18. Newton Beacon. Zamir in the Round: An Immersive Experience. 10.06.2025. URL: <https://www.newtonbeacon.org/event/zamir-in-the-round-an-immersive-experience/> (дата звернення: 20.12.2025).
19. Royal Albert Hall. Messiah from Scratch®. 2025. URL: <https://www.royalalberthall.com/tickets/events/2025/messiah-from-scratch> (дата звернення: 20.12.2025).
20. Whitacre E. Virtual Choir 1: Lux Aurumque (history page). 2010. URL: <https://ericwhitacre.com/the-virtual-choir/history/vc1-luxaurumque> (дата звернення: 20.12.2025).

## REFERENCES:

1. Antipina, I. O. (2020). Khorovyi performans yak novyi napriam u suchasnomu kulturnomu prostori [Choral performance as a new direction in the contemporary cultural space]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku – Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 33, 60–66. [in Ukrainian].
2. Vasylieva, O. (2024). Pidhotovka studentskoho khoru do event-art zakhodiv u dystantsiinomu formati [Preparing a student choir for event-art events in a distance format]. In *Metodolohiia suchasnykh naukovykh doslidzhen: Proceedings of the XX International Scientific and Practical Conference* (Kharkiv, February 22–23, 2024) (pp. 341–344). Kharkiv. [in Ukrainian].
3. Vasylieva, O. (2024). Khorovyi event-art prostir kriz pryzmu sohodennia [Choral event-art space through the prism of the present]. *Professional Art Education*, 5(1), 43–53. <https://doi.org/10.34142/27091805.2024.5.01.03>
4. Zhukova, O. V. (2019). Multydystsylinarnyi kontsert u suchasnomu komunikativnomu konteksti [A multidisciplinary concert in the contemporary communicative context]. *Obraz*, 1(30), 6–15. [https://doi.org/10.21272/Obraz.2019.1\(30\)-6-15](https://doi.org/10.21272/Obraz.2019.1(30)-6-15) [in Ukrainian].
5. Zavadiuk, V., & Hrushko, A. (2013, April 8). «Bytva khoriv» – duzhe vdalyi simbioz riznykh profesionaliv iz riznym dosvidom: intervju kreatyvnoho prodiusera ta rezhysera shou «Bytva khoriv» [“Battle of the Choirs” is a very successful symbiosis of professionals with different experience: an interview with the creative producer and director of the show]. *Detektor media – Detector Media*. Retrieved December 20, 2025, from <https://detector.media/rinok/article/80659/2013-04-08-volodymyr-zavadyuk-i-alla-grushko/> [in Ukrainian].
6. Kyrylenko, Ya., Oronovska, L., & Sun, L. (2023). Tsyfrovi transformatsii vokalno-khorovoho mystetstva: dosvid ta novi mozhlyvosti [Digital transformations of vocal-choral art: experience and new opportunities]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Topical issues of the humanities*, 59(2), 37–45, 53–61. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-2-7> [in Ukrainian].
7. Pres-tsentr Chernihivskoho OFTs. (2019, December 5). «Muzyka v temriavi» – kontsert-medytatsiia kamernoho khoru im. Bortnianskoho (pres-reliz) [“Music in the dark” – a concert-meditation by the Bortnianskyi Chamber Choir (press release)]. Retrieved December 20, 2025, from <https://nota.net.ua/index.php?id=1684> [in Ukrainian].
8. Sokolova, A. V. (2024). Virtualni khory yak aktualna forma suchasnoho event-art prostoru [Virtual choirs as a relevant form of the contemporary event-art space]. *New Collegium*, 115(3), 44–50. <https://doi.org/10.34142/nc.2024.3.44> [in Ukrainian].
9. Solomakha, O. (2018, December 3). Khor im. D. Bortnianskoho prezentuvav proekt «Welcome to rabstvo» [The D. Bortnianskyi Choir presented the project “Welcome to rabstvo”]. *Bila khata* (internet-vydannia) – *Bila Khata* (online edition). Retrieved December 20, 2025, from <https://bilahata.net/khor-im-d-bortnianskoho-prezentuvav-proekt-welcome-to-rabstvo/> [in Ukrainian].
10. Stetsenko-Yershova, I. V. (2024). Virtualni muzychni platformy ta interaktyvni onlain-kontserty yak innovatsiini instrumenty populiaryzatsii akademichnoho vokalnoho mystetstva [Virtual music platforms and interactive online concerts as innovative tools for promoting academic vocal art]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku – Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 49, 43–53. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.850> [in Ukrainian].

11. Tryvaie fleshmob «Shchedryk100challenge» [The “Shchedryk100challenge” flashmob continues]. (2016, December 16). *Vikinovyntsi – Wikinews (Ukrainian edition)*. Retrieved December 20, 2025, from [https://uk.wikinews.org/wiki/Триває\\_флешмоб\\_«щедрик100challenge»](https://uk.wikinews.org/wiki/Триває_флешмоб_«щедрик100challenge») [in Ukrainian].
12. Copeland, Ph. (2017). Technology and the choral art. *The Choral Journal*, 58(1), 59–66.
13. Cornell University. (2009). Interactive performance by Bobby McFerrin. Retrieved December 20, 2025, from <https://www.cornell.edu/video/performance-by-bobby-mcferrin>
14. Echo Vocal Ensemble. (2021). Improvisation. Retrieved December 20, 2025, from <https://www.echo-choir.com/improvisation>
15. Grushka, K., Lawry, M., Sutherland, K., & Fergusson, C. (2021). A virtual choir ecology and the Zoom-machinic: Visual technologies as a panacea for social isolation. *Video Journal of Education and Pedagogy*, 6(1). <https://doi.org/10.1163/23644583-bja10018>
16. Havrylenko, Y., Hrytsun, Y., Kondratenko, I., & Sukhova, L. (2022). Development of Ukrainian choral art in conditions of postmodernism. *Revista de Științe Politice și Relații Internaționale*, 19(2), 48–60.
17. Helleckson, S. (2022, July 19). How to create immersive choral experiences. *Chorus Connection Blog*. Retrieved December 20, 2025, from <https://blog.chorusconnection.com/how-to-create-immersive-choral-experiences>
18. Newton Beacon. (2025, June 10). Zamir in the Round: An immersive experience. Retrieved December 20, 2025, from <https://www.newtonbeacon.org/event/zamir-in-the-round-an-immersive-experience/>
19. Royal Albert Hall. (2025). Messiah from Scratch®. Retrieved December 20, 2025, from <https://www.royalalberthall.com/tickets/events/2025/messiah-from-scratch>
20. Whitacre, E. (2010). Virtual Choir 1: Lux Aurumque (history page). Retrieved December 20, 2025, from <https://ericwhitacre.com/the-virtual-choir/history/vc1-luxaurumque>

Дата першого надходження статті до видання: 17.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 785.7.01:78.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-2>**Олексій ВОЛИК**

доктор філософії (кандидат мистецтвознавства), доцент кафедри камерного ансамблю, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61000

**ORCID:** 0000-0001-9987-6800

**Бібліографічний опис статті:** Волик, О. (2025). Розвиток soft skills у процесі камерно-ансамблевого виконавства. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 11–17, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-2>

## РОЗВИТОК SOFT SKILLS У ПРОЦЕСІ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

Стаття присвячена актуальній проблемі розвитку soft skills (гнучких навичок) у процесі камерно-ансамблевого виконавства. **Мета роботи** – визначити освітній потенціал камерно-ансамблевого виконавства у формуванні soft skills, а також систематизувати основні педагогічні умови, що сприяють цілеспрямованому розвитку гнучких навичок у мистецькій освіті. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарний аналіз психолого-педагогічних і музикознавчих джерел, із застосуванням методів порівняння, теоретичного узагальнення та концептуалізації механізмів становлення навичок у процесі ансамблевої взаємодії. Особливу увагу приділено динаміці репетицій, феномену невербальної комунікації, розподіленому лідерству, спільному формуванню інтерпретаційних рішень і рефлексивним практикам. **Наукова новизна** полягає в тому, що камерно-ансамблеве виконавство розглядається як педагогічна модель цілеспрямованого розвитку soft skills, а не лише як форма інтерпретаційної підготовки. Виокремлено шість ключових груп гнучких навичок, що формуються в цьому процесі: комунікація, емоційний інтелект, командна взаємодія, адаптивність, гнучке лідерство та рефлексивність. Запропоновано систему педагогічних умов, які переводять розвиток цих навичок із латентної площини в сферу усвідомленої освітньої мети. **Висновки.** Камерно-ансамблеве виконавство визнано ефективною платформою для розвитку soft skills у майбутніх музикантів. Його структурні особливості стимулюють комунікативну активність, відповідальність, здатність до конструктивного зворотного зв'язку й адаптацію до змін. Розвиток навичок відбувається поетапно: від створення психологічно безпечного середовища – до подолання інтерпретаційних розбіжностей і сценічної взаємодії, що формує в учасників ансамблю здатність до ефективної співпраці, самопостереження та прийняття узгоджених рішень у процесі виконання.

**Ключові слова:** soft skills, камерно-ансамблеве виконавство, музична освіта, комунікація, емоційний інтелект, розподілене лідерство, рефлексія.

**Oleksii VOLYK**

PhD in Arts Studies, Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61000

**ORCID:** 0000-0001-9987-6800

**To cite this article:** Volyk, O. (2025). Rozvytok soft skills u protsesi kamerno-ansamblevoho vykonavstva [Development of soft skills in the process of chamber ensemble performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 11–17, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-2>

## DEVELOPMENT OF SOFT SKILLS IN THE PROCESS OF CHAMBER ENSEMBLE PERFORMANCE

The article addresses the relevant issue of developing soft skills in the context of chamber ensemble performance. **The aim of the study** is to define the educational potential of ensemble music-making for the formation of soft skills and to systematize the key pedagogical conditions that enable their intentional development in art education. **The methodology** is based on an interdisciplinary analysis of psychological, pedagogical, and musicological sources, with the use of comparative methods, theoretical generalization, and conceptualization of skill development mechanisms within ensemble interaction. Special attention is given to rehearsal dynamics, non-verbal communication, distributed leadership, joint interpretive decision-making, and reflective practices. **Scientific novelty.** Chamber ensemble performance is interpreted not only as a form of interpretive training but as a model for developing soft skills. The author identifies

six core groups of soft skills formed in this context: communication, emotional intelligence, teamwork, adaptability, flexible leadership, and reflectivity. A pedagogical framework is proposed to shift the development of these skills from an implicit process to an intentional educational objective. **Conclusions.** Chamber ensemble performance is recognized as an effective platform for cultivating soft skills in future musicians. Its structural features stimulate communicative engagement, responsibility, the ability to provide constructive feedback, and adaptation to change. Skill development occurs gradually – from establishing psychological safety to managing interpretive conflicts and achieving coordinated stage performance – fostering participants' capacity for effective interaction, self-monitoring, and joint decision-making during performance.

**Key words:** soft skills, chamber ensemble performance, music education, communication, emotional intelligence, distributed leadership, reflection.

**Актуальність дослідження.** У сучасному мистецькому просторі зростає потреба у фахівцях, які здатні до ефективної комунікації, гнучкої командної взаємодії та відповідального прийняття рішень. У цих умовах soft skills стають критично важливими для професійної підготовки молодого музиканта.

Камерно-ансамблеве виконавство посідає особливе місце в системі музичної освіти, оскільки створює природне середовище для розвитку міжособистісної взаємодії. Учасники ансамблю залучені до постійного діалогу (полілогу): вони узгоджують трактування композиторського тексту, виробляють спільну інтерпретаційну стратегію, координують темпо-ритмічну й емоційно-динамічну сферу. Ця форма роботи потребує високого рівня взаємної чутливості, фокусування уваги, здатності домовлятися, адаптуватися до партнера та підтримувати колективний результат.

Проте, попри очевидний зв'язок між ансамблевою практикою і розвитком soft skills, науково-методична література здебільшого фіксує технічні, стилістичні й інтерпретаційні аспекти ансамблевого виконавства, натомість педагогічний потенціал камерного ансамблю як платформи формування гнучких навичок досліджений недостатньо. Відсутність системного опису механізмів такої взаємодії, чіткої класифікації релевантних soft skills та педагогічних стратегій їх розвитку ускладнює інтеграцію цих компетентностей у навчальний процес.

Отже, актуальність теми зумовлена необхідністю теоретично та методично обґрунтувати значення камерно-ансамблевого виконавства у формуванні soft skills майбутніх музикантів, а також запропонувати підходи, що сприятимуть підвищенню ефективності професійної підготовки в мистецьких закладах вищої освіти.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика soft skills у музичній педагогіці знайшла відображення у низці сучасних

досліджень, де наголошується на важливості комунікативних, соціально-перцептивних, емоційно-рефлексивних і кооперативних умінь для ефективної професійної діяльності музиканта. У роботах А. Рос-Моренте та співавторів (Ros-Morente et al., 2019) розкрито психологічні механізми розвитку креативності, емоційної включеності та командної взаємодії в процесі музичного навчання; автори відзначають, що ці навички формуються насамперед у колективних формах музичної діяльності, де студенти перебувають у ситуаціях спільного прийняття рішень та творчого діалогу.

Значний масив досліджень присвячується саме камерно-ансамблевому виконавству як специфічній моделі міжособистісної координації (Ян Ханьжи, 2025; Gaunt & Treacy, 2020). У статті Measuring social interaction in music ensembles (Volpe et al., 2016) представлено кількісний аналіз соціальної взаємодії в струнних квартетах, виконаний із застосуванням сенсорного та кінематичного моніторингу рухів. Автори наголошують, що ансамблеве виконання ґрунтується на розвинених комунікативних навичках, гнучкому лідерстві, емпатії та здатності до синхронізації – тобто тих компетентностях, що є ключовими у класифікаціях soft skills сучасної педагогіки.

У теоретичних студіях П. Келлера (Keller, 2014) розроблено модель міжособистісного узгодження виразності в ансамблевій грі. Вона пояснює, яким чином музиканти здійснюють антиципацію дій партнера, корегують власну інтерпретацію відповідно до групової динаміки та вибудовують спільну художню концепцію твору. Особливу увагу автор приділяє когнітивно-моторним механізмам (увага, прогнозування, адаптація), які є фундаментом для розвитку комунікації, співлідерства та креативності – центральних складових soft skills.

Також варто згадати практико-орієнтовані дослідження, присвячені впливу музичного

середовища на соціально-психологічні процеси навчання (Клещ, 2018; Diz-Otero et al., 2023; Ros-Morente et al., 2019). У них простежується, що колективне музикування сприяє підвищенню емоційної компетентності, здатності до співпереживання, розвитку відповідальності та формуванню стабільних моделей партнерської взаємодії.

Разом узяті наведені роботи окреслюють два ключові напрями сучасних досліджень: гнучкі навички як невід'ємна частина професійної підготовки музиканта, і камерний ансамбль як когнітивно-комунікативна система, що потребує високого рівня соціальної координації.

Проте аналіз літератури показує, що хоча дослідники детально описують феномени синхронізації, невербальної комунікації та лідерства в ансамблі (Bishop & Goebel, 2020; Keller, 2014; Volpe et al., 2016), більшість робіт не робить прямого висновку про камерно-ансамблеве виконавство як педагогічний інструмент формування *soft skills*. У публікаціях часто виокремлюються технічні та інтерпретаційні аспекти ансамблевої гри, тоді як системне методичне осмислення розвитку гнучких навичок зустрічається значно рідше.

**Мета статті** полягає в теоретичному обґрунтуванні потенціалу камерно-ансамблевого виконавства як ефективного середовища формування *soft skills* майбутніх музикантів, а також у визначенні ключових груп гнучких навичок, що розвиваються в процесі ансамблевої взаємодії. Дослідження спрямоване на окреслення педагогічних умов, методичних підходів і практичних стратегій, які забезпечують їх цілеспрямований розвиток у межах фахової підготовки в закладах мистецької освіти.

**Виклад основного матеріалу.** У сучасній педагогічній та психологічній науці *soft skills* визначаються як комплекс універсальних навичок, що забезпечують ефективну взаємодію людини з іншими, здатність адаптуватися до змін, регулювати власний емоційний стан та працювати в команді. На відміну від *hard skills*, які стосуються технічної майстерності та володіння фаховими засобами діяльності, гнучкі навички мають міждисциплінарний характер і виявляються у різних професійних контекстах, зокрема в мистецькій освіті. У праці А. Рос-Моренте та співавторів (Ros-Morente et al., 2019) підкреслюється, що розвиток *soft*

*skills* у процесі музичного навчання нерозривно пов'язаний із соціальною взаємодією, особливо в умовах творчого партнерства. Дослідники наголошують, що колективні форми музикування створюють унікальні ситуації, де студенти змушені практикувати навички комунікації, емоційного інтелекту, співпереживання та розподілу відповідальності.

У психології виконавської діяльності *soft skills* розглядаються також у контексті когнітивно-моторних процесів. П. Келлер (Keller, 2014), аналізуючи ансамблеву координацію, подає *soft skills* як механізми узгодження намірів і дій між учасниками спільної виконавської взаємодії. Автор зазначає, що антиципація, увага, здатність прогнозувати реакції партнера та гнучко адаптуватися до змін у музичному потоці є не лише технічними, а й соціально-когнітивними навичками, які формуються в конкретних музично-комунікативних ситуаціях.

Камерно-ансамблеве виконавство є однією з найбільш продуктивних форм для розвитку гнучких навичок, оскільки воно поєднує високий рівень міжособистісної взаємодії з необхідністю колективного прийняття художніх рішень. На основі аналізу сучасних психолого-педагогічних досліджень (Volpe et al., 2016; Keller, 2014) до *soft skills*, що найбільш інтенсивно формуються в ансамблі, можна віднести такі групи:

*Комунікативні навички (вербальні й невербальні).*

Вони проявляються через обговорення інтерпретаційної концепції, використання музичних сигналів, зоровий контакт, жестикуляцію та координацію дихання. Дж. Вольпе та колеги показують, що мікродинаміка рухів музикантів відображає якість комунікації й може прогнозувати успішність ансамблевої гри (Volpe et al., 2016).

*Командна взаємодія і співпраця.*

Учасники ансамблю мають узгоджувати фразування, динаміку, темп, водночас зберігаючи індивідуальний виконавський внесок. Спільне ухвалення інтерпретаційних рішень формує здатність працювати над комплексною задачею у режимі діалогу.

*Гнучке лідерство.*

Лідерство в ансамблі є несталим: воно переходить між виконавцями залежно від музичного матеріалу. Це формує навички взаємної

підтримки, ініціативності, а також уміння відступити, коли необхідно забезпечити гармонійний груповий результат.

#### *Емоційний інтелект і емпатія.*

Камерний ансамбль потребує здатності відчувати емоційний стан партнера, реагувати на зміни його артикуляції, атаки звуку, мікроритмічних або рубатних коливань. Дослідники відзначають, що музична взаємодія безпосередньо розвиває в учасників емпатійні механізми (Diz-Otero, 2023; Gaunt & Treacy, 2020).

#### *Когнітивна та моторна адаптивність.*

Миттєві зміни темпу, корекція штрихів, реагування на імпровізаційні відтінки партнера – це процеси, що тренують гнучкість мислення, концентрацію та здатність діяти у швидкоплинних умовах.

#### *Рефлексивність та здатність до конструктивного зворотного зв'язку.*

Обговорення репетицій, прослуховування записів, корекція техніки та інтерпретації – все це формує навички самоаналізу й усвідомленої взаємної критики.

Камерно-ансамблеве виконавство є унікальним педагогічним середовищем, у якому розвиток *soft skills* відбувається не як додаткова мета, а як необхідна умова досягнення високого художнього результату. На відміну від оркестрової практики, де інтерпретаційна стратегія значною мірою визначається диригентом, та сольного виконавства, яке передбачає повну автономію музиканта, камерний ансамбль функціонує без зовнішнього керівного центру. Кожен учасник стає одночасно виконавцем, слухачем, аналітиком і співтворцем. Саме ця багатофункціональність перетворює репетиційний і концертний процес на інтенсивний тренажер комунікативних, емоційних і когнітивних навичок.

Одним із ключових механізмів формування гнучких навичок є репетиційний процес, що часто розгортається за логікою командної динаміки (*forming – storming – norming – performing*), де саме «*storming*» активізує навички переговорів, саморегуляції та конструктивного розв'язання інтерпретаційних суперечностей (Gaunt & Treacy, 2020).

Другим важливим механізмом є невербальна координація, яка становить основу ансамблевої взаємодії під час виконання. Зоровий контакт, узгодженість дихання, мікрожести корпусу та

інструменту слугують своєрідною «мовою» музичного діалогу. У роботі Б. Бішоп та В. Гебля (Bishop & Goebel, 2020), виконаній із застосуванням високошвидкісного відеозапису та датчиків руху, було наведено, що ансамблі з високим рівнем виконавської узгодженості демонструють значно вищу сенсомоторну синхронізацію. Цей показник корелює з рівнем емпатії та здатністю музикантів передбачати наміри партнера – тим, що П. Келлер (Keller, 2014) описує як *co-representation*, тобто когнітивну здатність одночасно утримувати у свідомості власну партію та функції інших учасників. Такий механізм є прямою аналогією до «теорії розуму» у психології та відображає глибинні процеси емоційного інтелекту.

Не менш значущим є механізм спільного трактування музичного твору, який формує критичне мислення, креативність і здатність до комплексного обговорення. Як показують дослідження колективного музикування, чимало інтерпретаційних та експресивних рішень конкретизується безпосередньо в процесі живого виконання, у режимі постійного діалогу й узгодження дій між учасниками ансамблю (Keller, 2014; Gaunt & Treacy, 2020). Такий формат співпраці вимагає постійної гнучкості, здатності швидко реагувати на зміну художньої концепції партнера та виявляти креативний підхід.

Четвертий механізм – гнучке лідерство, воно притаманне саме камерному ансамблю та є ситуаційним, змінним: ініціатива переходить від одного учасника до іншого залежно від музичного контексту. Дослідження Дж. Вольпе та співавторів (Volpe et al., 2016), присвячене аналізу поведінки та рухів професійних музикантів у квартетах, показало, що найуспішніші ансамблі демонструють «розподілене лідерство» (*distributed leadership*) – тобто модель, у якій жоден виконавець не монополізує роль керівника, а функції координації гнучко розподіляються між усіма учасниками. Це, у свою чергу, формує навички адаптивності, відповідальності та взаємної підтримки – ті якості, що є фундаментом сучасних гнучких команд (там само). Процес формування *soft skills* у камерному ансамблі має поетапний характер. Початкове ознайомлення з партитурою створює базовий рівень психологічної безпеки, налагоджує комунікацію та розподіл функцій

між учасниками. Інтенсивні репетиції супроводжуються інтерпретаційними розбіжностями й потребують розвитку навичок конструктивного розв'язання конфліктів, емоційної саморегуляції та продуктивного діалогу. Побудова спільної інтерпретації та відпрацювання художнього задуму поступово ведуть до зростання довіри, взаємної підтримки та міжособистісної синхронізації, що досягає кульмінації у концертних виступах. Стаття Дж. Сетре та К. Жуков (Sætre & Zhukov, 2021) показує, що колаборативні моделі камерно-ансамблевого навчання, які базуються на *teaching-through-playing* (метод, коли викладачі грають зі студентами) та спільному прийнятті інтерпретаційних рішень, істотно посилюють розвиток емоційного інтелекту, командної взаємодії та рефлексивно-комунікативних компонентів *soft skills*.

Ефективне формування гнучких навичок у камерному ансамблі можливе лише за умови створення психологічно безпечного й довірливого середовища, де учасники можуть відкрито висловлювати інтерпретаційні ідеї, пропонувати корекції та обговорювати складні моменти без страху негативної оцінки. Таке середовище сприяє розвитку відкритої комунікації, емоційної регуляції та здатності до конструктивної взаємодії, що є фундаментом подальших етапів ансамблевої роботи.

Важливою умовою також є структурованість репетиційного процесу: чітке формулювання цілей, визначення послідовності завдань і фіксація прийнятих рішень. Планування репетицій стимулює розвиток самоорганізації, відповідальності та проектного мислення. Завдяки продуманій структурі занять ансамбль отримує можливість не лише ефективно працювати над музичним матеріалом, а й формувати навички узгодження дій і раціонального розподілу часу.

Значний потенціал розвитку *soft skills* забезпечують рефлексивні практики – короткі обговорення після репетиції, аналіз відео та аудіозаписів, ведення репетиційних нотаток. Ці методи допомагають учасникам усвідомлено оцінювати свою гру та прогнозувати власні комунікативні стратегії, конструктивно вирішувати конфліктні ситуації, а також оцінювати рівень взаємної підтримки.

Помітний ефект дає варіативність форм співпраці: ротація ролей, зміна провідного

голосу, моделювання ситуаційного лідерства. Подібні прийоми створюють умови для розвитку адаптивності та гнучкості – ключових складових сучасної міжособистісної компетентності. Коли учасники періодично змінюють функції, вони краще розуміють специфіку один одного й навчаються переходити від ініціативності до уважного «слідування» спільному задуму.

Завершальним елементом системи є включення концертної практики, яка переводить сформовані навички в режим реального застосування. Навчальні виступи, відкриті репетиції чи участь у майстер-класах створюють умови, де проявляються стресостійкість, взаємна підтримка та вміння адаптуватися до непередбачених ситуацій. Цей етап закріплює *soft skills* і дає змогу побачити їхній вплив на художню цілісність виконання.

**Висновки.** У ході дослідження обґрунтовано, що камерно-ансамблеве виконавство є одним із найбільш ефективних освітніх середовищ для формування *soft skills* майбутніх музикантів. Його специфіка – відсутність диригентського центру, горизонтальна структура взаємодії, необхідність постійного узгодження інтерпретаційних рішень – зумовлює активний розвиток комунікативних, емоційних та когнітивних навичок, без яких досягнення високого художнього результату є неможливим. У цьому контексті *soft skills* постають не як додатковий компонент професійної підготовки, а як інтегрована складова виконавського процесу.

На основі аналізу сучасних психолого-педагогічних і музикознавчих досліджень визначено ключові групи *soft skills*, що формуються у камерному ансамблі: вербальна й невербальна комунікація, командна взаємодія, емоційний інтелект, гнучке (ситуаційне) лідерство, когнітивна та моторна адаптивність, а також рефлексивність. Показано, що механізми їх розвитку реалізуються через специфіку репетиційного процесу, невербальну синхронізацію, спільне творення інтерпретації та розподілене лідерство, які мають прямі паралелі з сучасними моделями командної роботи поза музичною сферою.

Окреслені педагогічні умови – психологічна безпека, структурованість репетицій, рефлексивні практики, варіативність ролей і інтеграція концертного досвіду – створюють цілісну

систему, що забезпечує цілеспрямований і стійкий розвиток *soft skills* у процесі камерно-ансамблевої підготовки. Їх реалізація сприяє не лише підвищенню виконавської якості, а й формуванню професійної зрілості музиканта, який здатен до ефективної взаємодії в різних творчих і соціальних контекстах.

**Перспективи подальших досліджень** пов'язані з емпіричним вивченням динаміки розвитку *soft skills* у камерних ансамблях різного складу та рівня підготовки, а також із порівняльним аналізом ансамблевої, оркестрової та сольної практик у контексті становлення м'яких навичок.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Клещ А. О. Методика інструментально-ансамблевого навчання студентів. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Вип. 170. 2018. С. 239–243.
2. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАККиМ, 2020. 299 с.
3. Ян Ханьжи Я. Формування художньо-полілогічних умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва в ансамблевому музикуванні : дисертація на здобуття ступеня доктора філософії (PhD) за спец. 014 Середня освіта (музичне мистецтво). Одеса : Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», 2025. 193 с.
4. Bishop L., Goebel W. Communication for coordination: Gesture kinematics and timing in piano duos. *Psychological Research*. 2020. Vol. 84, № 7. P. 1923–1938. DOI: 10.1007/s00426-019-01151-9
5. Diz-Otero M., Pino-Juste M., Esteve-Faubel J.M., Domínguez-Lloria S. The Development of Soft Skills through Music in Educational Contexts: A Systematic Review. *Education Sciences*. 2023. Vol. 13, № 12. Art. 1194. DOI: 10.3390/educsci13121194
6. Gaunt H., Treacy D. S. Ensemble practices in the arts: A reflective matrix to enhance teamwork and collaborative learning in higher education. *Arts and Humanities in Higher Education*. 2020. Vol. 19, No. 4. P. 419–444. DOI: 10.1177/1474022219885791
7. Keller P. E. Ensemble performance: Interpersonal alignment of musical expression // Expressiveness in Music Performance / ed. by D. Fabian, R. Timmers, E. Schubert. Oxford : Oxford University Press, 2014. P. 260–282.
8. Ros-Morente A., Oriola S., Gustems J., Filella G. Beyond music: Emotional skills and interpersonal interaction in musical education. *International Journal of Music Education*. 2019. Vol. 37, №4. P. 536–546 DOI: 10.1177/0255761419853634
9. Sætre, J. H., & Zhukov, K. Let's play together: teacher perspectives on collaborative chamber music instruction. *Music Education Research*. 2021. Vol. 23, №5. P. 553–567 DOI: 10.1080/14613808.2021.1979499
10. Volpe G., D'Ausilio A., Badino L., Camurri A., Fadiga L. Measuring social interaction in music ensembles. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*. 2016. Vol. 371, № 1693. DOI: 10.1098/rstb.2015.0377

#### REFERENCES:

1. Kleshch, A. O. (2018). Metodyka instrumentalno-ansamblevoho navchannia studentiv [Methodology of instrumental-ensemble training of students]. *Naukovi zapysky. Seriya: Pedagogichni nauky*, 170, 239–243. [in Ukrainian].
2. Kravchenko, A. I. (2020). Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiologichnyi analiz) [Chamber-instrumental art of Ukraine at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries (semiological analysis)]. Kyiv: NAKKiM. [in Ukrainian].
3. Yan, Kh. Ya. (2025). Formuvannia khudozhno-polilohichnykh umin maibutnikh mahistriv muzychnoho mystetstva v ansamblevomu muzykuvanni [Formation of artistic-polylogical skills of future masters of musical art in ensemble performance] (Doctoral dissertation). Derzhavnyi zaklad "Pivdennoukrainskyi natsionalnyi pedagogichnyi universytet imeni K. D. Ushynskoho", Odesa, Ukraine. [in Ukrainian].
4. Bishop, L., & Goebel, W. (2020). Communication for coordination: Gesture kinematics and timing in piano duos. *Psychological Research*, 84(7), 1923–1938. <https://doi.org/10.1007/s00426-019-01151-9> [in English].
5. Diz-Otero, M., Pino-Juste, M., Esteve-Faubel, J. M., & Domínguez-Lloria, S. (2023). The development of soft skills through music in educational contexts: A systematic review. *Education Sciences*, 13(12), Article 1194. <https://doi.org/10.3390/educsci13121194> [in English].
6. Gaunt, H., & Treacy, D. S. (2020). Ensemble practices in the arts: A reflective matrix to enhance teamwork and collaborative learning in higher education. *Arts and Humanities in Higher Education*, 19(4), 419–444. <https://doi.org/10.1177/1474022219885791> [in English].
7. Keller, P. E. (2014). Ensemble performance: Interpersonal alignment of musical expression. In D. Fabian, R. Timmers, & E. Schubert (Eds.), *Expressiveness in music performance* (pp. 260–282). Oxford University Press. [in English].



8. Ros-Morente, A., Oriola, S., Gustems, J., & Filella, G. (2019). Beyond music: Emotional skills and interpersonal interaction in musical education. *International Journal of Music Education*, 37(4), 536–546. <https://doi.org/10.1177/0255761419853634> [in English].
9. Sætre, J. H., & Zhukov, K. (2021). Let's play together: Teacher perspectives on collaborative chamber music instruction. *Music Education Research*, 23(5), 553–567. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1979499> [in English].
10. Volpe, G., D'Ausilio, A., Badino, L., Camurri, A., & Fadiga, L. (2016). Measuring social interaction in music ensembles. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 371(1693). <https://doi.org/10.1098/rstb.2015.0377> [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 06.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 02.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78.01:78.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-3>**Сергій ГАВРИЛЮК**

доктор мистецтва (D.A.), старший викладач кафедри струнно-смічкових інструментів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

**ORCID:** 0009-0007-7447-7388

**Бібліографічний опис статті:** Гаврилюк, С. (2025). Історично інформоване виконавство як інтелектуальний інструмент інтерпретації барокової музики (на прикладі Сонати соль мінор Генрі Екклза). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 18–27, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-3>

## ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ СОЛЬ МІНОР ГЕНРІ ЕККЛЗА)

«...успадкована мовна форма не може бути відділеною від змісту.  
Якщо кожна мова є світобаченням...,  
вона є ним не в сенсі окремого типу мови...,  
але на підставі того, що цією мовою є сказане або передане»  
Ганс-Георг Гадамер (Грабович, 2003)

У статті досліджується проблема виконавської інтерпретації інструментальної музики доби бароко крізь призму герменевтичного дискурсу та методології історично інформованого виконавства (ІІВ). **Актуальність** теми зумовлена перерваністю виконавської традиції та необхідністю подолання «романтичного шлейфу» у прочитанні барокового тексту. Автор розглядає інтерпретацію як глибокий пошук сенсів («воля до сенсу» за В. Франклом), що базується на філософських ідеях Г.-Г. Гадамера та П. Рікера. Особливу увагу приділено концепції музичної риторики як ключового об'єднуючого фактора для розуміння композиторського наміру XVII–XVIII століть. У роботі проаналізовано специфіку барокового інструментарію (віола да гамба, клавесин, жильні струни) та артикуляційних практик, що є необхідною умовою автентичного звучання.

**Метою роботи** є обґрунтування інтерпретаційного ресурсу історично інформованого виконавства у реконструкції стилізованого сенсу творів барокової доби. **Комплексна методологія дослідження** поєднує методи: компаративного джерелознавства, метод дискурсу-аналізу, текстологічної реконструкції та історико-діалектичний.

**Наукова новизна** роботи полягає у вперше в музикознавчій практиці здійсненому детальному аналізі Сонати соль мінор (ор. 1 № 11) англійського композитора Генрі Екклза в контексті стилізованих дифузій та видавничих реалій епохи бароко. Висвітлено феномен «італійського смаку» у творчості композитора та проблему атрибуції його творів, зокрема запозичень у Дж. Валентіні та Ф. Бонпорті.

У практичній площині проведено порівняльний аналіз сучасних виконавських версій сонати (У. Янг, М. Мортон, Л. Джейкобсон, Т. Ланґа де Сварте), що дозволило виявити найбільш переконливі підходи до інтерпретації, які відповідають сучасним вимогам історично інформованого виконавства. Зроблено **висновок**, що лише поєднання технологічного опанування автентичних технік із ґрунтовними знаннями з риторики та теорії афектів дозволяє створити художньо вартісне прочитання музики минулих епох.

**Ключові слова:** музика бароко, історично інформоване виконавство, герменевтика, музична риторика, Генрі Екклз, соната, інтерпретація, басо контінуо.

**Serhiy HAVRYLYUK**

Doctor of Arts (D.A.), Senior Lecturer at the Department of String Instruments, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 Nyzhankivskoho Str., Lviv, Ukraine, 79000

**ORCID:** 0009-0007-7447-7388

**To cite this article:** Havrylyuk, S. (2025). Istorychno informovane vykonavstvo yak intelektualnyi instrument interpretatsii barokovoi muzyky (na prykladi Sonaty sol minor Henri Ekkklza) [Historically Informed Performance as an Intellectual Tool for the Interpretation of Baroque Music (Case Study of Henry Eccles's Sonata in G minor)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 18–27, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-3>

## HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE AS AN INTELLECTUAL TOOL FOR THE INTERPRETATION OF BAROQUE MUSIC (CASE STUDY OF HENRY ECCLES'S SONATA IN G MINOR)

«...the inherited linguistic form cannot be separated from the content.  
If every language is a world-view...,  
it is so not in the sense of a separate type of language...,  
but on the basis of what is said or transmitted in this language.»  
Hans-Georg Gadamer (Hrabovych, 2003)

The article explores the problem of the performance interpretation of Baroque instrumental music through the lens of hermeneutic discourse and the methodology of Historically Informed Performance (HIP). The **relevance** of the topic is determined by the discontinuity of the performance tradition and the need to overcome the «romantic trail» in reading the Baroque text. The author views interpretation as a deep search for meanings («will to meaning» after V. Frankl) based on the philosophical ideas of H.-G. Gadamer and P. Ricoeur. Special attention is paid to the concept of musical rhetoric as a key unifying factor for understanding the composer's intent of the 17th and 18th centuries. The work analyzes the specifics of Baroque instrumentation (viola da gamba, harpsichord, gut strings) and articulatory practices, which are essential for authentic sound.

**The aim of the study** is to substantiate the interpretive resource of Historically Informed Performance in reconstructing the stylistic meaning of Baroque works. The comprehensive **research methodology** combines methods of comparative source studies, discourse analysis, textual reconstruction, and the historical-dialectical approach.

**The scientific novelty** of the work lies in the detailed analysis, conducted for the first time in musicological practice, of the Sonata in G minor (Op. 1 No. 11) by the English composer Henry Eccles within the context of stylistic diffusion and the publishing realities of the Baroque era. The phenomenon of «Italian taste» in the composer's work is highlighted, along with the problem of attributing his works, specifically borrowings from G. Valentini and F. Bonporti.

**In the practical sphere**, a comparative analysis of modern performance versions of the sonata (W. Jang, M. Morton, L. Jacobson, T. Langlois de Swarte) was conducted, which allowed for the identification of the most convincing interpretive approaches meeting the modern requirements of Historically Informed Performance. It is **concluded** that only the combination of technological mastery of authentic techniques with profound knowledge of rhetoric and the theory of affects allows for the creation of an artistically valuable reading of music from past eras.

**Key words:** Baroque music, Historically Informed Performance (HIP), hermeneutics, musical rhetoric, Henry Eccles, sonata, interpretation, basso continuo.

**Вступ.** Інтерпретація барокової музики завжди була і продовжує бути проблемною зоною виконавської практики в силу значної історичної дистанції та перерваності виконавської традиції. Її ренесанс відбувся в епоху романтизму, відповідно шлейф романтичного світогляду супроводжував цю «сконструйовану» традицію до ХХ ст. Музиканти-інтелектуали вже на початку ХХ ст. усвідомили потребу з'ясування стилізового коріння барокової музики, таким чином створивши імпульс для низки теоретичних, текстологічних та музикознавчих досліджень. Внаслідок цього імпульсу розпочався масштабний рух, що мав на меті окреслити найбільш проблемні аспекти інтерпретації музики доби бароко. Відтак, з'явилися такі підходи, як *стилізація*, *автентичне виконавство* та *індивідуальна інтерпретація композиторського стилю* (згідно з класифікацією Ольги Катрич) (Катрич, 2000).

**Актуальність проблеми.** На сьогоднішній день існує об'ємний спектр підходів до інтерпретації музики доби бароко, в якому є два полярних полюси. Відомий дослідник та

інтерпретатор давньої Ніколаус Харнонкурт (Johann Nikolaus Harnoncourt) (1929–2016) окреслював їх так: «Існують два цілком відмінні підходи до музики минулого, яким відповідають два не менш різні способи її відтворення: один – переносить її в сучасність, другий – пробує показати її через примат епохи, в яку вона виникла». (Харнонкурт, 2002, с. 6) Сучасна виконавська практика налічує чимало різновидів і на цих полюсах інтерпретаційних принципів, запропонованих Н. Харнонкуртом, і також між ними, зокрема: романтизований, стилізований, автентичний, історично інформований (історично поінформований) та інші, а також їхні різноманітні поєднання, які можуть використовувати лише певні риси кожного з них. З-поміж наведених, найбільш коректним та адекватним інтерпретаційним підходом при виконанні барокової музики є історично інформоване виконавство (historically informed performance, historical performance).

**Аналіз публікацій.** У сучасному українському музикознавстві тема історично інформованого виконавства та інтерпретаційних

особливостей музики доби бароко розглянута у працях Ольги Катрич, Наталії Фоменко, Наталії Даньшиної, Ганни Іванюшенко та інших. Джерельна база дослідження містить також праці музикознавців, філософів, музичних теоретиків та композиторів доби бароко: Ніколауса Харнонкурта, П'єра Адо, Ганса-Георга Гадамера, Віктора Франкла, Юрія Григорія Грабовича, Гартмута Кронеса, Мартіна Девідса, Йогана Йоахіма Кванца, Леопольда Моцарта та Жана-Анрі Д'Англебера, Крістофера Сімпсона. У праці О. Катрич окреслено різноманітні підходи до інтерпретації музичних творів музикантами-виконавцями. Праця Н. Фоменко сфокусована на клавірному мистецтві доби бароко, зокрема на особливостях фантазійного стилю, нас же цікавить музика для струнно-смічкових інструментів, зокрема скрипки у супроводі басо континуо. Н. Даньшина досліджує вокальну ренесансну музику та особливості її виконання у контексті сучасної хорової практики в Україні, ми звертаємо увагу на барокову добу і її інструментальну музику. Г. Іванюшенко звертається до культурологічного аспекту історично інформованого виконавства та на його популяризації, нас цікавить інтерпретологічний та герменевтичний аспекти ПВ. Спираючись на цю джерельну базу, яка постійно розростається завдяки проведенням нових досліджень у цій галузі, розглядаємо історично інформоване виконавство, як інтелектуальний інструмент інтерпретації музики доби бароко.

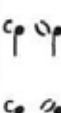
**Метою статті** є теоретичне обґрунтування та практична апробація методів історично інформованого виконавства як інструменту реконструювання змістових та риторичних параметрів барокового тексту на прикладі Сонати соль мінор (ор. 1 № 11) Генрі Екклза

У сучасному музичному просторі напрям історично інформованого виконавства активно розвивається. Якщо у вузькому контексті цей напрям охоплював питання інтерпретації музики доби бароко та ренесансу, то зараз підхід до відтворення оригінального звучання, всебічне реконструювання аудіального тезаурусу спостерігається і при зверненні до музики доби класицизму, романтизму, XX ст., а окремі його елементи (акустичні умови, історичні інструменти, жильні струни, тощо) використовують і композитори XXI ст. при створенні стилізованих композицій чи власних метамодерних

творів. У контексті сучасного соціокультурного дискурсу історично інформоване виконавство поєднує в собі концепцію «студій пам'яті», яка органічно переплітається з методом герменевтичного кола, ідеями Поля Рікера (1913–2005), Ганса-Георга Гадамера (1900–2002), П'єра Адо (1922–2010) та інших.

Актуальність цього напрямку пов'язана також з тим, що виконавська традиція барокової доби є перерваною. За близько 200 років музичний тезаурус людства розрісся настільки, що його розширення призводить до ризику втрати можливості віднайти бодай якийсь первинний сенс у бароковій музиці. Враховуючи численну кількість музично-теоретичних праць, які створили композитори тієї доби зрозуміло, що питання інтерпретації цієї музики та збереження виконавської традиції були надзвичайно важливими для її авторів, що, у свою чергу, органічно втілює ідею *волі* до сенсу (за Віктором Франклом). «Цей сенс унікальний і специфічний, бо мусить і може бути знайденим лише самою людиною; тільки тоді він набуде значущості, яка задовольнить людську *волю* до сенсу» (Франкл, 2016). Відповідно, кожен композитор барокової доби знаходив та проектував власний сенс на свою музику. Цю позицію підтверджує розмаїття символічних зображень прикрас (орнаментів), якими послуговувалися представники різних композиторських шкіл. Однак окрім унікальних, притаманних лише певному композитору чи виконавській школі елементів існували й універсальні. Один і той самий прийом міг позначатися різними графемами, мати іншу назву, проте одну і ту ж суть (приклад 1). «Але той чи інший вислів, той чи інший символ можуть самі по собі мати різні імплікації». (Адо, 2020, с. 110).

Ще одним надзвичайно важливим об'єднуючим фактором була концепція риторичності музичної побудови, що побутувала задовго до безпосередньої появи барокового стилю, але саме впродовж XVII–XVIII століть набула надзвичайної популярності у використанні. Саме тема зв'язку риторики з музичним виконавством є вкрай важливим об'єднуючим фактором для інтерпретації музики доби бароко, адже «музика до 1800 року промовляє, а пізніша – малює. Першу треба розуміти, бо все сказане вимагає розуміння, друга впливає настроями, яких розуміти не треба, але

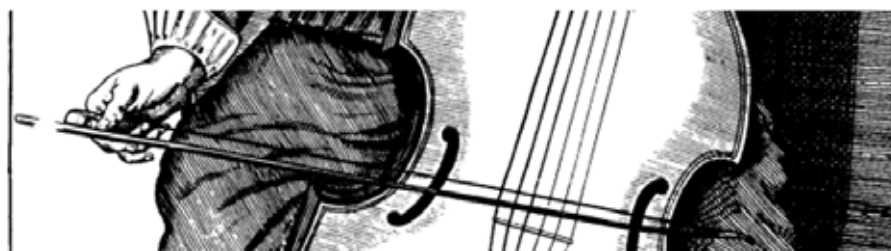
|                                            |                                                                                                             |                                                                                   |                                                                        |                                                                                    |
|--------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| Jean Henry D'ANGLEBERT<br>(* 1635, † 1691) | <i>Pièces de Clavecin</i><br>( <i>Marques des Agréments et leur</i><br><i>signification</i> )<br>Paris 1689 |  | Cheute ou<br>port-de-voix en<br>montant<br><br>Cheute en<br>descendant |  |
| Johann Sebastian BACH<br>(* 1685, † 1750)  | <i>Clavierbüchlein für Wilhelm</i><br><i>Friedemann Bach</i><br>Köthen 1720                                 |  | Accent fallend<br><br>Accent steigend                                  |  |

**Приклад 1. Cheute ou port-de-voix en montant i Cheute en descendant у Жана-Анрі Д'Англебера (Jean-Henry D'Anglebert), та Accent fallend i Accent steigend у Йогана Себастьяна Баха (Brändle, 1987)**

належить відчувати» (Харнонкурт, 2002, с. 30). Враховуючи значну різницю в соціокультурному сприйнятті, музика того часу вимагає від нас відповідної інтелектуальної підготовки, щоб звучати переконливо в реаліях сьогодення. Цими питаннями цікавиться не лише музична інтерпретологія, але і сучасна текстологія загалом. У цьому плані показовим є міркування Арнольда Девідсона. «Усі сучасні підходи до тексту наполягають на неможливості досягнення його об'єктивної інтерпретації, тому що вона завжди залежить від погляду інтерпретатора. Цю герменевтичну проблему потрібно розглянути у контексті наступного запитання: що є найважливішим для розуміння тексту – воля автора, тобто те, що він хотів сказати, чи те, що текст є автономним?» (Адо, 2020, с. 109). Тож виникає запитання – чи потрібно, інтерпретуючи текст, намагатися віднайти задум автора і чи можливо це зробити більш-менш об'єктивно?

Цілком зрозуміло, що для віднайдження наміру автора потрібно звернутися до особливостей історичного та соціокультурного контексту, в якому він творив. З цієї точки

зору, інтерпретування барокової інструментальної музики є досить непростим та ресурсно затратним процесом з декількох причин. По-перше, це відсутність відповідного інструментарію. Відомо, що в сучасній інструментальній академічній виконавській практиці в Україні доступ до певних барокових інструментів є обмеженим, зокрема до таких, як: віола да гамба, віолоне, лютня, баритон, віола д'аморе, барокова гітара, барокова мандоліна, бароковий фагот, флейта траверсо та ін. По-друге, виконавські практики на цих інструментах відрізняються від традиційних, тепер «класичних» інструментів щоб робить процес вдалого інтерпретування барокової музики тривалішим на один крок – вивчення тієї чи іншої специфічної виконавської техніки (наприклад, опанування незвичного для більшості сучасних виконавців на струнно-смічкових інструментах налаштування віол да гамба чи віоли д'аморе, а також особливий метод тримання віольного смичка, який є відмінним від скрипкового, альтового, віолончельного, і є дещо схожим до німецького способу тримання смичка на контрабасі).



**Приклад 2. Зображення віольного способу тримання смичка з трактату «Division-Viol» Крістофера Сімпсона (Simpson, 1659, с. 3)**

Проблематика теми інструментарію також пов'язана з необхідністю наявності смичків відповідних моделей та жильних (кишкових) струн, на яких грали музиканти того часу. У цьому контексті важливо зазначити, що виконавці на струнно-смичкових інструментах в Україні не менше, ніж до середини 1980-х років грали на жильних струнах, які лише згодом були замінені на повністю металеві, або обмотані синтетичні. Значну кількість таких струн виробляв Полтавський м'ясокомбінат.

Ще одним важливим аспектом особливості інструментального виконавства барокової музики є необхідність опанування клавесина, що часто становить значні труднощі для непідготовлених виконавців-піаністів. З огляду на іншу конструкцію механізму звуковидобування, клавесин потребує меншої фізичної сили для самого утворення звуку, проте ефекту «глибшого занурення» у клавішу (подібно до того, як це відбувається при виконанні прийому *pizzicato* на струнно-смичкових інструментах, чи щипком на гітарі чи арфі).

В межах одного стилю важливим є існування традицій різних виконавських шкіл, які були яскраво відмінними одна від одної. «Стилістична різниця, яка ставала все більш виразною у XVII століття, спиралася передовсім на протиставлення ментальності екстравертних італійців, які відкрито висловлювали свою радість та страждання, спонтанних і чуттєвих, прихильників безпосередності – і стриманих французів, холодних, наділених винятковою швидкістю мислення, шанувальників форми (в усьому)» (Харнонкурт, 2002, с. 129). Особливості музичного темпераменту безпосередньо впливали на домінування тих, чи інших інструментів та, відповідно, на формування артикуляційного апарату виконавців. Французький

підхід до орнаментування передбачає наявність великої кількості маленьких деталей, «норм», які слід виконувати. Чіткий регламент у цьому випадку вимагає значного фокусу уваги та відточеного почуття форми, що є підтвердженням думки Н. Харнонкурта стосовно особливостей музичного темпераменту французьких музикантів.

Цілком інший підхід до орнаментування презентує творчість знаменитого італійського композитора Арканджело Кореллі (1653–1713). У збірці сонат ор. 5 автор наводить приклади орнаментування, які були притаманними італійській виконавській традиції того часу. Вражає, наскільки «простим» є мелодичний каркас багатьох музичних епізодів, однак виконуючи його без додавання прикрас, виконавець неодмінно зробить свій виступ нудним і нецікавим. Натомість, застосовуючи правила та ідеї А. Кореллі, мелодія перетворюється у вільний чуттєвий речитатив, де фантазія, підпорядкована зазначеній композитором гармонії, передає настрій виконавця, конкретний афект, який він презентує.

Подальший стильовий дискурс барокової музики невинно розглядають представники напряду історично інформованого виконавства, зокрема питання змішування французького та італійського стилів та особливості німецького, англійського, австрійського та ін. В рамках цього підходу (ІІВ) існують персоналії, які залишили цікавий музичний спадок, проте залишилися маловідомими. Чи не найпоказовішим у цьому контексті є творчість англійського композитора Генрі Екклза (Henry Eccles). Враховуючи надзвичайно малу кількість наявної інформації щодо біографії цього композитора, дослідження його життя та творчості є певною науковою інтригою.



Приклад 3. Таблиця прикрас зі збірника «*Pieces de Clavecin*» Ж.-А. Д'Англебера (D'Anglebert, 1689)



Приклад 4. Соната оп. 5 № 1 А. Кореллі, партія скрипки (знизу) і авторський зразок орнаментування (згори) (Corelli, 1700)

Історія англійської музичної родини Екклз (Eccles) відображає складну трансформацію барокової культури: від пуританського заперечення мистецтва до формування професійних композиторських шкіл. Родоначальник династії, Соломон Екклз (1617–1682), увійшов в історію як радикальний прихильник релігійного фанатизму, який публічно спалив свої інструменти, засудивши музику як «грішне заняття» у трактаті «A Musick-Lector» (Stephen, 1885–1900, с. 348). Проте вже наступне покоління родини інтегрувалося в елітарні музичні кола, зокрема Джон Екклз (бл. 1668–1735), який після смерті Генрі Перселла у 1695 році фактично перейняв статус провідного театрального композитора Лондона.

Особливий науковий інтерес викликає постать Генрі Екклза-молодшого (бл. 1670–1742). Працюючи в оточенні герцога д'Омона, він переїхав до Франції, де опублікував два опуси сонат для скрипки та басо континуо (1720, 1723). Ці твори є репрезентативним прикладом тогочасних видавничих реалій та відсутності поняття авторського права. З сорока частин збірки 19 виявилися запозиченими. Генрі практично дослівно апропріював 18 фрагментів з «Allettamenti per camera» Джузеппе Валентіні (Giuseppe Valentini, 1681-1753) та одну частину з «Invenzione» Франческо Бонпорті (Francesco Antonio Bonporti, 1672-1749). Цікаво, що саме запозичена у Ф. Бонпорті частина (друга частина Сонати № 11) стала найвідомішим твором Г. Екклза (Davids, 2013, с. 6). Такі практики «запозичень» були нормою епохи, на що нарікав навіть Г. Ф. Гендель, і слугують важливим контекстом для розуміння барокового музичного менеджменту.

Соната Г. Екклза соль мінор (оп. 1 № 11), є репертуарним твором, який традиційно виконують альтисти, віолончелісти, контрабасисти

та інші інструменталісти. Соната існує в різних редакціях, які, однак, не відповідають духу часу написання сонати. Аби сформувати коректну інтерпретацію цього твору доцільним є звернення до відомостей про самого композитора та до історико-соціального контексту, в якому твір було написано.

Соната складається з чотирьох частин: Largo, Corente Staccato Alegro, Adagio, Presto (назви частин подано з першого видання). За своєю жанровою моделлю це камерна соната (sonata da camera). Перша її частина лірична та оперує досить широким діапазоном у партії скрипки, подібно до зразків італійських арій, за своїм колоритом наближається до прелюдійних частин Антоніо Вівальді та повільних перших частин А. Кореллі. Третя частина циклу може бути потрактована як сарабанда, в якій, згідно з побажаннями А. Кореллі, пасує додавати типові італійські прикраси. Четверта частина не позначена, як жига, проте її темп та частота зміни гармонії вказує на спорідненість з цим танцем. Окрім запозиченої у Ф. Бонпорті частини та будови циклу, на італійський стильовий вплив вказує також і присвята, написана композитором на перших сторінках першого видання сонати: «Це дає мені надію, Пане, що Ви милостиво погодитеся, аби я мав честь присвятити Вам мій збірник, в якому містяться СОНАТИ в італійському смаку» (Eccles, 1720).

Чому італійський вплив був такий сильний у творчості англійського композитора, який приїхав у Францію? Історична та політична ситуація в Англії середини XVII – початку XVIII була дуже непростною. Часті переходи влади з рук в руки, боротьба між пуританами та прихильниками монархії відобразилася на культурній турбулентності, яка в свою чергу була втіленою в музичному мистецтві. Якщо до цього часу активно розвивалося виконавство

*protection me fait esperer M<sup>r</sup> que vous voudrez bien souffrir que j'aye l'honneur de vous dedier mon livre dont les SONATES sont dans le goût Italien: Je seray heureux si je puis*

**Приклад 5. Передмова до французького видання сонат для скрипки і басо контінуо Г. Екклза (Eccles, 1720)**

на вірджиналі, діяльність віольних консортів, то потреба в музичному обслуговуванні зникає за правління Олівера Кромвеля. через складні історичні перипетії Англія не досягнула такої музичної слави, як країни Європи, і лише після встановлення конституційної монархії розвиток музичного мистецтва продовжується. Інтенсифікуються впливи двох ворогуючих стилів, французького та італійського. Згідно з Н. Харнонкуртом, «композитори з інших країн – наприклад, з Англії або Німеччини – мусили вирішувати, на чиєму вони боці» (Харнонкурт, 2002, с. 130). З огляду на наведені нами факти, Г. Екклз обирає італійський бік цього культурного дискурсу.

У музичному виконавському просторі сьогодення існує чимало найрізноманітніших версій та інтерпретацій сонати Г. Екклза соль мінор (ор. 1 № 11). У межах цієї наукової розвідки розглядаємо такі виконання: віолончелістки Улі Янг (Woolee Jang); контрабасиста Марка Мортон (Mark Morton) та піаністки Даяни Фрейзер Крос (Dianne Frazer Cross); скрипальки Лії Джейкобсон (Laeh Jacobson) та піаністки Катріни Гіель (Catherine Giel); скрипаля Теотіма Лангуа де Сварте (Théotime Langlois de Swarte), клавесиніста Джастіна Тейлора (Justion Taylor) і теорбіста Томаса Данфорда (Thomas Dunford).

Віолончелістка У. Янг виконує цю сонату в романтичному контексті, додає прикраси за репризними повторами, що є позитивним рішенням з точки зору тогочасної виконавської традиції. Водночас виконавиця досить часто використовує прийом глісандо, який не притаманний цій музиці, а у швидких частинах грає відносно слабкі долі надто підкреслюючи. У виконуваний версії наявні редакторські зміни, які не відповідають авторському скрипковому виданню (Jang, 2020).

Контрабасист М. Мортон виконує кантиленні епізоди з гарним контролем звуку правою рукою, також додає прикраси, однак занадто

сильно підкреслює слабкі долі та прийом вібрато використаний в стилі, близькому до виконання питомо романтичного репертуару на кшталт творів Роберта Шумана. Час від часу кадансові зони виконавців тяжіють до надмірного темпового розширення, яке створює хибне відчуття завершеності музичної побудови (Koniiri, 2023).

Скрипалька Л. Джейкобсон презентує своїм виконанням приклад типового гіпертрофовано романтичного прочитання барокової музики. У її інтерпретації трелі не містять затримання, яке суперечить правилам Й. Кванца. Прийом вібрато подано, не як прикрасу, а як принцип формування звуку, ієрархія долей не дотримана. Використовувана адаптація також містить відмінні ноти від оригіналу. Цікавим спостереженням є те, що у всіх трьох версіях ліва рука партії басо контінуо продубльована октавами, що є нехарактерним для виконавської практики часу написання сонати (Jacobson, 2014).

Т. Лангуа де Сварте разом з колегами презентує свіжий та пристрасний варіант прочитання сонати. Виконавці змінюють фактуру при репризних повторах задля втілення різних емоційних станів. Наявність теорби в ансамблі створює насичену та майстерно диференційовану фактуру. Швидкі частини звучать артикуляційно досконало, слідуючи традиціям запального італійського музикування. У повільних частинах скрипаль додає імпровізовані прикраси відповідно до прикладів А. Кореллі, а прийом вібрато використаний виключно, як елемент орнаментики. Помітно також, що музиканти використовують оригінальні нотні джерела. (Langlois de Swarte, 2019; Langlois de Swarte, 2020)

Це виконання, з огляду на низку важливих для виразного і коректного інтерпретування музики доби бароко є найбільш переконливим та відповідає сучасним вимогам та тенденціям напряму історично інформованого виконавства.



Очевидно, що такий рівень підготовки є непростим, адже вимагає опанування нетипових для сучасного академічного виконавського простору інструментів і виконавських практик і їх поєднання з ґрунтовними знаннями з акустики, теорії музики, композиції, риторики та ін. Тільки так, на нашу думку, в умовах сучасного соціокультурного дискурсу можливо створювати вартісні та оригінальні прочитання творів минулих епох. Підтримуємо з цього приводу думку відомого австрійського музикознавця Гартмута Кронеса: «Таким був рівень знань про музику в 1788 році; він представляв загальний розвиток риторичних компонентів музики від початку історії всього західного світу. Цей рівень свідомості мали всі великі митці того часу, як і митці попередніх епох. Якщо ми хочемо наблизити давню музику до сьогодення, то повинні принаймні намагатись опанувати згаданий риторичний компендіум» (Кронес, 2019, с. 112).

**Висновки і перспективи.** Це дослідження можна розглядати, як один з кроків для подальшого вдосконалення інтерпретації музики доби бароко та популяризації історично інформованого виконавства, як її інтелектуального інструмента. Інтерпретація музики доби бароко в сучасному соціокультурному просторі вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, а й глибокої інтелектуальної підготовки. Перерваність виконавської традиції та нашарування романтичних стереотипів зумовлюють необхідність звернення до принципів історично інформованого виконавства (ІІВ) як найбільш релевантного методу віднайдення авторських сенсів. У роботі з'ясовано, що успішна реконструкція барокового

музичного тексту можлива лише за умови комплексного підходу, який включає: опанування автентичного інструментарію та техніки, розуміння специфіки звуковидобування (віольний штрих, жильні струни, клавесинна артикуляція), як фундаменту для створення переконливого аудіального образу; риторичний аналіз – усвідомлення музики як «мови, що промовляє», де кожен елемент підпорядкований законам риторики та теорії афектів; стильову диференціацію – вміння розрізняти італійський та французький «смаки», зокрема в питаннях орнаментативності та темпоритму.

Особливу увагу в статті приділено постаті Генрі Екклза та його Сонаті соль мінор (ор. 1 № 11). Аналіз біографічного та історичного контексту дозволив ідентифікувати цей твір як яскравий приклад «італійського стилю» в англійській музиці, а також висвітлити специфіку тогочасного музичного менеджменту через феномен творчих запозичень (зокрема у Ф. Бонпорті та Д. Валентіні).

Порівняльний аналіз сучасних виконавських версій (від романтизованих до історично поінформованих) демонструє, що найбільш життєздатними та художньо вартісними є інтерпретації, засновані на першоджерелах (Т. Лангуа де Сварте). Такі прочитання доводять, що залучення історичного контексту та риторичного компендіуму не обмежує творчу свободу виконавця, а навпаки – надає йому інструменти для створення оригінального, емоційно насиченого та науково обґрунтованого художнього продукту, що відповідає запитам сучасного музикознавчого дискурсу. «Музика була народжена вільною; виграти свободу – це її доля» (Busoni, 1911, с. 3).

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Адо П. Філософія як спосіб життя : Розмови з Жанні Карльє та Арнольдом А. Девідсоном / пер. з фр. О. Йосипенко. Київ : Новий Акрополь, 2020. 312 с.
2. Грабович Г. Теорія та історія: «Горизонт сподівань» і рання рецепція нової української літератури // До історії української літератури. Київ : Критика, 2003. С. 50–52.
3. Даньшина Н. В. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2013. 189 с.
4. 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: 10.31500/2309-8813.19.2023.294894.
5. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
6. Кронес Г. Музика й риторика. *Українська музика*. 2019. № 1 (31). С. 102–112.

7. Фоменко Н. В. *Stylus phantasticus у західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть* : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2021. 213 с.
8. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі. Харків : Книжковий клуб 'Клуб Сімейного Дозвілля', 2016. 160 с.
9. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків : шлях до нового розуміння музики : наук.-попул. вид. / пер. з нім. Г. Курков. Суми : Собор, 2002. 183 с. : іл.
10. Brändle L. Die „wesentlichen“ Manieren (Ornamente in der Musik) : ihre Zeichen, Namen und Ausführung nach Originaltexten geordnet. Wien : Österreich. Bundesverl. f. Unterricht, Wissenschaft u. Kunst, 1987. 52 S.
11. Busoni F. Sketch of a new esthetic of music : trans. by T. Baker. New York : G. Schirmer, 1911 (original work published 1907). 45 p. URL: <https://archive.org/details/sketchofnewesthe00buso>
12. Corelli A. 12 Violin Sonatas, Op. 5 [Ноти]. Rome : Gasparo Pietra Santa, [1700]. 45 p.
13. D'Anglebert J.-H. Pièces de clavecin [Ноти]. Paris : Chez L'Auteur, [1689]. 128 p.
14. Davids M. [Liner notes] // Callipygian Players. Henry Eccles: Sonatas for violin & continuo (First book, 1720) (аудіозапис). [S. l.] : Musica Omnia, 2013. 2 CD.
15. Eccles H. Premier livre de sonates à violon seul et la basse [Ноти]. Paris : Chez Foucaut : Gregoire : l'Auteur, 1720. 50 p.
16. Henry Eccles – Sonata in G minor for Double Bass and Piano (електронний ресурс) : (відеозапис) / YouTube. 2023. 12 листоп. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V-I3QaHqLLs>
17. Jacobson L. Eccles Sonata in g minor (електронний ресурс) : (відеозапис) / YouTube. 2014. 25 берез. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AZf1hvHAyYs>
18. Jang Woolee. Henry Eccles Sonata G minor (електронний ресурс) : (відеозапис) / YouTube. 2020. 15 серп. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vR5ZTCHzGZM>
19. Langlois de Swarte T. Henry Eccles – sonata G minor – Courante, Adagio – Langlois de Swarte & Taylor (електронний ресурс) : (відеозапис) / YouTube. 2019. 7 лип. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ADRQhaPVaH0>
20. Langlois de Swarte T. Théotime Langlois de Swarte : Henri Eccles, Sonate en Sol mineur (Révélation Classique 2020) (електронний ресурс) : (відеозапис) / YouTube. 2020. 27 січ. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WCq84fdJ1aU>
21. Mozart L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1985. 235 p.
22. Quantz J. J. On Playing the Flute : 2nd ed. / trans. by Edward R. Reilly. London : Faber & Faber, 2001. 453 p.
23. Simpson C. The Division Viol. London : Printed by William Godbid, 1659. 67 p.
24. Stephen L. (ed.). Dictionary of national biography [Електронний ресурс]. New York : Macmillan, 1885–1900. Vol. 16. 448 p. (Original work published 1888). URL: <https://archive.org/details/dictionaryofnati16stepuoft>

## REFERENCES:

1. Brändle, L. (1987). *Die „wesentlichen“ Manieren (Ornamente in der Musik): Ihre Zeichen, Namen und Ausführung nach Originaltexten geordnet* [The “essential” manners (ornaments in music): Their signs, names and execution ordered according to original texts]. Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst.
2. Busoni, F. (1911). *Sketch of a new esthetic of music* (T. Baker, Trans.). G. Schirmer. <https://archive.org/details/sketchofnewesthe00buso> (Original work published 1907)
3. Corelli, A. (1700). *12 Violin Sonatas, Op. 5* [Musical score]. Gasparo Pietra Santa.
4. D'Anglebert, J.-H. (1689). *Pièces de clavecin* [Musical score]. Chez L'Auteur.
5. Danshyna, N. V. (2013). Spetsyfika vykonannia renesansnoi vokalnoi muzyky v umovakh vitchyzniano khorovoi praktyky [Specificity of performing Renaissance vocal music in the conditions of domestic choral practice] *Candidate's thesis*. National Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].
6. Davids, M. (2013). [Liner notes]. In Callipygian Players, *Henry Eccles: Sonatas for violin & continuo (First book, 1720)* [Album]. Musica Omnia.
7. Eccles, H. (1720). *Premier livre de sonates à violon seul et la basse* [Musical score]. Foucaut; Gregoire; Chez l'Auteur.
8. Fomenko, N. V. (2021). *Stylus phantasticus u zakhidnoievropeiskomu klavirnomu mystetstvi XVII–XVIII stolit* [Stylus phantasticus in Western European clavier art of the 17th–18th centuries] *Candidate's thesis*. National Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].
9. Frankl, V. (2016). *Liudyna v poshukakh spravzhnoho sensu. Psykholoh u kontstabori* [Man's search for meaning. A psychologist in a concentration camp] (O. Zamoiska, Trans.). Family Leisure Club. (Original work published 1946). [in Ukrainian].

10. Grabowicz, G. (2003). Teoriia ta istoriia: «Horyzont spodivan» i rannia retseptsiiia novoi ukrainskoi literatury [Theory and history: «Horizon of expectations» and early reception of new Ukrainian literature]. In *Do istorii ukrainskoi literatury* [Toward the history of Ukrainian literature] (pp. 50–52). Krytyka. [in Ukrainian].
11. Hadot, P. (2020). *Filosofia yak sposib zhyttia: Rozmovy z Zhanni Karlié ta Arnoldom A. Davidsonom* [Philosophy as a way of life: Conversations with Jeannie Carlier and Arnold I. Davidson] (O. Yosypenko, Trans.). Novyi Akropol. [in Ukrainian].
12. Harnoncourt, N. (2002). *Muzyka yak mova zvukiv: Shliakh do novoho rozuminnia muzyky* [Music as a language of sounds: The path to a new understanding of music] (H. Kurkov, Trans.). Sobor. (Original work published 1982). [in Ukrainian].
13. Ivaniushenko, H. (2023). Istorychno informovane vykonavstvo yak fenomen khudozhnoi kultury Ukrainy (na prykladi tvorchoi ta prosvitnytskoi diialnosti Orkestru barokovoi kapely Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka) [Historically informed performance as a phenomenon of the artistic culture of Ukraine (on the example of the creative and educational activities of the Baroque Chapel Orchestra of the Lviv National Musical Academy named after M. V. Lysenko)]. *Suchasne mystetstvo* [Modern Art], 19, 153–160. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294894>[in Ukrainian].
14. Jacobson, L. (2014, March 25). *Eccles Sonata in g minor* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AZf1hvHAYs>
15. Jang, W. (2020, August 15). *Henry Eccles Sonata G minor* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vR5ZTCHzGZM>
16. Katrych, O. (2000). *Styl muzykappa-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty)* [The style of the musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)]. Vidrodzhennia. [in Ukrainian].
17. Koniiri :3. (2023, November 12). *Henry Eccles – Sonata in G minor for Double Bass and Piano* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=V-I3QaHqLLs>
18. Krones, H. (2019). Muzyka i rytoryka [Music and rhetoric]. *Ukrainska muzyka* [Ukrainian Music], 31(1), 102–112. [in Ukrainian].
19. Langlois de Swarte T. (2019, July 7). *Henry Eccles – sonata G minor – Courante, Adagio – Langlois de Swarte & Taylor* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WCq84fdJ1aU>
20. Langlois de Swarte T. (2020, January 27). *Théotime Langlois de Swarte : Henri Eccles, Sonate en Sol mineur* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WCq84fdJ1aU>
21. Mozart, L. (1985). *Treatise on the fundamentals of violin playing* (E. Klocker, Trans.). Oxford University Press. (Original work published 1756).
22. Quantz, J. J. (2001). *On playing the flute* (E. R. Reilly, Trans.; 2nd ed.). Faber & Faber. (Original work published 1752).
23. Simpson, C. (1659). *The division-viol, or, The art of playing ex tempore upon a ground* [Musical score]. William Godbid.
24. Stephen, L. (Ed.). (1885–1900). *Dictionary of national biography* (Vol. 16). Macmillan. <https://archive.org/details/dictionaryofnati16stepuoft> (Original work published 1888).

Дата першого надходження статті до видання: 14.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 780.614.333:785.6:781.68:78.071.1 Гіндеміт (430) (045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-4>**Антон ГОРОДЕЦЬКИЙ**

кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри струнно-смичкових інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0002-7205-6981

**Бібліографічний опис статті:** Городецький, А. (2025). Таємні сенси альтового концерту Пауля Гіндеміта «Der Schwanendreher». *Fine Art and Culture Studies*, 6, 28–35, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-4>

## ТАЄМНІ СЕНСИ АЛЬТОВОГО КОНЦЕРТУ ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА «DER SCHWANENDREHER»

**Метою дослідження** є розкриття символічного змісту Концерту для альту з оркестром «Der Schwanendreher» Пауля Гіндеміта для глибшого розуміння його музичної мови та її прихованих сенсів. Даний опус є одним із найвизначніших альтових творів у композиторському доробку. Він також є одним із найбільш виконуваних альтових концертів, написаних у ХХ столітті – невід’ємною частиною конкурсних, концертних та, зрештою, навчальних програм.

**Методологія дослідження.** Для досягнення зазначеної мети був застосований комплекс наукових методів. Серед них історико-біографічний, який використовується для вивчення життя композитора, обставин створення та авторських виконань Концерту. Метод структурного та інтонаційного аналізу став незамінним у процесі дослідження партитури твору. Контент-аналіз був необхідний для розкриття змісту опусу, зокрема на основі авторської програми, наявної у його підзаголовку. Семіотичний метод дозволив виявити приховані сенси композиторського тексту.

**Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше зазначений твір представлено як цілісне та завершене музичне послання – віддзеркалення епохи та особистісних переживань композитора, пов’язаних із цією епохою. У процесі розгортання дослідження стає очевидним, що Концерт для альту з оркестром «Der Schwanendreher» Пауля Гіндеміта також певною мірою є співзвучним і нашому сьогоденню.

**Висновки.** У результаті дослідження було встановлено, що Альтовий концерт Пауля Гіндеміта «Der Schwanendreher» став особистою реакцією митця на буремні політичні події у нацистській Німеччині 1935 року та його своєрідним музичним посланням сучасникам і нащадкам. Наголошено на тому, що у даному посланні знайшло своє відображення і непросте рішення Пауля Гіндеміта про еміграцію і найголовніше – його бачення своєї творчої місії у житті поза межами батьківщини.

**Ключові слова:** альт, виконавство, інструментальний концерт, інтерпретація, музичний гротеск, Пауль Гіндеміт.

**Anton HORODETSKYI**

Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of String and Bow Instruments of the Ukrainian P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, Ukrainian Tchaikovsky National Academy of Music, 1–3/11 Horodetskyi Architect Str., Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0002-7205-6981

**To cite this article:** Horodetskyi, A. (2025). Taiemni sensy altovoho kontsertu Paulia Hindemita «Der Schwanendreher» [The secret meanings of Paul Hindemith’s Viola concerto «Der Schwanendreher»]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 28–35, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-4>

## THE SECRET MEANINGS OF PAUL HINDEMITH’S VIOLA CONCERTO «DER SCHWANENDREHER»

**The purpose of the study** is to reveal the symbolic content of Paul Hindemith’s Concerto for viola and orchestra «Der Schwanendreher» for a deeper understanding of its musical language and hidden meanings. This opus is one of the most prominent viola works in the composer’s oeuvre. It is also one of the most performed viola concertos written in the XX-th century – an integral part of competitive, concert and, ultimately, educational repertoire.

**Methodology.** To achieve this purpose there was applied a set of scientific methods. Among them there are historical and biographical, which is used to study the composer's life and the circumstances of the creation and author's performances of the Concerto. The method of structural and intonational analysis has become indispensable in the process of studying the score of the work. Content analysis was necessary to reveal the content of the opus, in particular, on the basis of the author's program, present in its subtitle. The semiotic method allowed to reveal the hidden meanings of the composer's text.

**The scientific novelty** of the article lies in the fact that for the first time the mentioned work is presented as a holistic and complete musical message – a reflection of the epoch and the composer personal experience associated with this epoch. In the process of developing the research, it becomes obvious that Paul Hindemith's Concerto for viola and orchestra «Der Schwanendreher» is also consonant with our present.

**Conclusions.** As a result of the research, it was established that Paul Hindemith's Viola Concerto «Der Schwanendreher» became the artist's personal reaction to the turbulent political events in Nazi Germany in 1935 and his peculiar musical message to his contemporaries and descendants. It is emphasized that this message reflects both Paul Hindemith's difficult decision: to emigrate and, most importantly, his vision of his creative mission in life outside his homeland.

**Key words:** viola, performance, instrumental concert, interpretation, musical grotesque, Paul Hindemith.

**Актуальність проблеми.** Пауль Гіндеміт (1895–1963) є одним із лідерів музичної культури ХХ століття. Багатогранна творча діяльність митця включала в себе не лише композицію. До широкого кола його інтересів також входили теорія музики, диригування, педагогічна робота, сфера домашнього і любительського музикування. Вражаючим є і перелік музичних інструментів, грою на яких він володів професійно. До нього, зокрема, входила ціла група струнно-смичкових інструментів, а також фортепіано, ряд духових інструментів та ударні. Безпрецедентно-широкий спектр інструментального «кругозору» П. Гіндеміта як виконавця був спричинений у першу чергу важливою особливістю його композиторського підходу, котрий полягав в активному вивченні звучання інструментів оркестру не тільки у теорії, але й на практиці.

Більшістю з вищеназваних музичних інструментів П. Гіндеміт володів на рівні, достатньому лише для того, аби виконувати оркестрові партії у своїх творах. Натомість його виконавський рівень скрипаля та альтиста був не просто високопрофесійним, але сягав найвищої, віртуозної «позначки». З-поміж цих двох інструментів з кінця 1910-х рр., П. Гіндеміт надавав перевагу саме альту. Цей інструмент на довгий час став для нього потужним засобом «музикантського» самовираження та композиторського вислову.

Композиторська творчість П. Гіндеміта у сфері альтової музики становить ключовий внесок у справу формування сольного альтового репертуару ХХ століття. До базового переліку його творів за участю солюючого альту входять: «Kammermusik №5» (альтовий концерт) для альту та камерного оркестру розширеного складу (1927), «Konzertmusik

ор. 48» для альту та камерного оркестру розширеного складу (1930), «Концерт для альту з оркестром “Der Schwanendreher”» (1935), «Траурна музика» для альту та струнного оркестру (1936), три сонати для альту і фортепіано, чотири сонати для альту-соло. Крім того, перу композитора належать різноманітні інструментальні дуети та тріо за участю альту. Спираючись на традиційні виконавські прийоми та різновиди інструментальної техніки, П. Гіндеміт разом із тим по-сучасному й винятково широко застосовував ресурси альту, у першу чергу тембрально-звукові, що надавало йому можливостей для втілення нових типів музичної образності, здебільшого пов'язаної зі сферою гротеску, а також лірики, моторики, побутової жанровості та навіть трагіки.

Виняткове місце у вищенаведеному переліку творів належить Альтовому концерту «Der Schwanendreher». Почнемо з того, що це фактично перший та єдиний по-справжньому повноцінний альтовий концерт митця, в якому солюючий інструмент наділяється усією повнотою лідерських функцій, повністю приковуючи до себе увагу слухача. У даному аспекті цей твір принципово відрізняється від двох попередніх альтових партитур композитора з серій «Kammermusik» та «Konzertmusik», де альт, тією чи іншою мірою, належить до загального інструментального ансамблю. Крім того, створення Концерту співпало з періодом остаточного «дозрівання», кристалізації індивідуального стилю П. Гіндеміта.

Сьогодні виконання твору супроводжує незмінний сценічний успіх, якого він зазнав ще за життя його творця. П. Гіндеміт особисто неодноразово виконував цей твір як соліст у концертних залах багатьох країн світу. Існує

навіть аудіозапис його виконання, здійснений 12 квітня 1939 р. у Бостонському симфонічному залі у супроводі оркестру «Arthur Fiedler's Sinfonietta Orchestra» під управлінням того ж таки Артура Фідлера.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** «Der Schwanendreher» найбільш повно представлений у трьох дисертаційних дослідженнях українських музикознавців-альтистів: Ореста Криси («Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій», 2011), Дмитра Гаврильця («Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі», 2012) та автора даної статті – Антона Городецького («Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість», 2019). Дослідники головним чином розглядають обставини створення опусу, здійснюють музикознавчий аналіз партитури та виконавської специфіки альтової партії.

**Мета дослідження** полягає у розкритті символічного змісту Концерту для альту з оркестром «Der Schwanendreher» Пауля Гіндеміта для глибшого розуміння його музичної мови та її прихованих сенсів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Концерт для альту з оркестром «Der Schwanendreher»<sup>1</sup> (буквальний переклад цієї специфічної та архаїчної німецької назви – «Той, що смажить лебедя на рожні»), створений П. Гіндемітом у 1935 р. та 14 листопада того ж року був вперше виконаний в Амстердамі (П. Гіндеміт – альт, диригент – В. Менгельберг). В основу Концерту покладено оригінальні фольклорні наспіви – композитор використав чотири старовинні німецькі народні пісні, вперше занотовані у XV–XVI ст: «Zwischen Berg und tiefem Tal» («Серед гір і долин») у першій частині, «Nun laube, Lindlein laube» («Зелений, липонько, зелений») та «Der Gutzgauch auf dem Zaune sass» («На тину зозуля сиділа») у другій і «Seid ihr nicht der Schwanendreher?» («Чи не ти той, що смажить лебедя на рожні?») у третій.

Як бачимо, остання пісня і дала назву всьому циклу. Її зміст потребує невеличкого історичного

екскурсу. Кулінарний делікатес епохи середньовіччя – смажений лебідь – свого часу слугував символом свята, добробуту та достатку<sup>2</sup>. Нерідко у заможних європейських домах у розпорядженні кухаря навіть перебував спеціальний слуга, який крутив рожен, на якому зазвичай смажилося м'ясо лебедя. Тоді ж серед мандрівних музикантів із числа простого люду набув поширення інструмент, доволі «скрипучий» звук якого видобувався у результаті тертя об струни невеличкого колеса, яке виконавець обертав, використовуючи спеціальну рукоятку, ймовірно, щось на зразок колісної ліри. Даний старовинний музичний інструмент був невід'ємною частиною народних гулянь. Рухи музиканта, який грав на ньому, великою мірою нагадували рухи людини, що смажить лебедя. Саме такий музикант (у буквальному перенесенні з німецької – «шванендреєр», тобто «підсмажувач лебедя») і став прототипом «головного героя» твору – персоніфікованого Шванендреєра. Підтвердженням цієї версії образної фабули твору є невеличка програма, яку П. Гіндеміт пропонує до свого Альтового концерту: «У веселому товаристві з'являється мандрівний музикант, який ділиться піснями і танцями, що їх він чув і бачив у далеких країнах. З великою вигадкою та майстерністю, вільно імпровізуючи і фантазуючи, він демонструє їх».

Цикл складається з трьох частин. Перша («Langsam, Mässig bewegt, mit Kraft») написана у формі сонатного алегро, обрамленого вступом та кодою; в основі другої («Sehr ruhig, Fugato») – складна тричастинна форма, з ліричними крайніми розділами та фугато у якості середнього розділу. Третю («Mässig schnell») викладено у варіаційній формі, якій також притаманні риси рондо. Для того, аби яскравіше виділити партію соліста, композитор застосує у «Der Schwanendreher» вже перевірений на практиці у попередніх альтових циклах серій «Kammermusik» та «Konzertmusik» склад оркестру. Зокрема, струнна група знову представлена без перших і других скрипок та альтів. Єдина відмінність в оркестровці даного твору полягає у тому, що композитор вводить до складу оркестру арфу та литаври.

<sup>1</sup> Повний варіант назви твору «Der Schwanendreher. Konzert nach alten Volksliedern für Bratsche und kleines Orchester» («Той, що смажить лебедя на рожні. Концерт на теми старовинних народних пісень для альту та малого оркестру»).

<sup>2</sup> Характерним збігом (а можливо, і не зовсім збігом!) є широко відомий факт звернення до цього ж давнього музичного образу-символа К. Орфа у II частині його знаменитої кантати «Carmina burana», створений у 1934–1936 рр., тобто практично одночасно з Концертом П. Гіндеміта.

**Вступ до першої частини** – *Langsam* («Повільно») – сприймається як пролог до подальших музичних подій Концерту. Його можна умовно розділити на дві «сюжетні» фази. **Перша фаза** – початкові десять тактів твору, своєрідна каденція солюючого альту, вочевидь, саме той момент, коли, за композиторським сценарієм, «у веселому товаристві з'являється мандрівний музикант». Урочистий, піднесений характер, викладення тематичного матеріалу акордами та подвійними нотами викликають асоціації з повільними першими частинами бахівських сонат для скрипки соло або з аналогічними творами, вже присутніми на той час у творчому доробку самого П. Гіндемита, зокрема його Сонатою для альту соло оп. 25 № 1, створеною у 1922 р. Подібні каденції будуть неодноразово з'являтися протягом усього Концерту: на початку коди у першій частині, у крайніх розділах другої та третьої частин, виконуючи відповідальну функцію презентації центрального образу-символу мандрівного музиканта, його своєрідної «лейтконструкції». Також зазначимо, що тему першої каденції, щоправда в одноголосному викладенні, композитор використовує як основу побічної партії в експозиційному розділі першої частини.

**У другій фазі Вступу**, яка розпочинається з 11-го такту, солюючий альт передає естафету оркестру, зокрема валторнам та тромбону, які на фоні «пританцьовуючого» акомпанементу «заспівують» тему пісні «Серед гір і долин». Активне вторгнення початкового тематичного матеріалу партії соліста між двома проведеннями цієї теми (довжиною знов у десять тактів, але цього разу вже у супроводі оркестру) можна розглядати як спробу альту відновити лідерську позицію. Цікаво, що головним носієм пісенної мелодії у першій частині Концерту є саме оркестр, адже її елементи проникають в партію солюючого альту лише наприкінці коди, за десять тактів до кінця частини.

Безпосередньо **сонатне алегро** – «*Mässig bewegt, mit Kraft*» («У помірному русі, з силою») – бере свій початок у 34-му такті. По-гіндемітівськи математично вивірене з точки зору форми, з яскраво виявленими експозицією (з належними головною та побічною партією), розробкою та репризою, алегро одразу залучає до стихії активного, майже автоматичного руху, який, за влучним висловом Д. Гаврильця,

«... уособлює динаміку, блиск, злагодженість виконавського колективу» [Гаврилець, 2012, с. 221–222]. Та, разом із тим, солюючий альт в алегро ні на мить не втрачає виконавської ініціативи.

Очевидною є подібність головної партії першої частини Концерту до головної партії першої частини створеної за п'ять років до того «*Konzertmusik* для струнних та мідних оп. 50» (або ж «Бостонської симфонії») – у даному випадку маємо справу з фактичною автоцитатою. Взагалі, це не єдине тематичне посилення на згаданий твір, яке приховує перша частина Альтового концерту. Серед інших – пасажі септолями у партії соліста у тактах 114–116, аналог яких викладається струнною групою оркестру на самому початку «*Konzertmusik* оп. 50»; подібність тактів 75–77 партії соліста Концерту з тактами 6 та 7 із фугато другої частини твору-попередника; віддалена, але очевидна спорідненість партії солюючого альту у тактах 54–58 «*Der Schwanendreher*» із початковою темою мідних духових інструментів першої частини аналогічного циклу.

**Кода**, яка бере свій початок у такті 184, за формою є дещо видозміненим, динамізованим варіантом вступу. Таким чином утворюється тематична арка, яка додає композиційної рівноваги усій частині. Схожі арки зустрічаються і в інших оркестрових творах композитора того біографічного періоду, про який йдеться – наприклад, в симфонії «Художник Матис».

Крайні розділи **другої частини** Альтового концерту – «*Sehr ruhig*» («Дуже спокійно») – за своєю жанровою приналежністю наближені до сициліани. В основу цих розділів покладено рідкісний дует двох інструментів – солюючого альту та арфи, який безперечно становить один із найкращих ліричних зразків у світовій альтовій літературі та є справжнім проривом в образному трактуванні П. Гіндемита альтового тембру, якому, після відносно тривалого періоду захоплення гротесковими ефектами, віднині надається право однозначно «серйозного» художнього наповнення. Ймовірно, у подібному образному наповненні зіграла свою роль і тужлива пісня «Зелений, липонько, зелений», у якій йдеться про нерозділене кохання. Та поряд із цим варто відзначити, що фактичним носієм цієї пісенної мелодії знову виступає оркестр, як це вже було у першій частині.

У партії солюючого альту вона з'являється лише один раз – під кінець другого розділу, як ознака наступної репризи.

Середній розділ – фугато на тему популярної пісні «На тину зозуля сиділа» – контрастує з крайніми, позаяк привносить у музику цієї частини святковий настрій. Соліст у даному випадку позиціонується швидше як рядовий учасник, аніж ініціатор всезагальної веселої гри, яку розпочинає фагот у супроводі струнних та до якої поступово долучаються інші інструменти.

**Третя частина твору** – «*Mässig schnell*» («Помірно швидко») – закономірно постає вирішальним, кульмінаційним етапом драматургічного розвитку всього Альтового концерту. Вона являє собою зображення справжнього розгулу «веселого товариства», який всіляко підбурюється інструментальними вихилями «мандрівного музиканта». Варто відзначити, що у даному змістовному аспекті П. Гіндеміт не просто згадав, а навіть перевершив своє недалеке «музично-хуліганське» минуле. Єдиним острівцем відносного спокою у фіналі є його середній розділ – «*Ruhig bewegt*» («У спокійному русі»), який за музичною мовою нагадує крайні розділи другої частини. Втім, невдовзі солюючий альт повертає слухача до стихії народного свята, перебіг якого починає набирати просто-таки небачених обертів. Оригінальний драматургічний штрих завершення частини – її обрив на кульмінаційній точці, що викликає аналогії з подібними прикладами у творчості інших композиторів, зокрема завершенням «Великої священної пляски» з «Весни священної» І. Стравінського або ж «Болеро» М. Равеля (закінчення «Шванендрєєра» взагалі дуже близьке до прямого цитування відповідного фрагменту даного твору). Відтак, у даному випадку спостерігається певний гротескний «рецидив» в гіндемітівській інструментальній творчості, але цього разу він має не пародійну природу (як в «*Kammermusik №5*»), а радше гіпертрофовано-комічну.

Варто вказати й на інші важливі **прояви художньої специфіки Альтового концерту**:

1. Новий (як для альтових творів композитора) тип контрасту між старовинним, навіть архаїчним пісенним тематизмом та гостросучасним за стилістикою тематичним матеріалом (цікаво, що при цьому зазначені тематичні

комплекси демонстративно «розводяться» між партіями оркестру та соліста);

2. Підвищений рівень комунікативної активності тексту, що виявляється у відносно великій кількості тематичних посилянь, алюзій, асоціацій тощо, загалом *невластивий* П. Гіндеміту;

3. Парадоксальне поєднання двох протилежних жанрово-драматургічних тенденцій: підсилення лідерської позиції соліста, планомірне доведення її до рівня класико-романтичних зразків, і в той же час її послаблення шляхом оминання в солюючій партії ключових для драматургії твору тематичних проведень народно-пісенного походження.

До цього слід додати, що у технічно-виконавському плані третя частина Концерту вимагає від соліста неабиякої витримки. На нашу думку, потрібно всіляко утримуватися від бажання її облагородити, згладити «криві кути», яке особливо часто виникає у молодих виконавців. Слід, навпаки, намагатися виявляти та подавати навіть у перебільшеному вигляді усі «шорсткості» альтової партії. У даному випадку може стати в нагоді ремарка самого П. Гіндеміта «*Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache*» («Стрімкий темп. Бурхливо. Краса звуку є вторинною»), адресована четвертій частині вже згаданої раніше Сонати для альту соло оп. 25 № 1.

Необхідно відзначити, що в плані індивідуалізації музичної мови та актуалізації образного наповнення циклу композитор здійснив системний «ривок у мабутнє», віднайшовши те, що згодом буде оригінально вирізняти його твір з-поміж концертів, які написані для альту пізніше, починаючи від 1940-х рр. і аж до сьогоденних днів. Доволі незвичною, перш за все, є сама ідея використання музичного матеріалу старовинних народних пісень. І хоча не можна сказати, що ніхто з композиторів – авторів інструментальних концертів нічого подібного до П. Гіндеміта не робив, застосування подібного прийому у **даній жанровій сфері** є швидше винятком, аніж закономірністю.

Ще однією яскравою рисою даного твору є наявність авторської програми. Вона, передусім, є проявом новаторства у контексті доробку самого композитора, адже, як відомо, творче кредо П. Гіндеміта радше передбачало антипрограмність, сприйняття програми як пережитку романтичного минулого. Але



протилежна ситуація із Альтовим концертом зовсім не означає різку зміну композитором власного художнього курсу. На нашу думку, у «Der Schwanendreher» П. Гіндеміт використовує програмність із двох конкретних причин.

Перша сягає своїм корінням музичного театру композитора, адже потрібно пам'ятати, що П. Гіндеміт, окрім усього іншого, є одним із послідовних оперних і балетних композиторів ХХ століття, сценічні твори якого, на превеликий жаль, поки що не так часто можна почути й побачити у живому виконанні. Очевидно, не надто коректно розглядати дві провідних сфери композиторської творчості П. Гіндеміта – інструментальну та оперну – як абсолютно відокремлені явища. На нашу думку, вони знаходяться у тісному художньому взаємозв'язку, особливо якщо взяти до уваги той факт, що на момент створення Альтового концерту композитор вже мав за плечима однаково вагомі напрацювання як в інструментальній, так і в оперній галузях.

Виходячи зі сказаного, в Альтовому концерті солюючий інструмент не просто наділяється усією повнотою лідерських функцій, як вже було зазначено вище. Композитор фактично позиціонує його як головного діючого персонажа даного твору, своєрідного «інструментального актора». Представлений аналіз твору є прямим доказом того, що після ознайомлення зі запропонованою П. Гіндемітом програмою музика Концерту одразу «унаочнюється», стає достатньо змістовною, предметною для слухача, в уяві якого оживають цілком конкретні образи і колізії.

Друга причина прихована у тих історичних реаліях, які стали поштовхом до написання композитором даного твору. Адже саме на середину 1930-х рр. припадає один із найтрагічніших етапів політичної історії Німеччини, пов'язаний із затвердженням при владі нацистської диктатури з усіма сумнозвісними наслідками, у тому числі для культурного життя країни. Саме тоді П. Гіндеміта, який персонально на собі відчув утиски з боку нацистської влади, що призвели до його фактичної еміграції, починають хвилювати питання життєвого вибору й духовної місії митця, взаємовпливу мистецтва та соціуму взагалі, кінець кінцем, віднайдення свого власного місця, своєї ролі у тогочасних цивілізаційних подіях.

Зазначені глибинні рефлексії композитора, цього разу морально-етичного спрямування, вилилися у появі двох, а фактично трьох музичних творів – справжніх шедеврів, у кожному з яких композитор намагається дати прийнятні, хоч і непрості відповіді на вищезгадані питання. Це опера «Художник Матіс» (1934–1938), а також однойменна симфонія, створена на основі її музичного матеріалу (1934), і, власне, «Der Schwanendreher», об'єднані корпусом спільних ідей, та такі, що художньо-логічно продовжують один одного.

У центрі сюжету «Художника Матіса» постає доля реальної історичної персони, талановитого живописця, представника Північного Відродження Матіаса Грюневальда<sup>3</sup>, який, будучи втягнутим у складні перипетії епохи Великої селянської війни у Німеччині ХІІІ ст., змушений відірватися від занять улюбленою справою та стати заручником трагічних обставин часу. Оперний «Художник Матіс» міг би стати утвердженням трагедії втраченого покоління, що його утворили відторгнуті й «розчавлені» режимом прогресивні митці тогочасної Німеччини. Невипадково нацистське керівництво заборонило постановку опери, а прем'єрне виконання симфонії у 1934 р. під управлінням В. Фуртвенглера поклало початок ганебній практиці соціального цькування і таврування композитора.

Утім П. Гіндеміт, який не втрачав оптимізму та здорового глузду ані в музиці, ані в повсякденному житті, прийняв єдине вірне у даній ситуації рішення – виїхати з країни. Саме Концерту для альту з оркестром «Der Schwanendreher» судилося стати закодованою у нотах матеріалізацією даного рішення. При цьому вищенаведена програма відіграє роль **прихованого творчого маніфесту** композитора, а безпосередньо сам твір являє собою його музичне втілення. Тож мова йде не про «твір-втечу» (від жорсткої реальності до ідилічного та ідеалізованого минулого), як може здатися на перший погляд, а про «твір-послання» для тих, хто здатен прочитати його істинний сенс.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Виходячи зі сказаного, робимо

<sup>3</sup> Відомо, що розписаний М. Грюневальдом для монастиря в Ізенгеймі вітар безпосередньо надихнув П. Гіндеміта на написання «біографічних» за сюжетом опери та програмної симфонії.

наступний висновок: образ Шванендрєєра має пряме автобіографічне наповнення, адже в ньому П. Гіндеміт зобразив самого себе – віднині такого ж відлученого від батьківщини мандрівного музиканта, який позбавлений можливості жити на рідній землі та все одно продовжує поширювати її найкращі здобутки, звеличувати скарби її музичної культури, «з’являючись у веселих товариствах» інших країн. Звідси походить звернення П. Гіндеміта до національних духовно-музичних основ: німецької народної пісні епохи середньовіччя та бахівської спадщини (що передбачало самоусвідомлення себе як продовжувача стародавніх традицій на музичному підґрунті XX століття). Звідси ж і наведення цитат із власного твору, поява якого фактично засвідчила визнання П. Гіндеміта світовою музичною спільнотою<sup>4</sup>. І нарешті, головне – застосування солюючого альтя як власного артистичного «лейттембру», остаточне проявлення через нього свого музичного «я» та майже повна абсолютизація лідерських функцій

інструмента, що дало можливість побудувати складну, не позбавлену алегорій художню оповідь від першої особи. При цьому фірмова гротесковість гіндемітівської музичної мови, потужно втілена і в Альтовому концерті, на нашу думку, наразі стає для композитора гнучким інструментом самоіронії – це ніби споглядання ним самого себе у кривому дзеркалі історії, що у даному випадку є свідченням по-справжньому великого та зрілого таланту.

На наш погляд, одним із перспективних напрямків подальшого дослідження творчості П. Гіндеміта є комплексне вивчення його сольної альтової спадщини та навіть альтових партій у його камерно-ансамблевих та оркестрових творах. Зазначений напрямок є цінним для контексту загальної історії альтового мистецтва. Але в першу чергу він є важливим для більш глибокого усвідомлення та розуміння творчої особистості Митця, для якого альт став справжнім віддзеркаленням його творчого голосу та засобом втілення та передачі найбільш сокровених сенсів.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт : генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... кандидат. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2012. 227 с.
2. Гаврилець Д. Г. Концерти для альтя з оркестром у європейському культурно-мистецькому просторі міжвоєнного двадцятиліття. *Київське музикознавство*. 2012. Вип. 4. С. 220–231.
3. Гнатів Н. В. Трансформація тематизму як фактор становлення індивідуального стилю в струнних квартетах Пауля Гіндеміта раннього періоду творчості. *Київське музикознавство*. 2011. Вип. 40. С. 45–54.
4. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини XX століття : виконавська практика та композиторська творчість : дис. ... кандидат. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2019. 216 с.
5. Городецький А. В. Kammermusik №5 Пауля Гіндеміта на шляху до формування індивідуального композиторського стилю. *Музикознавчий універсум*. 2016. Вип. 38–39. С. 69–82.
6. Криса О. Б Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій : дис. ... кандидат. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 213 с.
7. Палшков Б. Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. Київ : Музична Україна, 1982. 96 с.
8. Hindemith P. A composer's world : Horizons and limitations. Cambridge : Harvard University Press, 1952. 221 p.
9. Riley M. W. The history of the viola, Vol. 2. Michigan : Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor, 1991. 454 p.
10. Riley M. W. The history of the viola. Michigan : Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor, 1993. 396 p.

#### REFERENCES:

1. Havrylets, D. (2012). Yevropeyskyi altovy kontsert : henezys, evoliutsiia, zhanrovi modeli : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 [The European viola concerto : genesis, evolution, genre models :thesis for a candidat's degree by speciality 17.00.03]. (PhD Dissertation, Lviv. 227 p.) [In Ukrainian].

<sup>4</sup> «Konzertmusik для струнних та мідних ор. 50» було замовлено композитору музичним керівником та диригентом Бостонського симфонічного оркестру Сергієм Кусєвицьким до 50-річного ювілею даного колективу. Показово, що серед інших композиторів, які отримали від С. Кусєвицького аналогічне замовлення, були І. Стравінський та М. Равель.

2. Havrylets, D. (2012). Kontserty dlia alta z orkestrom u yevropeiskomu kulturno-mystetskomu prostori mizhvoien-noho dvadtsiatylittia [Concertos for viola and orchestra in the European cultural and artistic space of the interwar twenties]. *Kyiv musicology*, 4, 220–231 [In Ukrainian].
3. Hnativ, N. V. (2011). Transformatsiia tematyizmu yak faktor stanovlennia indyvidualnoho styliu v strunnykh kvartetakh Paulia Hindemita rannoho periodu tvorchosti [The transformation of thematism as a factor in the formation of individual style in Paul Hindemith string quartets of the early period of his work]. *Kyiv musicology*, 40, 45–54 [In Ukrainian].
4. Horodetskyi, A., (2019). Yevropeiske altove mystetstvo pershoi polovyny XX stolittia : vykonavska praktyka ta kompozytorska tvorchist. Dys. ... kandydata mystetstvosnavstva : 17.00.03 [The European viola art of the first half of the XX-th century : performing practice and composer's creativity. Thesis for a candidat's degree by speciality 17.00.03]. (PhD Dissertation, Kyiv. 216 p.) [In Ukrainian].
5. Horodetskyi, A. V. (2016). Kammermuzik № 5 Paulia Hindemita na shliakhu do formuvannia indyvidualnoho kompozytorskoho styliu [Paul Hindemith's Kammermuzik № 5 on the way to the formation of an individual composer's style]. *Musicological universe* : collection of articles, 8–39, 69–82 [In Ukrainian].
6. Krysa, O. (2011). Altove mystetstvo Kyieva u konteksti yevropeiskyykh tradytsii : dys. ... kandydata mystetstvosnavstva : 17.00.03 [The Kyiv viola art in the context of European traditions : thesis for a candidat's degree by speciality 17.00.03]. (PhD Dissertation, Kyiv. 213 p.) [In Ukrainian].
7. Palshkov, B. (1982). Osoblyvosti zvukovydobuvannia ta intonuvannia na alti. [The peculiarities of sound production and intonation on the viola]. *Muzychna Ukraina*. 96 p. [In Ukrainian].
8. Hindemith, P. (1952). A composer's world : Horizons and limitations. Cambridge, Harvard University Press. 221 p. [In English].
9. Riley, M. W. (1991). The history of the viola, Vol. 2. Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor. 454 p. [In English].
10. Riley, M. W. (1993). The history of the viola, Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor. 396 p. [In English].

Дата першого надходження статті до видання: 07.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 04.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 787.2:781.6(091)+78.071.1(430)(092)

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

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри оркестрових струнних інструментів, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

**ORCID:** 0000-0003-4030-0502

**Бібліографічний опис статті:** Гребнєва, І. (2025). Історія та методика скрипкової гри XVIII століття у трактаті Леопольда Моцарта на основі вступу та історичного розділу праці. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 36–43, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-5>

## ІСТОРІЯ ТА МЕТОДИКА СКРИПКОВОЇ ГРИ XVIII СТОЛІТТЯ У ТРАКТАТІ ЛЕОПОЛЬДА МОЦАРТА НА ОСНОВІ ВСТУПУ ТА ІСТОРИЧНОГО РОЗДІЛУ ПРАЦІ

Стаття присвячена комплексному аналізу праці Леопольда Моцарта «Основи скрипкової школи» як теоретично-методичного джерела скрипкової майстерності XVIII століття. У роботі розглянуто ключові проблеми та підходи викладання гри на скрипці, педагогічні стратегії та авторські роздуми розвитку музичного виконавства. Розглянуто теоретичні засади та сформульовано практичні рекомендації щодо формування виконавської техніки, музичної інтерпретації та розуміння специфіки музичних інструментів даної епохи.

**Мета статті** полягає в огляді та осмисленні праці Леопольда Моцарта «Основи скрипкової школи» як важливого джерела історії скрипкового виконавства та педагогіки XVIII століття. Особлива увага приділяється аналізу методичних, історико-культурних і світоглядних аспектів а також, виявленню актуальності для сучасної виконавської та педагогічної практики, зокрема в умовах переосмислення європейських традицій в рамках української музичної освіти.

**Методологія.** Методологічну основу дослідження становлять історико-культурний та історико-музикознавчий підходи, метод текстологічного аналізу, а також елементи компаративного аналізу. У процесі роботи використано аналіз першоджерела в українському перекладі Я. Гребнєва з урахуванням контексту педагогічних традицій XVIII століття та розвитку європейської скрипкової школи. Застосовано метод узагальнення для систематизації поглядів Леопольда Моцарта на походження музики, музичних інструментів і становлення музичної грамоти.

**Наукова новизна** проявляється в актуалізації трактату «Основи скрипкової школи» Л. Моцарта як самодостатнього теоретико-методологічного джерела, що виходить за межі суто виконавських рекомендацій.

**Висновки.** Праця «Основи скрипкової школи» Леопольда Моцарта демонструє широту світогляду автора, його глибоку освіченість і прагнення систематизувати музичні знання на перетині науки, мистецтва та педагогіки; уявлення про походження музики й інструментів водночас формує уявлення про дану роботу як підґрунтя для професійної виконавської підготовки.

Отримані результати підтверджують унікальність цієї теоретичної спадщини для сучасних виконавців-скрипалів і педагогів, що окреслюють перспективи подальших наукових методичних засад європейських скрипкових шкіл.

**Ключові слова:** скрипкова школа Леопольда Моцарта, історія скрипкового виконавства, музична педагогіка XVIII століття, інструментознавство, музична теорія XVIII століття.

**Irina HREBNIEVA**

PhD in Art, Associate Professor at the Department of Orchestral String Instruments, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61000

**ORCID:** 0000-0003-4030-0502

**To cite this article:** Hrebniieva, I. (2025). Istoriia ta metodyka skrypkovoi hry XVIII stolittia u traktati Leopolda Motsarta na osnovi vstupu ta istorychnoho rozdilul pratsi [History and methodology of violin playing in the 18th century in Leopold Mozart's treatise based on the introduction and historical section of the work]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 36–43, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-5>

## HISTORY AND METHODOLOGY OF VIOLIN PLAYING IN THE 18TH CENTURY IN LEOPOLD MOZART'S TREATISE BASED ON THE INTRODUCTION AND HISTORICAL SECTION OF THE WORK

*The article is devoted to a comprehensive analysis of Leopold Mozart's work "Fundamentals of Violin School" as a theoretical and methodological source of violin mastery in the 18th century. The work examines key issues and approaches to teaching violin playing, pedagogical strategies, and the author's reflections on the development of musical performance. The theoretical foundations are examined and practical recommendations are formulated for the formation of performance technique, musical interpretation, and understanding of the specifics of musical instruments of that era.*

**The purpose** of this article is to review and analyze Leopold Mozart's work "Fundamentals of Violin School" as an important source of the history of violin performance and pedagogy of the 18th century. Particular attention is paid to the analysis of methodological, historical, cultural, and worldview aspects, as well as to identifying its relevance for contemporary performance and pedagogical practice, particularly in the context of rethinking European traditions within Ukrainian music education.

**Methodology.** The methodological basis of the study consists of historical-cultural and historical-musicological approaches, the method of textual analysis, as well as elements of comparative analysis. The work uses an analysis of the original source in Y. Grebnev's Ukrainian translation, taking into account the context of 18th-century pedagogical traditions and the development of the European violin school. The method of generalization was used to systematize Leopold Mozart's views on the origins of music, musical instruments, and the development of musical literacy.

**The academic novelty** is evident in the actualization of L. Mozart's treatise "Fundamentals of Violin School" as a self-sufficient theoretical and methodological source that goes beyond purely performance recommendations.

**Conclusions.** Leopold Mozart's work "Fundamentals of Violin School" demonstrates the breadth of the author's worldview, his profound erudition, and his desire to systematize musical knowledge at the intersection of science, art, and pedagogy. His ideas about the origins of music and instruments also shape the perception of this work as a foundation for professional performance training.

*The results confirm the uniqueness of this theoretical legacy for contemporary violinists and teachers, outlining the prospects for further scientific and methodological foundations of European violin schools.*

**Key words:** Leopold Mozart's violin school, history of violin performance, 18th-century music pedagogy, instrumentology, 18th-century music theory.

**Актуальність проблеми.** Відома праця Леопольда Моцарта називається «Основи скрипкової школи». Вона була написана для молодих людей, які мали бажання навчитися правильно грати на скрипці, для викладачів скрипкової гри того часу, для всіх людей, які цікавилися музикою й мистецтвом скрипкової гри, що було дуже поширене й мало попит у XVIII столітті. Л. Моцарт пояснював появу своєї роботи тим, що, на його великий подив, за великої популярності скрипкової гри, значної кількості педагогів і людей, які бажають навчатися гри на скрипці, на той час не було жодного методичного посібника для навчання. Л. Моцарт працював над «Школою» кілька років і подарував свою працю Архієпископу Зальцбурзькому Зигмунду Крістофу фон Шраттенбаху, покровителю молодих талановитих музикантів, адже як аргументував Л. Моцарт освічена молодь повинна навчатись з «дотриманням усіх правил доброго смаку» (Mozart Leopold, 1756, с. 3).

Л. Моцарт докладно та доречно визначає основні проблеми, що були важливими, на його погляд, для педагогів того часу, які працювали як з початківцями так і студентами, що володіли досконалішою художньо-технічною

базою. Деякі із цих проблем уже не такі актуальні для сучасних скрипалів, але дуже цікаві в пізнавальному плані; більшість же питань не втратила своєї значущості й зараз.

Особливо закономірна увага музикантів до культури скрипкової гри XVIII століття в наш час, коли знову відродилося зацікавлення публіки музикою бароко. Також ми можемо вивчити методичні погляди на професійне скрипкове виконання від самого Леопольда Моцарта, який був педагогом свого геніального сина. Звернення до цієї теоретичної та методичної праці Л. Моцарта особливо актуальне в цей історичний момент, коли українська музика стала сприйматися у світі як самобутня частина європейської музичної культури, а українські скрипалі гідно представляють своє мистецтво на європейському рівні. У цих нових умовах з'явилася нагальна потреба в докладному вивченні українськими педагогами особливостей становлення європейських скрипкових шкіл, їхніх методичних засад. І праця Л. Моцарта дає багатий матеріал для цієї роботи.

Особливе зацікавлення педагогічними настановами Л. Моцарта викликає той факт, що його

геніальний син швидше за все навчався згідно з основними принципами скрипкової школи свого батька. Знання цих методичних настанов дуже допоможе скрипалю у вивченні технічних і художніх завдань стилю В. А. Моцарта, у створенні грамотних трактувань його концертів для скрипки, необхідних зараз кожному молодому скрипалеві в його професійній діяльності, оскільки концерти В. А. Моцарта є обов'язковою частиною конкурсних програм молодих скрипалів. Також їх виконання потрібно під час вступу до оркестрів Європи.

Великий педагогічний талант Л. Моцарта та його досвід роботи з учнями давали змогу визначати найважливіші завдання навчання учня та знаходити способи їх розв'язання; у «Школі» він систематизує свій досвід, розповідає про власні спостереження та висновки жваво, а іноді й дуже дотепно.

**Аналіз останніх досліджень.** У сучасному музикознавстві та педагогіці інструментального виконавства, дослідження Л. Моцарта є фундаментальним джерелом для вивчення скрипкової методики опанування гри. Значну увагу аналізу цього дослідження приділяє аспірантка, а тепер вже докторка музичного мистецтва Стефані Шок (Steffany Shock, 2014) у своїй дисертації «Педагогіка скрипки крізь час: трактати Леопольда Моцарта, Карла Флеша та Івана Галаміана» (*Violin Pedagogy Through Time: The Treatises of Leopold Mozart, Carl Flesch, and Ivan Galamian*), що розглядає працю Л. Моцарта в порівнянні з іншими визнаними педагогами скрипкової школи, аналізує технічні та методичні аспекти праці та його історичне місце в педагогіці, а також вагомим є внесок Арнольда Бахмана (Arnold Bachmann), де розглядається порівняння педагогіки та практики (Bachmann, 2024).

Звичайно, Доріна Мангра у співавторстві з Меліндою Брес (Dorina Mangra and Melinda Béres, 2022), досліджують різні друковані видання трактату та його значення для сучасної інтерпретації барокових та класицистичних практик гри, аналізуючи та звертаючи увагу на структурні і стилістичні принципи твору.

Вагомий внесок у вивчення «Основ скрипкової школи» зробила Едіта Нокер (Editha Knocker), яка у своїй перекладеній та коментарній праці здійснила ґрунтовний текстологічний аналіз трактату, забезпечивши його науково

вивіреною англомовним перекладом (Knocker, 1951).

**Метою статті** є аналіз роботи Л. Моцарта «Основ скрипкової школи» у контексті розвитку європейської традиції XVIII століття шляхом аналізу її педагогічних настанов, виконавських принципів. Зосереджено увагу на визначенні значення цієї праці для формування професійної скрипкової педагогіки.

**Виклад основного матеріалу.** Насамперед, аналіз трактату логічно розпочати з його вступної частини, у якій автор окреслює мету написання «Основ скрипкової школи». Саме у вступі закладено концептуальні засади подальшого викладу, що дозволяють зрозуміти педагогічну позицію Моцарта та його уявлення про роль скрипаля, музику і виконавську культуру в цілому.

Окрему увагу у вступному розділі присвячено ролі музичних інструментів, як чиннику формування моделі «школи» гри.

Л. Моцарт дає загальне визначення, що давня назва струнних інструментів «фідель» стосується різних інструментів різних розмірів з натягнутими струнами, грають на яких дерев'яним смичком з використанням кінського волосу. Він описує 12 видів інструментів такого типу: 1) кишенькові маленькі скрипки, якими користувалися танцмейстери, оскільки їх зручно було носити в кишені (ці скрипки були триструнні або чотириструнні); 2) Л. Моцарт відзначає несподіване для нас існування чотириструнних плоских скрипок, у яких була лише одна верхня дека; 3) скрипки для дітей – четвертні чи половинні – маленькі та зручні для дитячих рук. Восьмушки та тричвертні скрипки Л. Моцарт не називає, отже, вони з'явилися пізніше. Л. Моцарт пише, що маленькі дитячі скрипки в ті часи використовували і в концертах (*riccolo*), налаштовуючи набагато вище звичайних скрипок. Гнали на них в ансамблі з арфою, малою флейтою чи іншими інструментами; 4) звичайні скрипки; 5) скрипки «брача» для партій низьких голосів; 6) фаготна скрипка, яка відрізняється від «брача» величиною та способом натягування струн; 7) Базель або Бассет (віолончель), який раніше мав 5 струн; 8) Великий бас або Віолон (*contra basso*), який міг бути різної величини, мав 5 струн і налаштовувався нижче віолончелі на октаву. У нього на шийці були зроблені

нав'язки з товстих струн, які глушили зайві коливання струн, завдяки чому покращувався звук, і з'являлася можливість зручніше виконувати складні пасажі; 9) гамба, яку тримали між колінами, тому вона так і називалася, тобто «колінна скрипка», вона мала 6 або 7 струн; 10) бордон або баритон, що мав 6 або 7 струн, як і гамба. У цього інструмента була дуже широка шия, відкрита та порожня у своїй задній частині, де йшли вниз ще 9 або 10 мідних чи сталевих струн. До цих струн торкалися великим пальцем, граючи одночасно смичком по верхніх струнах. Л. Моцарт зазначає, що це був дуже приємний інструмент; 11) Віола d'amour – особливий рід інструментів, був винятково гарний для вечірнього музикування. У нього 6 струн нагорі, а під грифом 6 сталевих струн, які тільки резонують звук. Цей інструмент часто виходив з ладу; 12) англійський Віолет, який має вгорі 7 струн, а внизу – 12.

Л. Моцарт описує будову скрипки того часу, дає поради щодо вибору струн та їх налаштування, описує способи їх натягування – проблеми, які зараз не актуальні у зв'язку з тим, що струни тепер інші. Але самі собою ці відомості мають історичний інтерес для скрипалів. Дивує, що вже в той час, який сучасний музикант сприймає як час розквіту створення скрипок, Л. Моцарт нарікає на недостатньо компетентну, на його думку, «кустарну» роботу скрипкових майстрів, відсутність «наукового підходу» до виготовлення інструментів. Йому не подобається те, що кожен майстер працює на свій розсуд, не спираючись на висновки сучасної науки, унаслідок чого одні інструменти звучать тихо, інші голосно; одні кричать, інші звучать глухо.

Л. Моцарт вважає недостатньо гарну якість інструментів однією з причин того, що зацікавлення музикою знижується. Також він дає поради стосовно добору струн потрібної товщини, щодо постановки підставки, душки. Він вважає, що, якби в Німеччині отримало підтримку засноване в 1738 році Лоренцем Міцлером Товариство музичних наук, справа виготовлення музичних інструментів піднялася б на професійний рівень: математики б допомогли своїми ідеями скрипковим майстрам у доборі деревини, у розподілі товщин, у вивченні законів акустики.

Л. Моцарт дає великий історичний розділ про походження музики, музичних інструментів,

про давніх музикантів, про походження струнних інструментів, про виникнення нотного письма та законів музичної гармонії. Розділ надзвичайно цікавий для сучасних музикантів, тому що тут Л. Моцарт наводить думки стародавніх мудреців і філософів, їхні погляди на походження музики та інструментів. Ці джерела він добре знав, легко в них орієнтувався, оскільки був дуже освіченою людиною своєї доби. Сучасним скрипалям не так легко знайти такі відомості, тому робота Л. Моцарта має велике значення.

Ця інформація маловідома сучасним музикантам і звучить майже казково й дуже поетично, але, мабуть, музиканти часів Моцарта знали ці джерела й були згодні з такими історичними твердженнями. Вивчаючи питання походження скрипки, Л. Моцарт пише: «...Що більше заглиблюєшся в стародавню історію, тим більше губишся й блукаєш невизначеними шляхами. Багато чого тут ґрунтується на сумнівних відомостях, і справді – тут більше казкового, ніж правдоподібного» (Mozart Leopold, 1756, с. 13). Також Л. Моцарт розглядає і питання походження музики, її стародавніх джерел. Він пише, що ніхто точно не може знати, як виникла музика, історія нічого точного про неї не говорить. «Що конкретно можна сказати про винахід музики та її винахідників? У цьому питанні спільних поглядів серед дослідників немає, і все зводиться до гіпотез. Святе Письмо подає нам Іувала, якого називає «батьком усіх, хто грає на гусях і сопілці» (Mozart Leopold, 1756, с. 13). Дехто вважає, що не Піфагор, як раніше виразно стверджувалося, а сам Іувал, слухаючи удари молота свого брата Тувала, коваля, першим усвідомив відмінність тонів. До потопа жодних музикантів, крім Іувала, не згадується. Чи зникла музика зі Всесвітнім потопом, чи Ной із синами зберегли стародавнє мистецтво – про це нічого не говориться. Знаємо ми лише те, що відроджене воно було в Єгипті, звідти перейшло до греків, латинян і всіх інших народів» (Mozart Leopold, 1756, с. 13).

Л. Моцарт вважає, що не можна проводити аналогії між інструментами давніми і сучасними, оскільки ми не знаємо, які були стародавні арфи, цитри, органи, ліри. «Прочитаємо ж, що каже одна нова й вельми гідна книга про інструмент, який вважається винаходом Іувала. Цей інструмент називався «кініра»

й був у вжитку у фінікійців та сирійців. Євреї називали його «кіннор», халдеї – «кіннора», араби – «кіннара». Цей інструмент був відомий задовго до потопу, і передбачається, що це той самий інструмент, на якому грав Цар Давид перед Царем Саулом, і який зазвичай вважається арфою. Зроблений він був із дерева, мав 10 струн, на одному боці до них торкалися медіатором, з другого – струни притискалися пальцями. Цей інструмент відмінний від сучасних, усі сучасні інструменти зовсім інші» (Mozart Leopold, 1756, с. 14). Ми не можемо стверджувати, що тромбони, арфи, лютні і псалтирі, про які згадував пророк Даниїл, були схожі на інструменти нашого часу із цими назвами. Точних знань про стародавні інструменти немає.

Також Л. Моцарт пише, що точних відомостей про стародавніх винахідників звуків теж немає. «Відома думка Діодора про те, що Меркурій (Гермес) після потопу знову відкрив закони руху зірок, співвідношення чисел та гармонії пісень». Його і вважають винахідником ліри з трьома та чотирма струнами. З Діодором згодні Гомер та Луціан, але Лактанцій приписує винахід ліри Аполлону, тоді як Пліній пише, що початок створення музики йде від Амфіона. Більшість стародавніх авторів винахід ліри приписують Гермесу», також йому приписують і створення струнних інструментів (Mozart Leopold, 1756, с. 14). Форма стародавньої ліри невідома сучасному дослідникові, хоча ми бачимо ліру в Гермеса й Аполлона, однак не можемо стверджувати, що ліра зараз точно така. Варто наголосити, що сучасна людина сприймає ці відомості швидше як поезію, ніж як історію.

Л. Моцарт наводить такі несподівані та дуже цікаві для сучасного музиканта відомості, що вбачаємо за доцільне викласти тут їх докладніше. Він пише, що Бог після створення світу дав першій людині всі здібності до винаходу музики. І, можливо, Адам зміг це зробити. Уже було сказано про заслуги Ювала, що відомі зі Святого Письма, яке називає його Батьком Музики. У біблійних історіях згадуються музиканти – пророки; інструменти – бубни, цитри, труби. Музикантом був Цар Давид, у заголовках його псалмів згадується кілька назв інструментів. Найдавнішими музикантами були й греки, відомі навіть їхні імена: Меркурій, Аполлон, Орфей, Амфіон. Л. Моцарт пише, що багато хто

вважає, що слово «орфей» фінікійською мовою означає «розумна й учена людина», а людини з таким ім'ям не існувало. Леопольд Моцарт дуже наполягає на існуванні такої історичної особи й каже, що стародавні письменники доводять, що цей Орфей жив на землі, і хоча багато про нього говорять міфічного, але багато в цих міфах є правдою.

Також Л. Моцарт вважає достовірними такі відомості про походження музики: він пише, що Піфагор був першим, хто визначив існування тонів. Допоміг йому в цьому випадок: він почув одного разу в кузні на ковадлі удари різних за величиною молотів, помітив різницю звуків залежно від ваги молота. Він зробив дослідження за допомогою двох струн: до однієї з них причепив 6-фунтову гиру, до іншої – 12-фунтову. Під час удару цих двох струн він помітив, що друга до першої відносилася як 2 до 1. То була октава. Так само він винайшов кварту та квінту. «Цих відомостей було достатньо для того, щоб змінилася сама музика й були винайдені інструменти з багатьма струнами», – вважає Л. Моцарт.

Л. Моцарт пише про появу періоду музичної війни: після Піфагора з'явився Арістоксен, учень Арістотеля. І якщо Піфагор усе досліджував за мірою й пропорцією, то Арістоксен – на слух. Відбулася велика довготривала суперечка, що закінчилася компромісним рішенням: розум і слух діють разом.

Далі Л. Моцарт дає великий історичний огляд: учення Піфагора перебувало в Греції близько 600 років, послідовників Піфагора називали канонієцями, а послідовників Арістоксена – гармонієцями. Від їхнього часу до 1000 року за Р. Х. у музиці мало що змінилося: Птоломей придумав велику терцію, Олімпус – півтони, але в основному нічого не зрушилося. Хоча близько 515 року Боецій, шляхетний римлянин, переніс грецьку музику до латинян і, замість грецьких літер, почав співати латинськими. Папа Григорій Великий 594 року непотрібні літери прибрав, чим дуже полегшив музику. Він створив григоріанський церковний спів. Далі, близько 1224 року, Гудо із Ареццо винайшов нову музику; ще жвавішою й новішою її зробив француз Жан де Мур близько 1330 року. Імена грецьких і латинських письменників, які вивчали музику, є в словнику С. де Броссара, цих імен дуже багато. Л. Моцарт пише, що ці



теоретики своїми творами про музику зробили величезний внесок у науковий світ.

Далі Л. Моцарт звертається до теми створення струнних інструментів. Він пише, що, за дослідженням, визнає Меркурія (Гермеса) винахідником струнних інструментів, та зазначає, що стародавні й нові письменники описують такий випадок: одного разу річка Ніл розлилася й затопила Єгипет, а потім вода повернулася до берегів. Меркурій випадково під час прогулянки знайшов між рештками загинув тварин, які лежали в полях і луках, черепаху, у панцирі якої нічого не було, окрім висушених жил. Вони під час дотику видавали різні тони відповідно до відмінності їх довжини й товщини. Це спонукало Меркурія створити подібний музичний інструмент, так звану стародавню ліру, від якої потім через зміну кількості струн і варіювання форми виникли багато інших інструментів. На підтвердження цієї своєї версії Л. Моцарт наводить латинське слово «Chelys», що означає скрипку, і слово «Chelysta», що означає скрипача, звертаючи нашу особливу увагу на те, що ці слова походять від грецького кореня.

Також Л. Моцарт пише, що є багато доказів того, що в стародавні часи музиканти використовували такі самі струни, як у його час. Одним із доказів він вважає той факт, що латинське слово «Chorda», італійське «Corda» і французьке «la Chorde» запозичені з грецької мови. Це слово означає «кишку».

Леопольд Моцарт пише, що бажано дослідити, чи використовувався смичок у грі на струнних інструментах у давнину? «Якщо вірити Глареану, то й на лірі грали смичком, оскільки Глареан згадує про інструмент, званий «Tympani Schizan», по якому водили смичком з натягнутим кінським волоссям, намазаним смолою. Багато письменників так само думають, а якщо вірити Стефу, то вже й сумніватися немає чого. Він каже, що скрипка винайдена Орфеєм, сином Аполлона, а відома поетеса Сафо придумала, що можна кінське волосся натягувати на смичок, і була першою, хто водив смичком сучасним нам способом. Отже, ми за винахід скрипки повинні дякувати Орфею, за спосіб грати на ній смичком – поетесі Сафо, а Меркурію – за винахід струнних інструментів» (Mozart Leopold, 1756, с. 17). – саме такою є думка Леопольда Моцарта.

Після викладу загальних концептуальних засад, окреслених у вступній частині трактату, Леопольд Моцарт переходить до систематичного пояснення елементарних основ музичної грамоти.

Починає цей розділ Л. Моцарт чіткою методичною рекомендацією для педагога, яка буде дуже цікава сучасному скрипалю. Маєстро пише, що перед тим, як дати перший раз учневі в руки скрипку, його необхідно ознайомити зі змістом цього розділу й двох наступних. Інакше допитливий учень із жадібністю й нетерпінням візьметься за вивчення п'єс на слух, а найважливіші основи музичного мистецтва сприйматиме поверхово й сам собі закриє шлях до досконалості музичного пізнання. Тут бажано звернути увагу на те, що навчання в сучасних навчальних закладах відбувається в іншій послідовності. Звичайно, якщо звернути увагу на практичні поради (Levin, 2018) ми помітимо відмінності.

Починаючи розмову про нотні позначення, Л. Моцарт наголошує, що все наше пізнання породжується органами відчуттів. Тому нам потрібні такі знаки, які через зір безпосередньо впливають на розум. Для позначення ноти, яку можна заспівати або зіграти, потрібен свій особливий знак.

Л. Моцарт у своїй роботі наводить такі історичні відомості: греки співали по буквах, написаних у різних положеннях – то в лежачому, то в стоячому, то в перевернутому чи написаному на полях. Цих букв було десь 48. Поруч із буквою вони ставили крапки, позначаючи тривалість ноти. Ці крапки мали 4 значення й були незручні на практиці, завдаючи чимало клопоту стародавнім музикантам.

Папа Римський Григорій спростив буквену систему. Він вибрав 7 літер (A, B, C, D, E, F, G) та розмістив їх на семи лініях, за висотою яких можна було визначити інтервал між нотами. Близько 500 років тому Гвідо д'Ареццо також зробив зміни. Букви вимовляти було важко, і він здогадався замінити їх на шість складів, узятих з першої строфи Хвалебної пісні на честь свята Іоанна Хрестителя: ut, re, mi, fa, sol, la.

Надалі він замінив склади жирними крапками, а кількість ліній зменшив до п'яти. Це дуже вдосконалило запис музики, але через те, що крапки були однаковими, музика все ще залишалася повільною й одноманітною.

Сучасному музикантові буде цікаво, як Л. Моцарт описує подальший хід розвитку музичного мистецтва, цікавим є його бачення процесу та думки. Він пише, що Жан де Мур розв'язав цю проблему музичної одноманітності: замінив крапки нотами, створивши покращену систему музичного метра й такту (тимчасового поділу). Спочатку він придумав п'ять позначень довжини нот: *maxima* – найдовша, *longa* – довга, *brevis* – коротка, *semibrevis* – половина короткої, *minima* – найкоротша. Ці значки дуже схожі на сучасні ноти різної тривалості. Потім були додані ще дві: *semiminima* «половина *minima*», яка відповідала сучасній чверті, і *fusa* – чверть *minima*, відповідає сучасній восьмушці. Деякі ноти робили чорними, деякі залишали білими. Цей процес удосконалення нотної системи теж був тривалим і складним, на що й звертають увагу сучасні дослідники та педагоги (Schäfer, 2023).

Далі Л. Моцарт описує сучасний вид нотного стану, різні ключі – скрипковий, дискантовий, теноровий, альтовий, басовий. Описує струни сучасної йому скрипки, дає найпростіші відомості про гру нот і аплікатури в першій позиції. Багато гумору в його висловлюваннях. Він був дуже освіченим музикантом, знав особливості всіх сучасних йому інструментів. Говорячи про те, що не тільки для скрипки пишуть у скрипковому ключі, він зазначає, що в скрипки особлива природа виконання пасажів, що є пробним каменем майстерності композитора, його знання інструменту. «І як не сміятися, коли доводиться грати на скрипці такі пасажі, стрибки й подвійні ноти, для яких би не завадили чотири додаткові пальці?» (Mozart

Leopold, 1756, с. 20). У таких висловлюваннях Л. Моцарт постає перед нами живою, уїдливою, дотепною людиною. Слід зазначити, що його особистісний портрет допомагає нам краще зрозуміти особливості умов життя сім'ї, у якій виріс великий Вольфганг Моцарт.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Звернення до «Основ скрипкової школи» Л. Моцарта, зокрема до її вступу та історичної частини цієї праці дає сучасному музикантові багатий матеріал для пізнання та роздумів. Маєстро дуже швидко відтворює атмосферу музичного життя своєї епохи, її питань, протиріч, досягнень. Ми дізнаємося про різноманіття форм скрипок у XVIII столітті, багато цікавого про становлення музичної грамоти, походження інструментів. Міфологічні персонажі стають для нас історичними постатями завдяки живому оповіданню маєстро. Ми буквально відчуваємо далеку давнину та глибину мистецтва, якому багато хто з нас присвятив своє життя.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом змісту наступних розділів трактату, зокрема методики розвитку техніки гри, виконавських прийомів і принципів інтепретації музики, що вимагає залучення ширшого кола ранніх теоретичних джерел з музичної практики та філософії музики (Basileae, 1508; Tevo, 1706). Це відкриває можливості для вивчення історично інформованого виконання, дослідження педагогічних методів для подолання і покращення художньо-технічних навичок скрипаля. Змісту цих розділів будуть присвячені наші наступні дослідження.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Reel J. A. Reexamination of Leopold Mozart's famous violin pedagogy. *Strings Magazine*. 2025. URL: <https://stringsmagazine.com/a-reexamination-of-leopold-mozarts-famous-violin-pedagogy/>
2. Levin R. D. Performance practice in the music of Mozart // *In Mozart*. 2018. P. 473–493.
3. Basileae. *Philosophica Musicae speculativae*. 1508. Lib. V, Tract. I, Cap. 3.
4. Tevo Z. Nel suo musico testore. *Venezia*, 1706. Pt. 2, Cap. 7.
5. Mangra D., Beres M. Leopold Mozart – Versuch einer gründlichen Violinschule (A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing): Perspective of the Necessity of Updating the Baroque Stylistic Principles in Modern Interpretation. *Mozart Studies*. 2022. Vol. 2.
6. Bachmann A. The Teaching Legacy of Leopold Mozart: Reflections on Pedagogy and Performance. *European Journal of Music History*. 2024. Issue 14. P. 112–131.
7. Knocker E. Translation and Commentary on Leopold Mozart's Violinschule. *Oxford : Oxford University Press*. 1951.
8. Mozart L. Versuch einer gründlichen Violinschule. *Augsburg*, 1756. P. 3–20.

9. Schäfer H. Leopold Mozart: Life and Work of a Master Teacher. *Munich : Deutsche Musikwissenschaftliche Gesellschaft*, 2023.
10. Shock S. A. Violin pedagogy through time: The treatises of Leopold Mozart, Carl Flesch, and Ivan Galamian : *dissertation*. 2014.

#### REFERENCES:

1. Reel, J. A. (2025). A reexamination of Leopold Mozart's famous violin pedagogy. *Strings Magazine*. Retrieved from URL: <https://stringsmagazine.com/a-reexamination-of-leopold-mozarts-famous-violin-pedagogy/> [in USA]
2. Levin, R. D. (2018). Performance practice in the music of Mozart. In *Mozart*, 473–493. [in USA]
3. Basileae. (1508). *Philosophica Musicae speculativae*. Book V, Tract I, Chapter 3. [in Italy]
4. Tevo, Z. (1706). Nel suo musico testore. *Venezia*. Part 2, Chapter 7. [in Italy]
5. Mangra, D., & Beres, M. (2022). Leopold Mozart – Versuch einer gründlichen Violinschule (A treatise on the fundamental principles of violin playing): Perspective of the necessity of updating the Baroque stylistic principles in modern interpretation. *Mozart Studies*, 2. [in USA]
6. Bachmann, A. (2024). The teaching legacy of Leopold Mozart: Reflections on pedagogy and performance. *European Journal of Music History*, 14, 112–131. [in Germany]
7. Knocker, E. (1951). Translation and commentary on Leopold Mozart's Violinschule. *Oxford: Oxford University Press*. [in UK]
8. Mozart, L. (1756). Versuch einer gründlichen Violinschule. *Augsburg*, 3–20. [in Germany]
9. Schäfer, H. (2023). Leopold Mozart: Life and work of a master teacher. *Munich: Deutsche Musikwissenschaftliche Gesellschaft*. [in Germany]
10. Shock, S. A. (2014). Violin pedagogy through time: The treatises of Leopold Mozart, Carl Flesch, and Ivan Galamian (*Doctoral dissertation*). [in USA]

Дата першого надходження статті до видання: 03.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78:37.015.31-057.87

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-6>**Ігор ГРИЩЕНКО**

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

**ORCID:** 0009-0005-9527-4614

**Бібліографічний опис статті:** Грищенко, І. (2025). Сучасні методи формування вокально-хорових навичок у студентів закладів вищої освіти. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 44–49, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-6>

## СУЧАСНІ МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ НАВИЧОК У СТУДЕНТІВ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У статті досліджуються сучасні методи формування вокально-хорових навичок у студентів вітчизняних закладів вищої освіти.

**Мета дослідження** полягає у теоретичному обґрунтуванні важливості впровадження сучасних методів (науково-технологічних, соматичних та цифрових) у процес формування вокально-хорових навичок студентів закладів вищої освіти для підвищення якості їхньої професійної підготовки та збереження вокального здоров'я.

**Методи дослідження** базуються на системному аналізі наукових праць у галузі вокальної фізіології та хорової педагогіки, синтезі традиційних методів навчання з новітніми технологіями, а також на вивченні практичного застосування інструментів візуального біофідбеку, методів напівзакритого голосового тракту (SOVT) та цифрових платформ для дистанційної роботи.

**Наукова новизна** роботи полягає у комплексному підході до формування вокально-хорових навичок через призму «доказової педагогіки», що передбачає перехід від суб'єктивно-образного сприйняття звуку до свідомого керування голосовим апаратом на основі акустичних і фізіологічних даних. У статті систематизовано сучасні методи (SOVT, Body Mapping, спектральний аналіз) та визначено роль штучного інтелекту й цифрової трансформації у професійному становленні сучасного хормейстера.

**Висновки.** Доведено, що інтеграція класичних хорових традицій із сучасними науково-технологічними підходами забезпечує швидке опанування технічними навичками та сприяє професійному довголіттю співаків. Цифровізація навчання (віртуальні тренажери, ПЗ для аналізу звуку) робить процес підготовки об'єктивним, мобільним та індивідуалізованим, що дозволяє готувати конкурентоспроможних фахівців, здатних до гнучкої адаптації в сучасному мистецькому просторі.

**Ключові слова:** вокально-хорові навички, заклади вищої освіти, цифрова трансформація, метод SOVT, візуальний біофідбек, доказова педагогіка, хорове моделювання.

**Ihor HRYSHCHENKO**

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

**ORCID:** 0009-0005-9527-4614

**To cite this article:** Hryshchenko, I. (2025). Suchasni metody formuvannia vokalno-khorovykh navychok u studentiv zakladiv vyshchoi osvity. [Modern methods of forming vocal and choral skills among students of higher education institutions]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 44–49, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-6>

## MODERN METHODS OF FORMING VOCAL AND CHORAL SKILLS AMONG STUDENTS OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

The article explores modern methods of vocal and choral skill development among students within domestic higher education institutions.

**The aim of the article** is to theoretically substantiate the importance of implementing modern innovative methods (scientific-technological, somatic, and digital) into the process of forming vocal and choral skills among students of higher education institutions to enhance the quality of their professional training and preserve their vocal health.

**Research methods** are based on a systematic analysis of scientific works in the field of vocal physiology and choral pedagogy, the synthesis of traditional teaching methods with the latest technologies, and the study of the practical application of visual biofeedback tools, semi-occluded vocal tract (SOVT) methods, and digital platforms for remote collaboration.

**The scientific novelty** of the study lies in a comprehensive approach to the formation of vocal and choral skills through the prism of «evidence-based pedagogy», which involves a transition from subjective-imaginative perception of sound to conscious control of the vocal apparatus based on acoustic and physiological data. The article systematizes modern methods (SOVT, Body Mapping, spectral analysis) and determines the role of artificial intelligence and digital transformation in the professional development of a modern choir conductor.

**Conclusions.** It has been proven that the integration of classical choral traditions with modern scientific and technological approaches ensures rapid mastery of technical skills and contributes to the professional longevity of singers. The digitalization of learning (virtual simulators, sound analysis software) makes the training process objective, mobile, and individualized, enabling the preparation of competitive specialists capable of flexible adaptation within the modern artistic environment.

**Key words:** vocal and choral skills, higher education institutions, digital transformation, SOVT method, visual biofeedback, evidence-based pedagogy, choral modeling.

**Актуальність проблеми.** Трансформація мистецької освіти в умовах глобалізації та цифрової революції вимагає переходу від виключно репродуктивних методів навчання до свідомого, науково обґрунтованого керування вокальним апаратом. Традиційна хорова педагогіка, яка десятиліттями спиралася на суб'єктивні відчуття та художні метафори, сьогодні зіштовхується з нагальною потребою в об'єктивізації навчального процесу. Впровадження інноваційних технологій візуалізації звуку та спектрального аналізу дозволяє перевести формування вокально-хорових навичок у площину «дказової педагогіки», де кожен технічний прийом підкріплений точними акустичними та фізіологічними даними.

Крім того, інтенсифікація навчання у закладах вищої освіти підіймає питання збереження професійного здоров'я майбутніх вокалістів і диригентів. Високе голосове навантаження, з яким щоденно зіштовхуються студенти, диктує необхідність пошуку методів, що мінімізують ризик травматизації зв'язок та розвивають витривалість апарату. Це актуалізує потребу в інтеграції до хорової практики соматичних методів та вправ напівзакритого голосового тракту, які забезпечують вокальне довголіття через біомеханічно правильну координацію всього тіла.

Відзначимо також, що сучасний етап розвитку вищої школи також характеризується цифровою трансформацією, яка змінює способи сприйняття та обробки інформації студентами. Традиційний підхід до вивчення партитур і формування ансамблевих навичок потребує доповнення інтерактивними інструментами: мобільними застосунками, віртуальними хоровими

тренажерами та цифровими платформами для спільної роботи. Такий підхід робить процес навчання мобільним та індивідуалізованим, що повністю відповідає запитам сучасного покоління студентів.

Сьогоднішній фахівець має бути універсальним: володіти не лише класичною технікою, а й навичками роботи з електроакустичним обладнанням, знаннями з вокальної реабілітації та методами дистанційного керування колективом. І саме синтез перевірених часом традицій хорового співу з новітніми методичними підходами дозволяє сформувати фахівця-універсала, здатного до гнучкої адаптації в умовах динамічного розвитку світової музичної культури.

**Аналіз наукових праць та публікацій** свідчить про стійку тенденцію до міждисциплінарного підходу в музичній педагогіці, де вокально-хорова підготовка розглядається на стику мистецтва, фізіології та інформаційних технологій. Фундаментальне значення для розуміння біомеханіки голосоутворення мають роботи Інго Тітце, який обґрунтував ефективність вправ напівзакритого голосового тракту для оптимізації роботи гортані та захисту голосових складок від перенавантаження. Дослідження Кетрін Еббот у сфері вокальної реабілітації та «резонансної терапії» стали підґрунтям для розробки методів безпечного формування навичок опори та звуковидобування, що є критично важливим для професійних співаків. Важливий внесок у розвиток методики свідомого керування вокальними структурами зробила Джоанн Естілл. Питання акустичних параметрів хорового звучання детально висвітлені у працях Йогана Сундберга, який довів необхідність використання спектрального аналізу для

об'єктивної оцінки якості хорового ансамблю та тембрального злиття. В українському науковому просторі проблема формування вокально-хорових навичок у студентів закладів вищої освіти активно досліджується у працях Н. Овчаренко та Л. Остапенко. Питання впровадження інноваційних технологій та цифрових інструментів у хорову практику піднімаються у роботах Г. Савченко та О. Ребровської. Разом з тим, попри наявність ґрунтовних досліджень, питання комплексного впровадження у навчальний процес закладів вищої освіти сучасних методів формування вокально-хорових навичок у студентів залишається недостатньо висвітленим.

**Мета дослідження** полягає у обґрунтуванні важливості впровадження сучасних інноваційних методів у процес формування вокально-хорових навичок студентів закладів вищої освіти для підвищення якості їхньої професійної підготовки та збереження вокального здоров'я.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Вокально-хорові навички у студентів є складною системою автоматизованих психофізіологічних дій, які формуються в процесі навчання для досягнення художньо-естетичного результату в колективному співі (Захаров, 2006). У вищій школі цей процес переходить від простого копіювання до свідомого управління власним голосовим апаратом.

Ключовими вокально-хоровими навичками, які мають бути сформовані у студента, є наступні:

1. *Співацька установка та постава.* Це фундамент, без якого неможливе правильне функціонування дихання. Студент має володіти навичкою «активного спокою» тіла. Це включає пряму спину, розправлені плечі та відсутність затисків у шийно-щелепному відділі. Постава має бути однаково стабільною як під час співу стоячи, так і сидячи.

2. *Співацьке дихання (опора).* На відміну від побутового, хорове дихання є керованим і свідомим. Пріоритетним є діафрагмально-реберне (змішане) дихання. Студент повинен мати навичку швидкого, безшумного вдиху (особливо в рухливих творах); затримки дихання перед початком співу; економного, рівномірного видиху (опора), що забезпечує стабільність звуку та загальнохорового дихання

(ланцюгового) – вміння непомітно брати вдих всередині довгих музичних фраз, не порушуючи цілісності звучання колективу.

3. *Звукоутворення та атака звуку.* Це момент виникнення звуку та його подальший розвиток. Студенти мають володіти переважно м'якою атакою, яка забезпечує кантилену та зберігає здоров'я зв'язок. Тверда атака використовується лише як художній прийом. Також слід розвивати вміння згладжувати переходи між регістрами (грудним та головним), що особливо важливо для професійного академічного звучання.

4. *Артикуляція та дикція.* В хорі дикція має бути колективною («спів єдиною мовою»). Студент повинен мати навичку миттєвого формування голосних (усім співакам слід однаково «округляти» голосні для створення єдиного тембру хору) та активного вимовляння приголосних (приголосні вимовляються чітко, коротко і зазвичай приєднуються до наступного складу, щоб не розривати вокальну лінію).

5. *Ансамблеві навички.* Це здатність підпорядковувати свій голос загальному звучанню. Тому у студентів слід розвивати прислуховування – вміння чути не тільки себе, а й сусідів у партії та хор в цілому; тембрального злиття – навичку «нівелювати» специфічні обертони свого голосу, щоб партія звучала як один великий голос; динамічного та ритмічного ансамблю – синхронний початок і закінчення фраз, єдина швидкість виконання та загальний рівень гучності.

6. *Хоровий стрій (інтонування).* Це чистота виконання музичного тексту. Тут важливими для студента є мелодичний стрій (точне інтонування інтервалів (свідоме «завищення» великих секунд і терцій для яскравості звуку) та гармонічний стрій (вміння відчувати свою роль у акорді (основа, терція чи квінта) і підлаштовувати висоту звуку для ідеального резонансу).

7. *Навичка читання партитур з листа.* Для студентів закладів вищої освіти це критично важлива професійна навичка. Це здатність одночасно аналізувати нотний текст, ритм, слова та диригентський жест без тривалої попередньої підготовки (Болгарський, 2004; Ware, 2009).

Формування цих навичок у студентів відбувається через синтез традиційних вправ (вокалізів) та сучасних методів аналізу звуку. Головна мета – перетворити технічні навички на

засіб художньої виразності, де техніка служить музиці, а не навпаки.

До сучасних, більш ефективних методів навчання, які допомагають студентам швидше та якісніше опанувати техніку співу за допомогою науки та технологій, відносять:

1. *Метод напівзакритого голосового тракту (Semi-Occluded Vocal Tract або SOVT)*. Це один із найбільш науково обґрунтованих методів у сучасній світовій практиці (розроблений професором І. Тітце). Його суть полягає у тому, що спів здійснюється із частковим перекриттям виходу повітря (через тонку соломинку, булькання губами, спів на приголосні «v», «z»). Коли співак звужує вихід, частина повітряного тиску повертається назад до гортані, і цей «зворотний тиск» допомагає голосовим зв'язкам змикатися легше і рівномірніше. Результат – швидке налаштування «опори», зняття затисків гортані, вирівнювання регістрів; у хорі це допомагає миттєво досягти однорідного тембру (*unisono*) (Titze, 2012).

2. *Технології візуального біофідбеку (Visual Biofeedback)*. Цей метод дозволяє студенту «бачити» свій звук, що перетворює суб'єктивні відчуття на об'єктивні дані. Для аналізу використовуються програми (наприклад, VoceVista Video або Sing & See), при цьому на екрані відображається спектрограма звуку. Студент бачить посилення обертонів у зоні 2500-3000 Гц., і якщо ця зона «світиться» на екрані – звук має академічний блиск і силу. Візуалізація дозволяє побачити амплітуду та частоту вібрата, виправляючи «тремоляцію» або «хитання» звуку, які часто зустрічаються у студентів (Fiuza, 2022).

3. *Соматичні та кінестетичні методи*. Ці методи розглядають голос як частину всієї м'язової системи тіла. Так, цікавим є Body Mapping (метод картування тіла). Багато студентів мають хибне уявлення про свою анатомію (наприклад, де розташована діафрагма або як рухається щелепа), а метод виправляє ці ментальні карти через самопальпацію та вивчення анатомічних атласів. Іншим є метод Фельденкрайза – це використання мікрорухів під час співу для пошуку максимальної свободи. Наприклад, спів під час легких обертів головою або нахилів тулуба допомагає виявити приховані затиски в шії та пресі (Molins-Mасау, 2025).

4. *Метод фонопедичного розвитку голосу (за В. Ємельяновим та ін.)*. Це система

координаційно-тренувальних вправ, спрямованих на розвиток захисних механізмів голосу. Її сутність полягає у використанні «нетрадиційних» звуків (писк, ричання, шурхотіння) для активізації різних регістрів гортані. Це допомагає розширити діапазон колективу та навчити співаків безпечно використовувати граничні низькі та високі ноти (Гумінська, 2012).

5. *Метод інтерактивного хорового моделювання*. Цей метод використовується під час роботи над партитурою у класі диригування або хору. Студенти спочатку формують «ритмічну модель» (проказування тексту в ритмі), потім «інтонаційну модель» (спів на один склад для чистоти строю) і лише в кінці – художній образ. Цифровими помічниками виступають аудіо-тренажери, де кожен студент може відключити свою партію і співати в оточенні інших голосів, що імітує реальну ситуацію в хорі (Софроній, 2021).

Таким чином, формування вокально-хорових навичок у сучасних ЗВО – це синтез художньої інтуїції та наукового розрахунку. Використання методів SOVT, візуалізації звуку та соматичної корекції дозволяє підготувати фахівця, який володіє не лише «звуковим ідеалом», а й технологіями його досягнення.

Також слід згадати і про цифрову трансформацію навчання в музичній освіті, адже це не просто використання комп'ютерів, а повна перебудова освітнього процесу, де технології стають інструментом для об'єктивного аналізу, дистанційної співпраці та індивідуалізації навчання.

Основними напрямками цифрової трансформації у підготовці вокалістів та диригентів наразі є:

1. *Візуалізація та акустичний аналіз звуку*. Це найважливіший аспект «доказової педагогіки». Замість того, щоб покладатися лише на суб'єктивні відчуття, студент отримує цифрові дані. Спектрографічне програмне забезпечення (наприклад, VoceVista, Praat) дозволяє бачити «голос» у реальному часі. Студент може контролювати рівномірність вібрата та наявність високої вокальної форманти. Своєю чергою, тюнери високої точності допомагають розвивати навичку чистого інтонування в різних строях (піфгорійському, рівномірно-темперованому).

2. *Віртуальні хорові тренажери та мобільні платформи*. Ці цифрові інструменти

дозволяють студенту ефективно працювати над партитурою поза межами навчальної аудиторії. Вони включають:

- спеціалізовані записи (наприклад, Music Minus One), де відсутня лише партія студента. Це створює ефект присутності в хорі та розвиває навичку ансамблевого слуху;

- застосунки для зчитування нот (наприклад, Newzik, forScore). Перехід на електронні партитури дозволяє робити миттєві позначки, інтегрувати аудіо-записи безпосередньо в нотний текст та ділитися ними з іншими студентами;

- платформи для хористів (наприклад, Chorus Class, Singer's Friend). Вони дозволяють викладачу завантажувати партії, а студентам – тренуватися та записувати свій спів для перевірки.

**3. Дистанційна хорова співпраця.** Пандемія Covid-19 дала поштовх розвитку технологій синхронізації та відеомонтажу вокальних творів. Сьогодні поширеними стали синхронний запис (використання програм для багатоканального запису, де студенти записують свої партії під «метроном» або диригентське відео) та майстер-класи в реальному часі з використанням платформ з низькою затримкою звуку (як-от JackTrip або CleanFeed), що дозволяє проводити уроки вокалу через інтернет без втрати якості тембру.

**4. Штучний інтелект у музичній освіті.** Сьогодні ШІ стає асистентом як для студента, так і для викладача. Він допомагає проводити автоматичний аналіз помилок, порівнюючи виконання студента з еталонним записом і вказуючи на неточності в ритмі або висоті звуку. Поширеною є й генерація супроводу, коли програми, що створюють акомпанемент у реальному часі, адаптуються до темпу та агогіки співака.

**5. Електронний менеджмент навчального процесу,** який включає цифрові портфоліо (створення бази аудіо- та відеозаписів студента протягом усіх років навчання для відстеження динаміки розвитку вокальної техніки) та хмарні сервіси для партитур (загальний доступ

до бібліотеки хору, де кожен студент має актуальну версію нот з усіма правками диригента (Zhang, 2024; Chen, 2025; Ban, 2025).

Перевагами цифрової трансформації вважаємо її об'єктивність (студент бачить свої помилки на екрані, а не лише чує критику викладача), мобільність (можливість готувати складні хорові партії в будь-якому місці) та персоналізація (кожен студент може працювати у власному темпі, використовуючи цифрові тренажери). Так, цифровізація не замінює живого спілкування з майстром, але створює потужний фундамент для самостійної роботи студента та робить процес навчання прозорим і вимірюваним.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Узагальнюючи результати дослідження, можна констатувати, що формування вокально-хорових навичок у студентів закладів вищої освіти в сучасних умовах вимагає відмови від суто емпіричних методів на користь інтегрованого підходу, який гармонійно поєднує класичні традиції з новітніми досягненнями вокальної науки та цифровими технологіями. Впровадження методик напівзакритого голосового тракту у поєднанні з технологіями візуального біофідбеку та соматичними практиками забезпечує не лише прискорення процесу опанування технічними навичками, а й гарантує професійне вокальне довголіття через свідому корекцію біомеханіки голосоутворення. Таким чином, цифрова трансформація освітнього простору та об'єктивізація контролю параметрів звуку дозволяють підготувати конкурентоспроможного фахівця-хормейстера, який володіє високим рівнем вокальної культури, професійною самодостатністю та здатністю до гнучкої адаптації в динамічному середовищі сучасної музичної культури.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у розробці та впровадженні цифрових алгоритмів моніторингу вокального стану студентів, що базуються на інтеграції штучного інтелекту в процес індивідуальної та колективної хорової підготовки.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Болгарський А. Хоровий клас і практика роботи з хором : навчальний посібник. 2-ге перевид. Київ: Освіта, 2004. 240 с.
2. Гумінська О.О. Уроки музики в загальноосвітній школі: методичний посібник. 2-ге вид. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012. С. 34–39.



3. Захаров А. Вокально-хорове виховання. 2-ге перевид. Київ : Просвіта, 2006. 310 с.
4. Софроній З.В., Чурікова-Кушнір О.Д. Методика інтерактивного навчання майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях хорознавстві. Молодий учений. 2021. №6. С. 16–21.
5. Ban J., Noor A. Empowering Music Education: Leveraging Digital Audio Technology in the Pursuit of Vocal Mastery. *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development*. 2025. №13. P. 44–53.
6. Chen L. Enhancing Vocal Performance Through Computer-Assisted Training. *International Journal of Web-Based Learning and Teaching Technologies*. 2025. №20. P. 203–209.
7. Fiuza M., Lã F. Real-Time Visual Feedback in Singing Pedagogy: Current and Future Applications. *Applied Sciences*. 2022. № 12. P. 107–113.
8. Molins-Macau N. Body-mind methods and the singing voice: A literature review. *Revista de Logopedia, Foniatria y Audiologia*. 2025. № 45. P. 100–109.
9. Titze I.R. Voice training and therapy with a semi-occluded vocal tract: rationale and scientific underpinnings. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*. 2012. № 2. P. 448–459.
10. Ware C. Basics of Vocal Pedagogy : college-level text. 3-d ed. Columbus: McGraw-Hill, 2009. 400 p.
11. Zhang T. Research on Online Vocal Music Smart Classroom-Assisted Teaching Based on Wireless Network Combined With Artificial Intelligence. *International Journal of Web-Based Learning and Teaching Technologies*. 2024. № 19. P. 23–31

#### REFERENCES:

1. Bolharskyi A. (2004) Khorovyi klas i praktyka roboty z khorom : navchalnyi posibnyk. [Choir class and practice of working with the choir: a training manual]. 2-he perevyd. Kyiv: Osvita. 240 s. [in Ukrainian].
2. Huminska O.O. (2012) Uroky muzyky v zahalnoosvitnii shkoli: metodychnyi posibnyk. [Music lessons in a comprehensive school: a methodological guide]. 2-he vyd. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 34–39 [in Ukrainian].
3. Zakharov A. (2006) Vokalno-khorove vykhovannia. [Vocal and choral education]. 2-he perevyd. Kyiv : Prosvita. 310 s [in Ukrainian].
4. Sofronii Z.V., Churikova-Kushnir O.D. (2021) Metodyka interaktyvnogo navchannia maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva na zaniattiakh khoroznavstvi. [Methodology of interactive training of future teachers of musical art in choral studies classes]. *Molodyi uchenyi*. 6. 16–21 [in Ukrainian].
5. Ban J., Noor A. (2025) Empowering Music Education: Leveraging Digital Audio Technology in the Pursuit of Vocal Mastery. *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development*. 13. 44–53 [in English].
6. Chen L. (2025) Enhancing Vocal Performance Through Computer-Assisted Training. *International Journal of Web-Based Learning and Teaching Technologies*. 20. 203–209 [in English].
7. Fiuza M., Lã F. (2022) Real-Time Visual Feedback in Singing Pedagogy: Current and Future Applications. *Applied Sciences*. 12. 107–113 [in English].
8. Molins-Macau N. (2025) Body-mind methods and the singing voice: A literature review. *Revista de Logopedia, Foniatria y Audiologia*. 45. 100–109 [in English].
9. Titze I.R. (2012) Voice training and therapy with a semi-occluded vocal tract: rationale and scientific underpinnings. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*. 2. 448–459 [in English].
10. Ware C. (2009) Basics of Vocal Pedagogy : college-level text. 3-d ed. Columbus: McGraw-Hill, 2009. 400 p. [in English].
11. Zhang T. (2024) Research on Online Vocal Music Smart Classroom-Assisted Teaching Based on Wireless Network Combined With Artificial Intelligence. *International Journal of Web-Based Learning and Teaching Technologies*. 19. 23–31 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 10.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 08.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 780.616.433:784.9:37.015.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-7>

**Дзвіна ГУСАР**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва, Університет Короля Данила, вул. Є. Коновальця, 35, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

**ORCID:** 0000-0002-4237-3687

**Наталія ТОЛОШНЯК**

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри естрадно-вокального мистецтва, Університет Короля Данила, вул. Є. Коновальця, 35, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

**ORCID:** 0000-0003-2317-4321

**Бібліографічний опис статті:** Гусар, Д., Толошняк, Н. (2025). Фортепіанно-виконавська підготовка естрадних вокалістів. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 50–56, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-7>

## ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКА ПІДГОТОВКА ЕСТРАДНИХ ВОКАЛІСТІВ

**Метою дослідження** є розкриття психолого-педагогічних особливостей роботи з майбутніми естрадними вокалістами в класі фортепіано, визначення пріоритетних напрямків розвитку їхньої інструментально-виконавської культури. **Методологія дослідження** враховує історичність процесу становлення методик викладання фортепіано, а також ґрунтується на комплексному підході, що залучає теоретичний аналіз наукової літератури з музикознавства, музичної психології та педагогіки, поєднує музично-аналітичний та компаративний методи із обсерваційним (аналіз навчального процесу в класі фортепіано та практика залучення здобувачів до концертної діяльності в якості соліста або концертмейстера). **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше здійснено спробу окреслити коло проблематики та завдань, що постають у процесі формування піаністичних навичок майбутнього естрадного вокаліста; поглиблено знання щодо специфіки роботи із дорослим-початківцем, виділено сприятливі фактори та запропоновано оптимальні напрямки фортепіанної підготовки майбутніх естрадних вокалістів. **Висновки.** Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що фортепіанно-виконавська підготовка естрадного вокаліста відіграє значиму роль у його професійній діяльності. Оволодіння піаністичними навичками у дорослому віці успішно здійснюється при опорі на попередній музично-слуховий багаж із урахуванням мотиваційних та вольових факторів. Складовими фортепіанного навчання, що забезпечують оптимальний для діяльності естрадного вокаліста комплекс умінь, є оволодіння арсеналом базових технічних навичок фортепіанної гри, широке знайомство із музикою різних епох та жанрів, формування допоміжних для естрадного вокаліста навичок педагога-репетитора та концертмейстера.

**Ключові слова:** естрадне вокальне мистецтво, фахова підготовка співака, фортепіанне виконавство, навчання дорослих.

**Dzvina HUSAR**

Doctor (Candidate) of Art Criticism (Ph.D.), Associate Professor, Department of Pop and Vocal Art, King Danylo University, Ye. Konovaltsya Str., 35, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

**ORCID:** 0000-0002-4237-3687

**Nataliia TOLOSHNIAK**

Doctor (Candidate) of Art Criticism (Ph.D.), Associate Professor, Department Chair of Pop and Vocal Art, King Danylo University, Ye. Konovaltsya Str., 35, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

**ORCID:** 0000-0003-2317-4321

**To cite this article:** Husar, D., Toloshniak, N. (2025). Fortepianno-vykonavska pidhotovka estradnykh vokalistiv [Piano performance training for pop vocalists]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 50–56, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-7>

## PIANO PERFORMANCE TRAINING FOR POP VOCALISTS

*The purpose of the study is to reveal the psychological and pedagogical features of working with future pop vocalists in the piano class, to determine the priority areas for the development of their instrumental and performing culture. The research methodology takes into account the historical development of piano teaching methods and is based on a comprehensive approach that involves theoretical analysis of scientific literature on musicology, music psychology, and pedagogy, combining musical-analytical and comparative methods with observational (analysis of the teaching process in the piano class and the practice of involving students in concert activities as soloists or accompanists). The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time an attempt has been made to outline the range of issues and tasks that arise in the process of forming the piano skills of a future pop vocalist; knowledge about the specifics of working with adult beginners has been deepened, favorable factors have been identified, and optimal directions for piano training of future pop vocalists have been proposed. Conclusions. The study allows us to conclude that piano performance training plays a significant role in the professional activity of a pop singer. Mastering piano skills in adulthood is successfully achieved by relying on previous musical and auditory knowledge, taking into account motivational and volitional factors. The components of piano training that provide the optimal set of skills for a pop vocalist include mastering a range of basic technical piano skills, broad familiarity with music from different eras and genres, and developing the skills of a teacher-rehearsal coach and accompanist, which are helpful for a pop vocalist.*

**Key words:** pop vocal art, professional training of singers, piano performance, adult education.

**Актуальність теми дослідження.** Мистецька діяльність естрадного співака посідає особливе місце у сучасній музичній культурі, освітньому та науковому просторі. Досліджуються такі важливі аспекти естрадного виконавства як унікальний вокальний стиль, виконавська манера, сценічний образ, специфіка роботи з аудиторією тощо. Значну увагу дослідників привертають шляхи досягнення професійної майстерності майбутнього естрадного вокаліста, розглядаються вокальні техніки, індивідуальні виконавські прийоми тощо. Однак, незважаючи на значний обсяг робіт, питання загальної музичної підготовки артистів, особливо зважаючи на те, що здобувачі-вокалісти нерідко тільки у вищому навчальному закладі розпочинають свою музичну освіту, часто залишається на периферії досліджень.

Одним із напрямків професійного навчання естрадних вокалістів є опанування ними навичок гри на фортепіано, тому особливий науковий інтерес становить питання ролі фортепіано у формуванні майбутнього музиканта. Як свідчить досвід, опанування фортепіано надає артистові естради низку незамінних у професійній діяльності практичних переваг: це і можливість самостійно розспівуватися, і здатність розучити без концертмейстера вокальну партію та відшліфувати точність інтонації, і вміння підбирати мелодії та створювати власний акомпанемент, і можливість використання фортепіано як інструмента для створення власної музики. Володіння фортепіано виводить вокалістів на якісно новий рівень, сприяє формуванню комплексного

конкурентоспроможного музиканта, при чому особливий ефект справляє успішне втілення сценічного образу «автора-виконавця за фортепіано». Серед зірок світової та й української естради виділяються такі феномени як Рей Чарльз, Фредді Мерк'юрі, Елтон Джон, Дмитро Шуров (Ріанобой), Святослав Вакарчук та інші. Вони поєднали блискучий самотутній вокал, композиторський талант і майстерну гру на фортепіано та стали еталонами самодостатнього харизматичного артиста.

Дослідник Ю. Роменський констатує, що «виконавці сьогодення намагаються проявляти себе одразу в кількох напрямках – як співаки, композитори, продюсери, звукорежисери тощо. Це дуже приємний симптом, що вказує на амбітність та прагнення до саморозвитку і, як висновок, – можливість самоствердження» (Роменський, 2024, с. 76).

Таким чином, актуальними завданнями дослідження є врахування специфіки психолого-педагогічних чинників, що виявляються у процесі роботи з майбутніми естрадними вокалістами в класі фортепіано, а також визначення та конкретизація завдань формування піаністичних навичок, спрямованих на забезпечення їхньої виконавської й творчої самостійності та професійної конкурентоспроможності у сфері сучасного естрадного виконавства. Актуальність проблематики зумовлена сучасними вимогами до фахової підготовки музикантів в умовах оптимізації освітнього процесу у закладах вищої мистецької освіти, де формуються основи професійної компетентності майбутніх фахівців.

**Мета дослідження** полягає у теоретичному обґрунтуванні та комплексному аналізі психолого-педагогічних особливостей професійної підготовки майбутніх естрадних вокалістів у класі фортепіано, а також у визначенні й систематизації основних напрямів формування піаністичних навичок, необхідних для здійснення їх подальшої фахової діяльності.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Більшість наукових праць, в яких розглядається формування професійних навичок гри на фортепіано, присвячені розвитку піаністів на різних етапах їх навчання. Питанням виявлення потреб здобувачів освіти за різними освітніми програмами та пошуку ефективних шляхів викладання фортепіано для цих категорій присвячено не так багато досліджень. Як правило автори зосереджуються на особливостях організації викладання фортепіано у вищих навчальних закладах культури.

М. Калашник досліджує роль навчання гри на фортепіано у фаховій підготовці студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів. Автор зазначає, що існує невирішена проблема специфіки курсу «Загального фортепіано» для студентів-непіаністів. Тривалий час цей курс був лише «зліпком» зі спеціального курсу, не маючи чіткої методики чи диференціації. Це посилюється недооцінкою предмета, який часто вважають «долею невдалих піаністів», що знижує його престиж. До того ж, різний початковий рівень підготовки студентів (випускників шкіл та училищ різних спеціальностей) вимагає особливої, поліфункціональної методики, орієнтованої на формування широкого культурного тезауруса (Калашник, 2009).

Досліджуючи особливості викладання курсу «Фортепіано» у вищих навчальних закладах культури, Н. Соболев аналізує універсальну роль клавіру (фортепіано) в історії музики та, особливо, у професійній підготовці майбутніх викладачів музики. Авторка зазначає, що фортепіано є ключовим інструментом для культурного тезауруса педагога (через безпосереднє виконання), дозволяє ілюструвати матеріал та забезпечує самодостатність у музикуванні. Воно виступає медіатором між нотним текстом та звуковим сприйняттям. Однак існує невирішена проблема специфіки викладання фортепіано для непіаністів. Дослідниця приходить до

висновку, що необхідно виробити самостійну методику для курсу загального фортепіано, що відповідає його багатогранності та потребам майбутнього вчителя музики (Соболев, 2019).

О. Склярів, аналізуючи особливості викладання навчальної дисципліни «Фортепіано» у закладах вищої освіти сфери культури й мистецтва, обґрунтовує принципову важливість оволодіння фортепіанною грою для студентів усіх мистецьких спеціальностей (диригентів, інструменталістів, естрадних виконавців). Серед базових навичок, необхідних для майбутньої професійної діяльності, дослідник виокремлює читання партитур і транспонування. Навчальний процес, на думку автора, доцільно вибудовувати на трьох основних складниках: технічних етюдах (із диференціацією вимог відповідно до фахової спеціалізації студентів), поліфонічному репертуарі (твори Й. С. Баха та українських композиторів) і опануванні сонатної форми. З метою підвищення навчальної мотивації та нівелювання різних рівнів початкової підготовки студентів пропонується залучення творчих форм роботи (конкурси, тематичні вечори, спільні виконавські проекти). У методичному аспекті автор наголошує на доцільності застосування індивідуального підходу до кожного здобувача освіти (Склярів, 2020).

Таким чином, авторами відзначається брак диференційованого підходу до викладання фортепіано здобувачам різних освітніх програм, особливості навчання естрадних вокалістів взагалі не виділяються.

**Виклад основного матеріалу.** Підготовка висококваліфікованих естрадних співаків та викладачів естрадного співу, крім оволодіння основним фахом, зумовлює вирішення ряду завдань, зокрема: напрацювання творчої активності, цілеспрямованості, ініціативності, виконавської волі, здатності до самоконтролю та самоорганізації.

Як слушно зазначає Ю. Роменський, «для того, щоб мистецтво естради не перетворювалось на субкультуру, необхідно вчасно звертати увагу на всі складові виховання майбутніх виконавців» (Роменський, 2024, с. 79). Досягнення здобувачем музично-виконавської та педагогічної майстерності потребує від нього широкої музичної ерудиції, що, окрім різнобічної вокальної підготовки та розвитку музичного

мислення, передбачає отримання знань з теорії музики, історії музичного мистецтва, гармонії, основ композиції тощо. Немаловажним є також напрацювання сценічної витримки та артистизму. Зазначимо, що ці завдання доводиться вирішувати здобувачам, чий вокальний потенціал виявився вже у дорослому віці, часто такі особи не мають базової музичної підготовки, а їхні здібності нерідко спираються лише на музичну наслуханість (переважно естрадного напрямку) та досвід самостійного вокального розвитку.

Практика фортепіанного навчання відкриває значні перспективи у вирішенні поставлених завдань. Фортепіано як інструмент, що має необмежені пізнавальні ресурси, надає винятково широкі можливості для інтенсивного й всебічного розвитку творчих здібностей молодого музиканта, формування його виконавської та педагогічної майстерності, адже універсальні виражальні та технічні можливості фортепіано дозволяють відтворювати музику різних жанрів та стилів, акомпанувати собі при виконанні вокальних творів, працювати за інструментом як вокальний педагог (Кривицька, 2018). Таким чином, володіння фортепіано залишається незмінною професійною якістю музиканта, незважаючи на наявність сучасних технічних засобів навчання.

Специфічною особливістю викладання фортепіано для здобувачів, що навчаються за освітньо-професійною програмою «Естрадний спів» є різний рівень їхньої музичної підготовки, і нерідко, відсутність спеціальних музичних знань. У зв'язку з цим виникає педагогічна проблема із використанням традиційних методик початкового навчання, оскільки вони базуються на методах і принципах роботи з учнями молодшого шкільного віку, в яких закладена опора на емоційно-образне сприйняття дитини, мимовільну увагу, яскравість і відкритість її емоцій, ігровий характер творчої діяльності, відтак, використовується дитяча тематика в репертуарі (Соболь, 2019, с.191).

На противагу цьому, процес фортепіанного навчання дорослих здобувачів, які не мають початкової музичної підготовки або мають слабку музичну базу, може здійснюватися більш ефективно на дещо інших засадах, а саме, при:

- виявленні та максимальному залученні музично-слухового багажу здобувача;

- раціональному підході до організації процесу навчання та максимальному використанні інтелектуального потенціалу молодих людей;

- активізації волевових спрямувань особистості, створенні творчої атмосфери шляхом організації ситуації успіху;

- високому рівні мотивації до здобуття професії естрадного виконавця і педагога вокалу.

При реалізації такого підходу до навчання в класі фортепіано оволодіння практичними навичками гри залежить від результативності розв'язання таких завдань:

- формування базових знань та професійних виконавських навичок з урахуванням рівня довузівської підготовки здобувача;

- спонукання студента до активного сприйняття загальноновизнаних мистецьких цінностей та інтересу до музичного мистецтва загалом через залучення до репертуару творів «дорослої» тематики різних жанрів, що відповідатимуть рівню підготовки здобувача;

- формування допоміжних для естрадного вокаліста навичок педагога-репетитора та концертмейстера, а також стимулювання творчості.

Шлях вирішення поставлених завдань полягає не стільки в кардинальній зміні основних підходів до викладання предмету, скільки в перенесенні методичних акцентів, у специфічному підході до логіки і змісту навчального процесу, адже педагог має можливість в більшій мірі покладатися на зрослий інтелектуальний потенціал здобувача, мотиваційно-волевові якості, наявний досвід спілкування з мистецтвом і прагнення до оволодіння професією (Панченко, 2013). При цьому наголоси зміщуються в бік зростання ролі розумової діяльності здобувача, мотиваційної сфери, а також волевових устремлінь характеру.

Одним з першочергових завдань розвитку фортепіанної майстерності здобувачів-початківців є оволодіння ними арсеналом базових технічних навичок фортепіанної гри. Важливу роль при цьому відіграє розучування гам, що розвиває чіткість і точність звуковидобування, силу і витривалість, незалежність і спритність пальцевих рухів, координацію рук, аплікатурні звички. Роботу над гами рекомендується починати із гами Мі-мажор, що відповідає Шопенівській формулі ідеальної постановки руки, при цьому досягається правильна організація піаністичного апарату та його анатомічно

природне функціонування, що є запорукою подальшого професійного зростання здобувача. Постійна увага педагога до фортепіанної постановки на всіх етапах вивчення музичних творів, відпрацювання балансу між свободою і зібраністю виконавського апарату – першочергове завдання навчального процесу, результатом якого має стати взаємодія всіх задіяних частин тіла піаніста при активній та чіткій роботі пальців, гнучкість, пластичність, доцільність та економія рухів, керованість технічним процесом.

Важливим при цьому є якісний звуковий результат, що досягається з розвитком активних навичок перспективного слухового мислення (Опарик, 2021, с. 35): вміння визначати межі мелодичних побудов, виявляти кульмінаційні моменти і відповідно будувати звукову архітектуру від створення випуклої фрази до поступового об'єднання структурних одиниць твору.

Напрацьований кінестетично-слуховий піаністичний навик дає змогу перейти до ознайомлення здобувачів із якомога більшою кількістю відомих музичних творів як попередніх епох, так і сучасної естради, що дасть вагоме підґрунтя для власної творчості (Каменська, 2020). Крім академічних видань, доцільно залучати збірники, які б доповнили фортепіанний репертуар нескладними аранжуваннями творів популярної музики. Частково задовольняють таку потребу 13 збірників популярних п'єс для фортепіано «Старий рояль» під редакцією О. Красовської та В. Красовського, які вийшли друком протягом 2004-2011 р. р. у видавництві «Мелосвіт». Видання охоплюють як класичну епоху, так і твори відецьких класиків, романтиків, музику ХХ. ст., а також джазову музику та естраду, п'єси українських авторів.

Переклади для фортепіано подано у піаністично зручному викладі, вони не перевантажені фактурою та представлені у якісній редакції з чітко позначеною аплікатурою і педалізацією, що істотно полегшує процес їх опрацювання.

Крім того, вагомим доповненням навчального репертуару є нескладні твори у стилі джазу Манфреда Шмітта – «25 Jazz-Inventionen für Klavier» (які водночас сприяють розвитку поліфонічного мислення) та «Blues & Boogie Woogie», а також джазові композиції українських композиторів Г. Саська, Н. Лагодюк, Т. Афанасенко. Зазначений репертуар викликає

сталий інтерес у здобувачів освіти, сприяє опануванню специфічних гармонічних, ритмічних і жанрових особливостей естрадної та джазової музики, а також формуванню піаністичних прийомів виконання ритмічних формул, характерних для блюзу, регтайму, бугі-вугі, рок-н-ролу тощо. Процес розучування творів різних жанрів, за слухним зауваженням дослідників, «передбачає аналітико-слухове та виконавське вивчення найважливіших “координат” музичної форми: мелодії, часу-ритму, гармонії, динаміки, тембру, фактури» (Опарик, 2021, с. 34), що є цілком доступним для здобувачів освіти як у межах аудиторних занять, так і в процесі самостійної роботи.

Неодмінною складовою професійної освіти естрадного вокаліста є підготовка його до педагогічної діяльності. Якраз в класі фортепіано можуть бути розвинені необхідні навички – виконання розспівок, підбирання на слух, акомпанування вокалісту. Як підготовчий етап до вивчення розспівок в роботу беруться секвенційні вправи Ш. Ганона, а далі – вокальні розспівки різного рівня складності, що дає змогу здобувачеві оволодіти навичками, необхідними для педагога-репетитора з вокалу. На старших курсах у практику фортепіанної гри залучаються знання з гармонії та основ композиції, здобувачі набувають вміння читати буквені позначення акордів, прийняті в джазовій та естрадній музичній практиці. Таким чином, відбувається розвиток навичок створення акомпанементу, паралельно опановуються різні фактурні моделі, відповідні до стилістики сучасної музики, а також стимулюється композиторська творчість здобувачів освіти (Гусар, 2023). Крім того, здобувачі набувають досвіду концертмейстерської діяльності, яку характеризує увага до вокальної партії, ансамблева злагодженість, партнерська взаємодія, психологічна підтримка (Хлопотова, 2017, с. 689–690). При цьому здобувачі часто залучаються до концертних виступів як в якості соліста (виконання фортепіанного твору), так і акомпаніатора.

Така різностороння фортепіанна підготовка дозволяє суттєво розширити музичний світогляд здобувача, сформувати у майбутнього естрадного вокаліста арсенал різноманітних вмінь, які сприятимуть його найбільш успішній самореалізації.

**Висновки.** У статті обґрунтовано, що вивчення предмету «Фортепіано» в процесі фахової підготовки естрадного вокаліста відіграє ключову роль у формуванні конкурентоспроможного музиканта, розширюючи його професійний арсенал та творчу незалежність. Актуальність дослідження підтверджується зростаючими вимогами до сучасного артиста естради, який часто поєднує функції співака, композитора та аранжувальника. Встановлено, що процес викладання має опиратися на музично-слуховий багаж здобувача, базуватися на максимальному залученні інтелектуального потенціалу та професійній мотивації здобувачів. Обґрунтовано етапність навчального процесу в класі фортепіано для естрадних вокалістів, що передбачає: початкове формування

піаністичного апарату та кінестетично-слухового навичку; розширення музичного світогляду через вивчення художньо повноцінного репертуару, зокрема збірок популярних п'єс та творів у стилі джаз та естрада; поетапне формування допоміжних професійних вмінь, включно з навичками педагога-репетитора (виконання розспівок), концертмейстера (акомпанування солісту) та створення власного супроводу (читання буквених позначень акордів та вибір стилю акомпанементу). Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості їх використання для вдосконалення системи вищої музичної освіти, що сприятиме оптимізації процесу формування професійних навичок майбутнього естрадного вокаліста.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гусар Д. О., Семкович В. Б. Фортепіано: розвиток основ виконавської техніки: методичні рекомендації з навчальної дисципліни «Фортепіано». Івано-Франківськ : Голіней О. М., 2023. 35 с.
2. Калашник М. П. Роль навчання гри на фортепіано у фаховій підготовці студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів. *Науковий часопис Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти* : зб. наук. праць. Вип. 8 (13) Київ. 2009. С. 117–121. URL: <https://lnk.ua/aV7oglrV1> (дата звернення 21.12.2025)
3. Кривицька Т. А. Фортепіано: методичні рекомендації з вибіркової навчальної дисципліни для студентів спеціалізацій «Хорове диригування» та «Естрадний спів». Луцьк : Вежа-Друк, 2018. 16 с.
4. Опарик Л. М. Самостійна робота студента в класі загального фортепіано: методичні рекомендації для студентів напряму підготовки 025 «Музичне мистецтво». Івано-Франківськ : Голіней О. М., 2021. 49 с.
5. Панченко С. М. Психологічні особливості дорослої людини як суб'єкта навчання. *Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України*. 2013. Вип. 3. С. 192–196. URL: <https://lnk.ua/k4x93EXey> (дата звернення 21.12.2025)
6. Роменський Ю. Роль опанування композиторської компоненти як важливої складової розвитку естетично-художнього мислення у вихованні сучасного естрадно-джазового співака. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. 1. 75–79. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-10>
7. Скляр О. Д. Особливості викладання курсу «Фортепіано» у вищих навчальних закладах культури. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків. 2020. Вип. 67. С. 147–156. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.15>.
8. Соболев Н. В. Особливості організації та проведення занять з гри на фортепіано дорослих на початковому етапі навчання. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. Випуск 176*. Кропивницький РВВ ЦУПУ ім. В. Винниченка. 2019. С. 174–197. URL: <https://lnk.ua/aV7oqb3V1> (дата звернення 21.12.2025)
9. Старий рояль. Збірка популярних п'єс для фортепіано. Ред. О. Красовська. Київ: Мелосвіт, 2004–2011. вип. 1013.
10. Хлопотова А. А., Опанасенко О. О., Олейніков С. О. Роль та специфіка акомпанементу у процесі виховання естрадних вокалістів. *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 688–691. URL: <https://lnk.ua/q462Q604J> (дата звернення 21.12.2025)

#### REFERENCES:

1. Husar D. O. & Semkovych V. B. (2023). Fortepiano: rozvytok osnov vykonavskoi tekhniky: metodychni rekomendatsii z navchalnoi dystsypliny «Fortepiano» [Piano: development of the basics of performance technique: methodological recommendations for the academic discipline «Piano».] Ivano-Frankivsk : Holinei O. M., 35 s.
2. Kalashnyk M. P. (2009). Rol navchannia hry na fortepiano u fakhovii pidhotovtsi studentiv muzychno-pedahohichnykh fakultetiv vyshchykh navchalnykh zakladiv. [The role of piano teaching in the professional training of students of music and pedagogical faculties of higher educational institutions]. *Naukovyi chasopys Nats. ped. un-tu im. M. P. Drahomanova. Seriya 14: Teoriia i metodyka mystetskoï osvity* : zb. nauk. prats. Vyp. 8 (13). Kyiv. S. 117–121.

3. Kryvytska T. A. (2018). Fortepiano: metodychni rekomendatsii z vybirkovoi navchalnoi dystsyplin dlia studentiv spetsializatsii «Khorove dyryhuvannia» ta «Estradni spiv». [Piano: methodological recommendations for the elective academic discipline for students specializing in «Choral Conducting» and «Pop Singing»]. Luts'k : Vezha-Druk, 16 s.
4. Oparyk L. M. (2021). Samostiina robota studenta v klasi zahalnoho fortepiano: metodychni rekomendatsii dlia studentiv napriamu pidhotovky 025 «Muzychne mystetstvo» [Independent work of a student in a general piano class: methodological recommendations for students of the direction of training 025 «Musical Art»]. Ivano-Frankivsk : HolineiO. M., 49 s.
5. Panchenko S. M. (2013). Psykholohichni osoblyvosti dorosloi liudyny yak subiekta navchannia [Psychological characteristics of an adult as a learner]. *Visnyk Natsionalnoi akademii Derzhavnoi prykordonnoi sluzhby Ukrainy*. Vyp. 3. S. 192–196.
6. Romenskyi Yu. (2024). Rol opanuvannia kompozytorskoï komponenty yak vazhlyvoi skladovoi rozvytku estetychno-khudozhnogo myslennia u vykhovanni suchasnoho estradno-dzhazovoho spivaka. [The role of mastering the compositional component as an important component of the development of aesthetic and artistic thinking in the education of a modern pop and jazz singer]. *Fine Art and Culture Studies*. 1. P. 75–79.
7. Skliarov O. D. (2020). Osoblyvosti vykladannia kursu «Fortepiano» u vyshchykh navchalnykh zakladakh kultury. [Features of teaching the «Piano» course in higher educational institutions of culture]. *Kultura Ukrainy : zb. nauk. pr. Kharkiv*. Vyp. 67. C. 147–156.
8. Sobol N. V. (2019). Osoblyvosti orhanizatsii ta provedennia zaniat z hry na fortepiano doroslykh na pochatkovomu etapi navchannia. [Features of organizing and conducting piano lessons for adults at the initial stage of training]. *Naukovi zapysky. Serii: Pedahohichni nauky. Vypusk 176*. Kropyvnytskyi RVV TsUPU im. V. Vynnychenka. S. 174–197.
9. Staryi roial. Zbirka populiarnykh pies dlia fortepiano. (2004-2011). [The Old Piano. A collection of popular pieces for piano]. Red. O. Krasovska. Kyiv: Melosvit, 1–13.
10. Khlopotova A. A., Opanasenko O. O. & Oleinikov S. O. (2017). Rol ta spetsyfika akompanementu u protsesi vykhovannia estradnykh vokalistiv. [The role and specificity of accompaniment in the process of educating pop vocalists]. *Molodyi vchenyi*. № 11. S. 688–691.

Дата першого надходження статті до видання: 18.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025



УДК 780.8:780.647.2:78.071.1(477)«20»

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-8>**Роман ДИДИК**

аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська обл., Україна, 82100

**ORCID:** 0000-0003-1658-2343

**Бібліографічний опис статті:** Дидик, Р. (2025). Тенденції акордеонної музики у творчому доробку українських композиторів XXI століття. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 57–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-8>

## ТЕНДЕНЦІЇ АКОРДЕОННОЇ МУЗИКИ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XXI СТОЛІТТЯ

У статті розкриваються тенденції оригінального акордеонного репертуару українських композиторів у XXI столітті. Резонанс мистецького наповнення належить професійним композиторам, практикуючим викладачам без композиторської освіти, які активно заповнюють репертуарну прогалину виходячи з навчально-педагогічних потреб, студентам ЗВО та концертуючими музикантами що розкривають свій творчий потенціал через потребу у самовираженні виконавського мислення та проєкції на власне бачення інструменту і музики для нього.

**Мета статті** – розкрити нарис творчого доробку для акордеону-соло українських композиторів-сучасників у жанровому різновиді для початкової мистецької освіти, ЗВО та концертної діяльності першої чверті XXI століття.

**Методологія дослідження** уособлює систематизацію жанрових акордеонних різновидів XXI століття та концентрується у наступних **методах**: аналіз українського оригінального репертуару для акордеона (соло) першої чверті XXI століття; синтез композиторської творчості від початкової мистецької освіти до закладів передвищої та вищої освіти й концертних виконавців; класифікації жанрових різновидів акордеонної музики; моделювання репертуарного контенту професійними композиторами та практикуючими викладачами та концертантами.

**Наукова новизна** полягає в розкритті репертуарного напрацювання для акордеону у новому тисячолітті для різного рівня підготовки з опорою на заклади початкової мистецької освіти.

Репертуарний контент розподілений за жанровими особливостями та напрацюванням у кожному із них. Пріоритетним критерієм виступає репертуарний доробок для початкової мистецької освіти, де у витоках його наповнення постають (у переважній більшості) викладача-практики (А. Марценюк, І. Миськів, В. Клименко, В. Вірясова, В. Сорока, В. Салій, В. Шлюбик, С. Соколик, О. Жужа, А. Січ, М. Рожко, О. Гончаров, О. Боднарчук та ін.). Водночас, пласт акордеонного репертуару сьогодення написаний студентами закладів вищої освіти та виконавцями, які виходять із синтезу створення власних взірців оригінальної акордеонної музики та її поширення та різноманітних мистецьких платформах. Серед таких творців, варто назвати імена І. Єргієва, В. Губанова, С. Грінченка, В. Куриленка, Р. Стахніва, В. Віцькова, В. Годлевського, В. Капути, А. Коса, Д. Снігірьова, М. Самсонова, І. Саєнка, Т. Ілюхіна, В. Василенка, П. Гільченка, Н. Паращук та ін.

Серед жанрових різновидів, вирізняється написання поліфонії та поліфонічних мініатюр, концерту, сонати, сонатини, сюїтних циклів, дитячого альбому, жанр фольклорної обробки, концертної п'єси, варіаційних циклів, естрадно-джазового контенту. Твори, проходять апробацію у навчальному процесі, концертній сцені, на конкурсах та фестивалях різного рівня, здобувають перемоги у композиторських номінаціях, тощо. Ще однією особливістю постає перше виконання музики самими авторами (Б. Мирончук, В. Губанов, І. Єргієв, Я. Олексів, Р. Стахнів, В. Вірясова, В. Клименко, Р. Багдасарян, Р. Пунейко, П. Гільченко, Н. Паращук, В. Віцьков, В. Годлевський, Д. Снігірьов, М. Самсонов, І. Саєнка та ін.), що постає мотивацією для ротації власної творчості на концертній естраді.

**Ключові слова:** акордеон, українські композитори, музика, творчість, репертуар, жанрові особливості, музичне мистецтво, елементарна композиторська творчість, виконавство, інструктивно-дидактичний матеріал.

**Roman DYDYK***Postgraduate Student at the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 24, Ivan Franko Str., Drohobych, Ukraine, 82100***ORCID:** 0000-0003-1658-2343

**To cite this article:** Dydyk, R. (2025). Tendentsii akordeonnoi muzyky u tvorchomu dorobku ukrainskykh kompozytoriv XXI stolittia. [Trends of accordion music in the creative work of Ukrainian composers of the 21st century]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 57–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-8>

## TRENDS OF ACCORDION MUSIC IN THE CREATIVE WORK OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE 21ST CENTURY

*The article reveals the trends of the original accordion repertoire of Ukrainian composers in the 21st century. The resonance of artistic content belongs to professional composers, practicing teachers without a compositional education, who actively fill the repertoire gap based on educational and pedagogical needs, students of higher education institutions and concert musicians who reveal their creative potential through the need for self-expression of performing thinking and projection onto their own vision of the instrument and the music for it.*

*The purpose of the article is to disclose the sketches of the creative output for solo accordion of contemporary Ukrainian composers in the genre variety for primary art education, higher education institutions and concert activities of the first quarter of the 21st century.*

*The research methodology embodies the systematization of genre accordion varieties of the 21st century and focuses on the following methods: analysis of the Ukrainian original repertoire for the accordion (solo) of the first quarter of the 21st century; synthesis of composers' creativity from primary art education to institutions of pre-higher and higher education and concert performers; classification of genre varieties of accordion music; modeling of repertoire content by professional composers and practicing teachers and concert participants.*

*The scientific novelty lies in the disclosure of repertoire developments for the accordion in the new millennium for different levels of training with support from primary art education institutions.*

*Repertoire content is divided according to genre features and achievements in each of them. The priority criterion is the repertoire for primary art education, where the sources of its content are (in the vast majority) teachers-practitioners (A. Martsenyuk, I. Myskiv, V. Klymenko, V. Viryasova, V. Soroka, V. Salii, V. Shlyubyk, S. Sokolyk, O. Zhuzha, A. Sich, M. Rozhko, O. Goncharov, O. Bodnarchuk, etc.). At the same time, the layer of today's accordion repertoire is written by students of higher education institutions and performers, who proceed from the synthesis of creating their own samples of original accordion music and its dissemination on various artistic platforms. Among such creators, it is worth mentioning the names of I. Yergiev, V. Gubanov, S. Grinchenko, V. Kurylenko, R. Stakhniv, V. Vitskov, V. Godlevskyi, V. Kashuta, A. Kos, D. Snigirov, M. Samsonov, I. Saienko, T. Ilyukhin, V. Vasylenko, P. Gilchenko, N. Parashchuk and others.*

*Among the genre varieties, the writing of polyphony and polyphonic miniatures, the concert genre, sonata, sonatina, suite cycles, children's album, the genre of folklore arrangement, concert play, variation cycles, pop and jazz content stand out. Works are tested in the educational process, on the concert stage, at competitions and festivals of various levels, win prizes in composer nominations, etc.*

*Another feature is the first performance of the music by the authors themselves (B. Myronchuk, V. Gubanov, I. Yerhiyev, Y. Oleksiv, R. Stakhniv, V. Viryasova, V. Klymenko, R. Bagdasaryan, R. Puneyko, P. Gilchenko, N. Parashchuk, V. Vitskov, V. Godlevsky, D. Snigirov, M. Samsonov, I. Saienko, etc.), which serves as motivation for the rotation of their own work on the concert stage.*

**Key words:** *accordion, Ukrainian composers, music, creativity, repertoire, genre features, musical art, elementary compositional creativity, performance, instructional and didactic material.*

**Постановка проблеми.** Оригінальна акордеонна музика українських авторів завжди була у пріоритеті дослідницьких формацій кінця ХХ – початку ХХІ століття. Її наповненість у стилізованих та жанрових різновидах ставала об'єктом музикознавчого осмислення та виконавсько-інтерпретаційної агломерації. В основні критерію дослідницького феномену, переважала музика написана професійними композиторами, а творчість практикуючих викладачів та музикантів-виконавців була дещо не до оціненою.

Відтак, наша увага зосереджена на творчому доробку викладачів-практиків та концертуючих музикантів. Такий вид діяльності, за визначенням професора А. Душного отримав назву «елементарна композиторська творчість» (Душний, 2008: 96), яка покликана розкривати горизонти мистецьких інспірацій і тим самим наповнювати репертуарну нішу новими візціями. Нами *вперше* виокремлено жанрові різновиди репертуару учня-акордеоніста початкової мистецької освіти та надано вагомого

значення музиці створеної молодого покоління представників українського акордеонного мистецтва сучасності.

**Аналіз досліджень.** Акордеонний репертуар став спектром дослідження гона науковців України (А. Душний (Душний, 2014: 73–80), Г. Голяка, Вл. Князєв, М. Булда, А. Шамігов, Ю. Дяченко, А. Єрьоменко, Ю. Чумак, В. Тищик, І. Цепух, Г. Олексів, Р. Кундис, В. Шафета, Н. Стронська, Г. Савчин, А. Олексюк, А. Боженський, М. Паньків (Паньків, 2025: 122–128), М. Гафич, Є. Жила та ін.), які переосмислюють технологію написання музики через музикознавчий аналіз та виконавську інтерпретацію, музично-виразові засоби та прийоми гри, стильову приналежність та напрямки композиторських течій. Рецепції жанрової різноманітності української баянної сюїти та партити розкриває Я. Олексів (Олексів, 2011), а жанрово-стильові видозміни у баянному мистецтві унаочнює М. Мельниченко (Мельниченко, 2024). Унікальність трактування «модерн-баяну» та його значення у академічній та камерній музиці належить І. Єргієву (Єргієв, 2006).

Серед фундаментальних досліджень оригінальної музики професійних композиторів України, варто назвати навчальні посібники «Нариси з історії української музики для баяна» та «Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.)» А. Сташевського (Сташевський, 2006, 2007), монографію «Баянна творчість українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття» Д. Кужелева (Кужелев, 2023).

У контексті нашої розвідки, вагомого значення надається довідниковій літературі. У регіональному співвідношенні, варто виокремити довідник А. Дугіного та Б. Пица «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» (Душний&Пиц, 2010). Щодо національного масштабу, тут вагоме значення належить довіднику А. Семешка «Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть» (Семешко, 2009) та бібліографічному довіднику А. Семешка та К. Жукова «Українська баянно-акордеонна література» (Семешко&Жуков, 2023).

Дослідницькою платформою постає особистий внесок автора статті, де розкриваються видавничі напрацювання (Дидик, 2019: 37–39), деякі тенденції акордеонної музики у світлі сучасних компонувань (Дидик, 2023: 57–59), «Великі

жанри баянної музики у контексті фольклорної традиції сфери початкової мистецької освіти» (Давгань, Скидан&Дидик, 2024: 89–92).

**Мета статті** – розкрити нариси творчого доробку для акордеону-соло українських композиторів-сучасників у жанровому різновиді для початкової мистецької освіти, ЗВО та концертної діяльності першої чверті ХХІ століття.

**Виклад основного матеріалу.** Перша чверть нового тисячоліття увінчана численними напрацюваннями у сфері оригінальної музики для акордеона (кнопкового та клавішного) українських композиторів. У цьому напрямку вирізняється музика створена митцям, яку класифікуємо наступним чином:

1) музика написана композиторами не акордеоністами, які своїм доробком розширюють виконавські можливості акордеону та його поєднання з іншими інструментами чи колективами (С. Азарова, Ю. Гомельська, О. Костін, В. Польова, Л. Самодаєва, І. Тараненко, М. Шоренков);

2) музика створена професійними композиторами-баяністами, які виходячи із можливостей сучасного інструменту, підкреслюють естетику сонористики, технічно-виразові та виконавсько-модерні жанрово-стильові моделювання синтезу в оригінальній творчості (В. Власов, А. Гайденко, В. Зубицький, В. Рунчак, А. Сташевський, Я. Олексів, А. Стрілець, В. Колядюк, О. Іванько, А. Полончик);

3) музика написана акордеоністами без фахової композиторської освіти, (елементарна композиторська творчість – за А. Душним), практикуючими викладачами, музикантами та виконавцями, які виходять із потреб репертуарного контенту та педагогічно-концертних потреб у контексті творчого розмаїття (Е. Мантулев, К. Соколов, І. Єргієв, В. Губанов, С. Грінченко, В. Куриленко, Б. Мирончук, А. Нижник, А. Марценюк, І. Миськів, В. Клименко, В. Вірясова, В. Сорока, В. Шлюбик, В. Салій, Ю. Фейда, В. Чумак, Р. Стахнів, В. Віцьков, В. Годлевський, В. Кашута, А. Кос, Д. Снігірьов, М. Самсонов, І. Саєнко, Т. Ілюхін, В. Василенко, П. Гільченко, Н. Парашук, Р. Клинковський, М. Ольховський, Р. Багдасарян, С. Соколик, О. Жуза, А. Січ, М. Рожко, О. Гончаров, О. Боднарчук та ін.)

Акордеонна музика, написана від 2000-х років, стрімко вривається у навчальний

процес та концертну практику підготовки музикантів на різних рівнях. Водночас, вона вирізняється своєю ідентичністю та модерною самобутністю у концертній практиці, постає конструктивним рішенням у камерному музикуванні та поєднанні акордеона з різними інструментами академічної чи народної традиції у модальності сучасного інтерпретаційного самовираження.

Ключова увага сучасного репертуарного надбання зосереджена на **початковій мистецькій освіті**. Саме ця ланка, найбільш затребувана у репертуарному сенсі. Особливо це помічаємо у період останніх років, який покликаний щодо розмежування навчального процесу на елементарний підрівень та базовий рівень навчання та виховання юних музикантів, а відтак – вплив пандемії і особливо навчання у період війни та військового стану.

Таким чином, нами вирізняється когорта нової акордеонної музики для дітей, яка розподіляється за **жанровими напрямками**. Варто розкрити гаму жанрового розмаїття, яка «постає найбільш актуальною музично-виконавською проблематикою» (Іонов, 2014: 91) у формуванні гнучкості навчального репертуару. Жанр поліфонії, сонати, сонатини, сюїти, дитячого альбому, триптиху, концертної п'єси, фольклорної обробки написані композиторами-практиками у реаліях останніх років значно розширили палітру репертуару і збагатили його багатопланову палітру.

**Поліфонічний жанр**, постає ключовою стратегією навчання юних музикантів. Поліфонічну мініатюру (№№1-7) зустрічаємо у творчості О. Боднарчука а поліфонічну мініатюру на тему української народної пісні «Цвіте терен» в обробці С. Грицаєнко, дві прелюдії у доробку О. Колосовської, дві поліфонічні п'єси у Я. Олексіва, поліфонічну п'єсу у В. Вірясової та В. Шлюбика. Прелюдію у доробку І. Миськіва.

Поліфонічні твори для баяна (зошит II із двох частин) увійшли до серії педагогічного репертуару «Десятинка» В. Клименка (Клименко, 2019). Автор пропонує низку поліфонічних мініатюр (10 маленьких відлунь, «Терцовий канон»; три Канони: на тему української народної пісні; «Блакитна стрічка»), дві прелюдії («Осінні зорі», «Безмежний простір»), Інвенцію та Фугу на тему української

козацької пісні «Від поля до поля» та «Ой піду я до млина», Прелюдію та фугу на теми народних козацьких пісень. Поліфонічні різновиди та їх педагогічне значення постає конструктивним доповненням навчального процесу, впливає «на музично-слухове виховання баяніста, розвиток його музичного смаку» (Власов, 2010).

**Жанр сонатини**, представлений широким спектром музики для дітей. Цикл із трьох Сонатин для акордеона ми знаходимо у доробку О. Боднарчука, котрі можна віднести до елементарного підрівня опанування творами великої форми у класі акордеона. Шість Сонатин для акордеона пропонує В. Клименко у збірнику «Десятинка» й ряд легких сонатинок під назвою «Заграйка» (C-dur, G-dur). Низку сонатин для учня-акордеоніста знаходимо у композитора О. Іванька: Легка сонатина (I ч. Allegro moderato, II ч. Andantino, III ч. Rondo) та Сонатина-казка. Цю панораму доповнює Сонатинка В. Губанова, написана у класичному стилі під впливом музики Й. Гайдна, Маленька сонатина В. Сороки та Три Сонатини І. Миськіва.

**Жанр дитячої сюїти**, чи не найбільш розповсюджена платформа нової музики у доробку сучасних композиторів. Такий напрямок розкриває дидактичну приналежність, горизонти дитячого сприйняття через певні вікові орієнтири, художньо-образну цінність, культурно-творчу спрямованість, тощо. Дослідник баянної сюїти Я. Олексів пише «сюїтність у дитячому дидактичному репертуарі допускає велику свободу у виборі відповідних характеру і смаку учня мініатюр, що відповідає завданням індивідуального педагогічного підходу» (Олексів, 2011: 105). У цьому контексті вирізняється гроно сюїтних циклів із чітко-вираженою глибиною дитячого пізнання навколишнього світу, а кожна частина розриває барви наповненості та гармонію художньої думки:

1. Дитяча сюїта В. Манька (I ч. «Чудовий настрій», II ч. «Вальс звіряток», III ч. «Зайчик заблуdivся», IV ч. «Зайчик-музикант»);

2. Модерн-сюїта для дітей № 1 Р. Стахніва (I ч. «Добраніч», II ч. «Зубна щітка», III ч. «Я Dj», IV ч. «Вася, давай!»);

3. Дитяча сюїта А. Нікіфорука (I ч. «Тока-тина», II ч. «Сумна пісенька», III ч. «Музична шка-тулка», IV ч. «В стилі джазу», V ч. «Серенада», VI ч. «Швидкоплинність», VII ч. «Спогад»);

4. «Одного літнього дня» С. Соколик (І ч. «Світанок», ІІ ч. «Танець коника-стрибунця і метелика», ІІІ ч. «Тарантелла для кульбабок», ІV ч. «Похід мурашок», V ч. «Веселі ластівки», VI ч. «Троїсті музики», VII ч. «Сонячна серенада»);

5. «Пори року» А. Січа («На санчатах», «Весняний вальс», «Веселе літо», «Листя кружляє»);

6. Сюїти О. Жужі – «Музичний калейдоскоп» (І ч. «Запрошення до вальсу; ІІ ч. «Давай товаришувати», ІІІ ч. «Барви осені», ІV ч. «Гумореска», V ч. «Руда втіха»), № 1 «Вероніка та її друзі» (І ч. «Молоточок та Пилка», ІІ ч. «Песик та кошеня», ІІІ ч. «Гра “у класики”», ІV ч. «Світлий настрій», V ч. «День народження»), № 2 «Весела подорож» (І ч. «Паровозик чух-чух», ІІ ч. Менует, ІІІ ч. Тірольський вальс, ІV ч. Прелюдія, V ч. «Улюблений мультик»);

7. Цикл п'єс «З назвами естетичних емоцій» О. Бондарчука («Бадьора», «Безхмарна», «Бентежний вальс», «Граїлива», «Граційний вальс», «Завзята», «Замріяна», «Привітна», «Промениста», «Просвітлена», «Радісна», «Розважальна», «Світла», «Спокійна», «Фантазійна»).

Шкільна тематика, яка притаманна дитячому світогляду чітко простежується у творчості сучасних митців. Ігрові форми шкільних буднів розкривають сюїти А. Січа («Весела перерва» – Гра «Класики», «Гра у футбол», Гра «Доганялки», Гра «Хованки»; Цикл п'єс «Шкільні роки» – «Ранок. В школу», Вальс «Класний керівник», «Непосиди», «Міс школи», «Товариш», вчителю географії «Старий вчитель», «Святковий вальс») та О. Михайліва (Дитяча сюїта: І ч. «До школи», ІІ ч. «Невивчений урок», ІІІ ч. «Шкільна перерва, ІV ч. «Лінивий учень», V ч. «Канікули», VI ч. «Відпочинок на природі»).

Природні пейзажі, особливості карпатського побуту, рельєфність побудови контрастів звуко-образного поєднання музичної мови етнічно-народного симбіозу простежуємо у сюїтах:

1. «Прикарпатські візерунки» Е. Мантулева (І ч. «Трембітове відлуння», ІІ ч. «Коломийка», ІІІ ч. «Карпатський мотив», ІV ч. «Гірський струмок», V ч. «Марш лісорубів»);

2. «Карпатські ескізи» А. Січа («Карпатська полька», «Смерековий вальс», «Гуцулик», «Гуцулочка»);

3. «Гомін Карпат» А. Марценюка («Ваша величність Карпати», «Верховино рідний

краю», «Озеро Синевир», «Піп Іван», «Скелі Довбуша», «Долина нарцисів», «Яремче перлина Карпат», «В'їо на Говерлу»).

Естрадна тематика, елементи джазової стилістики, віртуозність та прояв пісенного нашарування спостерігаємо у Сюїті для баяна А. Марценюка (І ч. «Спогад», ІІ ч. «Дідусева гармошка», ІІІ ч. «Сліпий дощ», ІV ч. «Весела гра», V ч. «Щасливий день», VI ч. «Весна прийшла»). Реалії сьогодення вплетені у військову тематику, патріотизм та національний супротив українського народу у російсько-українській війні постає відбитком у Сюїті А. Січа «Не забудемо» (І ч. «Початок. 22.02.2024», ІІ ч. «Козаки ідуть», ІІІ ч. «Все буде Україна»).

Окремого значення надається дитячим сюїтам, в яких спостерігаємо багатство тембрового та реєстрового наповнення, ритмічну, штрихову та динамічну фабулу музичної мови, різноманітні міхові та шумові прийоми що в цілому становить формувальну константу професійної підготовки учня-акордеоніста у закладах початкової мистецької освіти. Серед таких:

1. Сюїта В. Вірясової (І ч. «Метушня», ІІ ч. «Спогади», ІІІ ч. «Улюблений танець», ІV ч. «Шалений світ»);

2. Сюїта № 1 «Ескізи» О. Колосовської (І ч. «Імпровізація», ІІ ч. «Хора», ІІІ ч. «Елегія», ІV ч. «Порив», V ч. «Токата»);

3. Дві дитячі сюїти Я. Олексіва – № 1 «Подорож Фрикадельки» (І ч. «Хмарно», ІІ ч. «Гроза», ІІІ ч. «Хода», ІV ч. «Роздуми») та № 2 «Бабай» (І ч. «По той бік світу», ІІ ч. «Перегони», ІІІ ч. «Змій Горинич або Паління однієї голови шкодить здоров'ю всього змія», ІV ч. «Втрачені мрії», V ч. «Полярні кури», VI ч. «Світланка-Зорянка та веселі вареники», VII ч. «Котяче кохання або Самолікування від нещасного кохання шкодить Вашому здоров'ю», VIII ч. «Об'єкт під охороною або Як миша, курка і коза до лісу ходили», IX ч. «Добро перемагає зло»);

4. Дитяча сюїта Р. Пунейка (І ч. «Ранок у лісі», ІІ ч. «Танець лісорубів», ІІІ ч. «Вечірня тиша»).

Найпоширенішою тенденцією формування репертуару у цикли-опуси постає компонування **«Дитячих альбомів»**. Саме така творча складова вирізняється вагомим чинником заповнення репертуарної прогалини учня-акордеоніста, його багатогранного розмаїття та принципів художньо-образного переосмислення.

Серед низки такого доробку варто назвати наступні:

Дитячий альбом «Прикарпатські візерунки» для готово-виборного баяна Е. Мантулева («Трембітове відлуння», «Коломийка», «Гуцульський наспів», «Танець з топірцями», «Карпатський мотив», «Пісня Іринки», «Коломийка», «Гуцульський танець», «Гірський струмочок», «Марш лісорубів»);

Дитячий альбом № 2 В. Шлюбика («Пісенька», «На галявині», «Співаночка», «Дитяча пісенька», «Бабусині руки», «Весняночка», «Коляда», «Коломийка», «Козачок», «Таночок», «Бігунець», «Горобчик», «Жартівник», «Романс», «Проводи»). Щодо даного альбому, слухним постає визначення А. Душного «матеріал є цікавим та доступним для учня-початківця, складається з творів як пісенного, так і танцювального характеру, що дає можливість розвивати образне мислення учня» (Душний, 2014);

Три дитячі альбоми В. Салія: перший («Сонячний вальс», «Прогулянка», «Смуток», «Навипередки», «Вальс осені», «Танок», «Роздум», «Полька-витинанка», «На відпочинку», «Танець осіннього листя», «На ковзанах», «Веселий поні»), другий («У старовинному замку», «Каруселі», «Танець маленької феї», «Перший пролісок», «Сонячний зайчик», «Тасмания», «Колібри», «Дарунок Святого Миколая»), третій «Весела сімка» (С, D, E, F, G, A, H) «підкреслює використання у даному опусі лише мажорних тональностей ... налаштовує на позитив і оптимістичне сприйняття дійсності ... сприяючи засвоєнню матеріалу, що стосується назв, звуковисотності та тембральності основних семи нот» (Салій, 2020: 4);

Альбом для дітей та юнацтва «Дітям до 16-ти років виконувати дозволяється» В. Рунчака (I ч. «Прогулянка», II ч. «Технічний залік», III ч. «Перший вальс», IV ч. «Прогулянка з друзями», V ч. «Дідусева казка», VI ч. «Інвенція», VII ч. «Я і моя тінь», VIII ч. «Змагання з ходьби “задом наперед”»). Автором унаочнено багатогранність виконавського потенціалу учня-акордеоніста, симбіоз штрихової палітри, міхові прийоми (тремоло та рикошет), принципи глісандування та репетицій, прийому *vibrato*. Таким чином, альбом «постає свідченням володіння молодим виконавцем усього спектру базових навичок сучасного баяніста ...

фактурної, штрихової, артикуляційної динамічної палітри» (Паньків, 2025: 126).

**Жанр фольклорної обробки**, через опрацювання української народної пісні або танцю постає основою оригінального репертуару для акордеону. З плином часу, цей жанр пройшов процес трансформації та переосмислення «збагачуючи ритмо-інтонаційні структури та темброву палітру інструменту» (Мельниченко, 2024: 36).

Серед напрацювання у даній царині, варто відзначити обробки концертного змісту В. Сороки («Як з Бережан до Кадри», «Глибока кириця», «Бодай ся когут знудив», «Ой чий то кінь стоїть»), А. Марценюка («Сусідка», «Серед села дичка», «Тече вода каламутна», «За нашим стодолом»), В. Вірсової («Ой там, на товчу, на базарі», «Цвіте терен» та «Ой чий то кінь стоїть»), І. Хав, козак містом»), М. Адамовича («Ой у полі криниченька», «Хлопці-риболовці», «То ти гадаш, мій Андрійку», «Бандура», «Ти ж мене підманула», «Не щебечи, соловейку», «Іхав козак за Дунай»), В. Клименка («Ой, хмариться, дощ буде», «Сусідка», «Чорні очка», «Сивий кінь», «Козак гуляє весілля», «По садочку ходжу», «Ой, Марічко, чичері», «Увиванець»), О. Іванька («Іхали козаки», «Ой у полі нивка»), Б. Гивеля («Повій, вітре, на Вкраїну», «Зажурились галичанки»), І. Мамайчука («Перелаз», «Як ішов я з Дебречина»), В. Шлюбика («Цвіте терен»), М. Романишина («Чорна хмара», «Десь заграла плакуча гітара», «Зелений дубочок», «Мав я раз дівчиноньку»), А. Січа («Колисонька яворова», «Паде дощ»), Г. Метюлкіна («Ой на горі два дубки») та ін.

Автори опрацювань фольклорного мелосу розкривають нові горизонти сонорності музичної мови, поєднуючи традиційну варіативність із притаманними акордеонному мистецтву прийомами гри (тремоло, рикошет, вібратор, глісандо, удари по корпусу, тощо). Такий підхід акумулює мелодичну лінію та її варіаційну складову у нові барви звучання, а виконавська технологія поглиблює систему передачі художнього образу.

Вагомим напрацюванням постає написання нової акордеонної музики для **навчальних потреб у ЗВО та концертної діяльності**. Тут, жанрові різновиди мають свою багатогранну пріоритетність з акцентом на формування музичного смаку та виконавської траєкторії.

Особливістю створення сучасного репертуарного контенту постає написання музики самими виконавцями та студентами ЗВО без композиторської освіти, або її частковому опануванні через консультації чи факультативне навчання. Така творчість пройшла апробацію на концертній естраді, отримала схвальні відгуки професійних композиторів і має місце у навчально-концертній практиці.

**Жанр концерту**, збагатився «Концертом № 1» для акордеона та струнного оркестру «Esse Homo» та Концертом № 2 для баяна з оркестром «З предковичних часів» (I ч. «У ніч на Купала», II ч. «Купальські хороводи», III ч. «Купальські забави») А. Гайденка, «Концертом-симфонією» для баяна та камерного оркестру й «Концертом-бендом» для баяна з оркестром В. Власова, «Концертом» для баяна з оркестром Я. Олексіва та В. Клименка, «Концертом» для акордеона та симфонічного оркестру М. Самсонова, Концертом «Regretium mobile» для баяна з оркестром Г. Метьюлкіна та ін. Жанр має свою особливість: спектр імпровізаційності у поєднанні із особливістю відчуття джазової семантики; традиційного віртуозного викладу з орнаментом тембрової та штрихової драматургії; амплітуду драматизму та його втілення через вільні контрасти та регістрові забарвлення.

З плином часу, композиторське письмо як і композиторська техніка не стоять на місці. Цей процес активно асимілюється у розрізі нового тисячоліття. Використовуючи нові способи звукоутворення, прийоми гри, спец-ефекти, музичні образи, ритмічні та гармонічні утворення, композитори активізують музичне мислення та його специфічну форму внутрішньої інтерпретації, інерції самовираження через модерно-авангардну сутність переосмислення. Відтак, розкривається новий напрямок, який у дослідженні І. Єргієва отримав назву «модерн-інтонування» із чітко-вираженою позицією із 12 елементів-формул («вібрато, тремоло, рикошет, пульсація, стерео-пульсація, кластери, нетемпероване глісандо, роздвоєння унісону, ефект перкусії, гра повітрям, гра тембрами, ефекти мікродинаміки» (Єргієв, 2006: 10).

Оригінальна музика педагогічно-концертного спрямування для акордеона нового тисячоліття представлена наступними жанровими різновидами:

**1) сонатні опуси** – В. Рунчака (Квазі-соната № 2 «Музика про життя», – спроба самоаналізу: I ч. «Presto», II ч. «Adagio», III ч. «Senza metrum, com grande espansione», IV ч. «Lento, misterioso»), А. Гайденка (Соната № 2 «Предковичні відлуння»), М. Шалигіна (Соната: I ч. «Прелюдія», II ч. «Токата», III ч. «Роздум», IV ч. «Бассо-остинато»), А. Нижника (Соната: I ч. «Імпровізація», II ч. «Остинато», III ч. «Епілог»), В. Колядюка («Соната для баяна Пам'яті подіям на Майдані»), В. Клименка (Соната № 1 та № 2: I ч. «Квантовий перехід», II ч. «Біль втрати», III ч. У колись всесвіту», IV ч. «Життя продовжується») (Клименко, 2020: 6–28), Я. Олексіва (Соната-балада), А. Стрільця (Соната-фантазія), О. Іванька (Соната-фантазія), Г. Метьюлкіна (Соната у 3-х чч.), В. Ковалю (Соната із присвятою В. Зубицькому) та ін.;

**2) сюїтні цикли** та їх різновиди – В. Власова (Сюїта «П'ять поглядів на країну Гулаг»: I ч. «Зона», II ч. «Піший хід», III ч. Блатні», IV ч. «Лісоповал», V ч. «Пахан та шістка»; Концертний триптих), Б. Мирончука (Концертна сюїта на теми латиноамериканських танців: «Румба», «Босса-нова», «Концертна самба»; Джаз-рок партита у 4-х чч.), А. Сташевського (Сюїта-зошит «Давньокиївські фрески»: I ч. «Похмурий світанок», II ч. «Билина», III ч. «Набат. Дзвони святої Софії», IV ч. «Хороводи», V ч. «У гаях та дібровах», VI ч. «Награвання», VII ч. «Розваги скоморохів», VIII ч. «Як на річці-Сольниці було ...», IX ч. «Во славу Русі-Київської») (Сташевський, 2006), Я. Олексіва («Ніч на полонині»: музичні ілюстрації до драматичної поеми Олександра Олеся), П. Гільченка (Сюїта № 1 «Desperandum»: I ч. «Elegium», II ч. «Deadlock», III ч. «Epilogo»), В. Клименка (Сюїта «Сузір'я Лева»: I ч. «Старий Лемберг», II ч. «Вогні вечірнього міста», III ч. «І знову зустріч») (Клименко, 2020: 29–48), А. Коса («Подорож у собі»: I ч. «Sahara», II ч. «Dense forest», III ч. Final), А. Полончик (Сюїта № 1: I ч. «Ніч», II ч. «Атака», III ч. «Молитва», IV ч. «Остання битва»), Г. Метьюлкіна (Ретро-сюїта, Український триптих, Концертний триптих для баяна з оркестром (у 3-х чч.), Драматичний триптих «2022 рік. Війна»: I ч. «Вторгнення», II ч. «Буча», III ч. «Марш перемоги»), В. Віцькова (Партита «Наслідування геніям» у 4-х чч.), В. Колядюка (Триптих у 3-х чч.), І. Єргієва

(«Гальяно-сюїта»: I ч. «Танго-пасакалія», II ч. «Монмартр», III ч. «Гальяно-мюзет») та ін.;

**3) концертні твори / п'єси** та їх різновиди – В. Власова («У лабіринтах душі, або terra incognito», «Імпровізація і токато на тему ААСЕ», «У сузір'ї Центавра»), А. Батршина («The Vibration of the Sense», «Rapid Motion»), В. Герасимчука («Спогад»), К. Соколова («На поточку»), В. Клименка («Вісниця Ірида», «Конфеті»), А. Стрільця («Веснянка», «Ностальгія», «Стилізація»), Д. Снігірьова (Каприс №№ 1, 2, 3, 4), І. Саєнка («Why», «Le petit caprice № 1»), Г. Метьолкіна («Ранок у лісі», «Бурлеска»), М. Шалигіна («Скерцо», «Рондо», «Trembling music»), В. Колядюка («Брутальний танець», «Джміль атакує», «Ніби колицкова»), М. Вігули («Ricercare op. 13»), І. Єргієва («Сповідь», «Акторка», «Frivolite», «Автопортрет»), Я. Олексіва (Токато, «Romance for you», «Елегія», «Одкровення»), В. Годлевського («Колицкова», «Інтродукція і токато»), П. Гільченка (Прелюд «Наслідування», Романс № 1 «Сон на хвилях»), Н. Паращук («Soldier», «In memoriam»), М. Головача («Веселий ранок», «Коломийка», «Ностальгія», «Подорож до Ахен», «Токато»), І. Онисіва («Посвята Антоніо Вівальді»), С. Грінченка (Концертна п'єса «Надвечір'я») та ін.;

**4) естрадно-джазова музика** – Б. Мирончука (Циганський вальс, Вальс-спогад, Вальси «Феєрверк», «Радіти та сумувати», «Липнева розмова»), В. Куриленка («Солодка самотність», «Коли настає ніч», «Незнайомка»), В. Губанова (Вальс-мюзет «В Парижі дощ ...», Самба «Мік-Мак»), Я. Олексіва («Let's run in jazz», «У настрої джазу»), П. Гільченка (Вальс «Спогад», «Bossa to Galliano», «На хвилях Парижу», «Kiss polka», «Tango bossa», «З тобою є про що мовчати», «Самба вечірнього міста»), В. Годлевського («Імпровізація у стилі jazz-folk-rock»), В. Клименка («Ритми мого міста», «Троянди для тебе»), Т. Ілюхіна («Танго вечірнього Львова», Весела джазова мініатюра № 1), О. Іванька («Нічний експрес», «Феєрверк», Вальс-рондо), Р. Клинковського («Modemoiselle Accordeon»), Н. Паращук («TangoGra»), М. Головача (Вальс «Меггі», «Зима в стилі танго»), М. Ольховського (Вальс-мюзет «Незабудка»), Р. Стахніва («Smile», «Без коментарів», «Прощальний джаз», «Сучасне ретро») та ін.;

**5) варіаційні цикли** – В. Чумака (Варіації на тему лемківської народної пісні «Кедь ми прийшла карта»), В. Клименка (Парафраз на тему укр. нар. пісні «По садочку ходжу», обробки укр. нар. пісень «Сусідка», «Їхали козаченьки», «Ой, Марічко чичері»), Г. Метьолкіна (Варіації та тему Г. Генделя, Українська фантазія, Українська рапсодія, Парафраз на українську тему, обробки укр. нар. пісень «Ой у полі стоїть верба», «Ой у вишневому саду», «Ой, біда, біда», «Ой, Марічко, чичері», «Ой, ти Галю», «Чом ти не прийшов», «Гей, соколи», «Золоті крилечка»), А. Марценюка (Парафраз на тему укр. нар. пісні «Ой, на горі два дубки»), В. Василенка (Концертна п'єса та тему Коломийки «Шіді-ріді», обробка укр. нар. пісні «Глибока кирниця») та ін.;

**6) поліфонічні цикли** – А. Стрільця («Фуга на українську тему»), Г. Метьолкіна (Прелюдія та фуга а-, е-moll, F-dur; Прелюдія, фуга та хорал; Сарабанда з варіаціями на тему Г. Генделя), В. Колядюка (Примхлива прелюдія), А. Нікіфорука (Фуга присвячена М. Оберюхтіну), О. Колосовської (Дві прелюдії).

Репертуарна палітра постає відображенням сучасних композиторських технік, уподобань, напрямків та бачення акордеона як багатогранного академічного інструменту із невичерпними можливостями демонстрації потенціалу затребуваності на концертній естраді. Це покликано мистецтвом інтерпретації виконавцями музичного продукту, де виконавець постає співтворцем із композитором у якості співавтора, і такий симбіоз позитивно впливає на слухача. У цьому контексті, низка авторів-сучасників постають першовиконавцями власної музики, що свідчить про активізацію власного виконавського стилю та мистецтва трактування і інтерпретації крізь призму виконавського мислення та художньо-образного переосмислення. У такий спосіб відбувається «переосмислення інструментальних засобів на засадах логіки інтонаційного розгортання, що трансформує їх почуттєво-фонічну складову в площину змістовних категорії твору ... У цьому процесі композиторсько-виконавську творчість вирізняють фонологічний та композиційний рівні...» (Кужелев, 2023: 350).

**Висновки.** Таким чином, окресливши ключові жанрові наративи української оригінальної



музики для акордеону, написаної композиторами першої чверті ХХІ століття ми прийшли до наступних висновків:

- перша чверть нового тисячоліття стала потужним чинником створення репертуару для учня-акордеоніста початкової мистецької освіти самими викладачами з акцентом на розширення педагогічного контенту оригінальним матеріалом інструктивно-дидактичного спрямування;
- створення музичного нотного базису як професійними композиторами-баяністами, так і студентами ЗВО та концертуючими музикантами,

у світлі прояву творчої фантазії, концертного досвіду й виконавського мислення у розрізі експериментального моделювання акордеонної творчості різних жанрових варіювань.

Отже, унаочнення окресленого репертуарного надбання постає свідченням великого різновиду напрацювання, яке активовано у творчі процеси через рукописи та авторські друковані видання, адаптовано до навчальних потреб на різних рівнях виконавської підготовки акордеоніста і досліджується та аналізується науковою спільнотою України у соціокультурному просторі сьогодення.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Власов В. Методика роботи баяніста над поліфонічними творами: навч. посіб. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 116 с.
2. Дидик Р. Нові видання для баяна-акордеона представників Львівської школи. *Fundamental And Applied Researches: Contemporary Scientific and practical Solutions and Approaches. Interdisciplinary Prospects: collection the articles of the IV International Scientific-practical conference (June 27, 2019)* / [Editors: A. Dushniy, M. Makhmudov, M. Strenacikova, V. Ilnytskyi, I. Zymomrya]. Banska Bystrica – Baku – Uzhhorod – Kherson – Krivoy Rog: Posvit, 2019. С. 37–39.
3. Дидик Р. Нові тенденції у баянній музиці сучасних авторів (П. Гільченко, А. Стрілець, В. Василенко, М. Вігула). *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть: зб. матер. та тез XVI міжнар. наук.-практ. конф. (ДДПУ ім. І. Франка, 2 грудня 2022)* / [ред.-упоряд. А. Душний]. Дрогобич: Посвіт, 2023. С. 57–59.
4. Довгань Л., Скидан Н., Дидик Р. Великі жанри баянної музики у контексті фольклорної традиції сфери початкової мистецької освіти. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть: зб. матер. та тез XVIII міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 5 грудня 2024)* / [Ред.-упоряд. А. Душний]. Дрогобич: Посвіт, 2024. С. 89–92.
5. Душний А. Методика активізації творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки: навч.-метод. посіб. для студ. ВНЗ. Дрогобич: Посвіт, 2008. 120 с.
6. Душний А. Пріоритети творчо-виконавської діяльності Володимира Шлюбика в контексті соціокультури Західної України. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 28–29. Ч. 2. С. 73–80.
7. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. Дрогобич: Посвіт, 2010. 216 с.
8. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеса, 2006. 21 с.
9. Іонов В. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. *Культура і сучасність*. 2014. № 2. С. 88–94.
10. Клименко В. Десятинка [Ноти]: навч. посіб. Дніпро: Ліра, 2019. 232 с.
11. Клименко В. Педагогічний репертуар баяніста [Ноти]. Дніпро, 2020. Вип. 3. 50 с.
12. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Львів: Сполом, 2023. 408 с.
13. Мельниченко М. «Стихія» сучасного баяна як мистецька платформа жанрово-стильових трансформацій: наук. обґрунт. тв. проекту ... док. мист.: спец. 025 «Музичне мистецтво», галузі 02 «Культура та мистецтво». Харків, 2024. 139 с.
14. Олексів Я. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2011. 234 с.
15. Паньків М. «Альбом для дітей та юнацтва» Володимира Рунчака: образність та жанрово-стильові особливості. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 2, С. 122–128.
16. Салій В. Весела сімка. Дитячий альбом баяніста (акордеоніста) [Ноти]: навч. посіб. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2020. 20 с.
17. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть: довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.

18. Семешко А., Жуков К. Українська баянно-акордеонна література: бібліографічний довідник. Київ: Асо-Орус, 2023. 104 с.
19. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.): [монографія]. Луганськ: Поліграфресурс, 2007. 159 с.
20. Сташевський А. Концерні твори для баяна. Концертно-педагогічний репертуар [для студ. вищих навч. закладів мистецтв і освіти] [Ноти]. Луганськ: Поліграфресурс, 2006. Вип. 2. 46 с.
21. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. мистецтв і освіти]. Луганськ: Поліграфресурс, 2006. 152 с.

#### REFERENCES:

1. Vlasov, V. (2010). *Metodyka roboty baiianista nad polifonichnymy tvoramy* [Methodology of bayanist's work on polyphonic works]: *navch. posib*. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 116 s. [in Ukrainian]
2. Dydyk, R. (2019). *Novi vydannia dlia baiana-akordeona predstavnykiv Lvivskoi shkoly* [New editions for bayan-accordion by representatives of the Lviv school]. *Fundamental And Applied Researches: Contemporary Scientific and practical Solutions and Approaches. Interdisciplinary Prospects: collection the articles of the IV International Scientific-practical conference (June 27, 2019)* / [Editors: A. Dushniy, M. Makhmudov, M. Strenacikova, V. Ilnyskyi, I. Zymomrya]. Banska Bystrica – Baku – Uzhhorod – Kherson – Krivyi Rig: Posvit. Pp. 37–39. [in Ukrainian]
3. Dydyk, R. (2023). *Novi tendentsii u baiannii muzytsi suchasnykh avtoriv* (P. Hilchenko, A. Strilets, V. Vasylenko, M. Vihula) [New trends in bayan music by modern authors (P. Gilchenko, A. Strilets, V. Vasylenko, M. Vigula)]. *Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami XX – XXI stolit: zb. mater. ta tez XVI mizhnar. nauk.-prakt. konf. (DDPU im. I. Franka, 2 hrudnia 2022)* / [red.-uporiad. A. Dushniy]. Drohobych: Pósvit. Pp. 57–59. [in Ukrainian]
4. Dovhan, L., Skydan, N., Dydyk, R. (2024). *Velyki zhanry baiannoi muzyky u konteksti folklornoï tradytsii sfery pochatkovoi mystetskoi osvity* [Major genres of bayan music in the context of folklore tradition in the sphere of primary art education]. *Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami XX – XXI stolit: zb. mater. ta tez XVIII mizhnar. nauk.-prakt. konf. (Drohobych, 5 hrudnia 2024)* / [Red.-uporiad. A. Dushniy]. Drohobych: Posvit. Pp. 89–92. [in Ukrainian]
5. Dushniy, A. (2008). *Metodyka aktyvizatsii tvorchoi diialnosti maibutnikh uchyteliv muzyky u protsesi muzychno-instrumentalnoi pidhotovky* [Methodology for activating the creative activity of future music teachers in the process of musical and instrumental training]: *navch.-metod. posib. dlia stud. VNZ*. Drohobych: Posvi. 120 s. [in Ukrainian]
6. Dushniy, A. (2014). *Priorytety tvorcho-vykonavskoi diialnosti Volodymyra Shliubyka v konteksti sotsiokultury Zakhidnoi Ukrainy* [Priorities of creative and performing activities of Volodymyr Shlyubyk in the context of socio-culture of Western Ukraine]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*. Vyp. 28–29. Ch. 2. Pp. 73–80. [in Ukrainian]
7. Dushniy, A. & Pyts, B. (2010). *Lvivska shkola baianno-akordeonnogo mystetstva* [Lviv school of bayan-accordion art]: *dovidnyk*. Drohobych: Posvit. 216 s. [in Ukrainian]
8. Yerhiyev, I. (2006). *Ukrainskyi «modern-baian» yak fenomen svitovoho mystetstva* [Ukrainian “modern bayan” as a phenomenon of world art]: *avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03. Muzychne mystetstvo*. Odesa. 21 s. [in Ukrainian]
9. Ionov, V. (2014). *Katehorii zhanru i stylu u konteksti istoriografichnoho doslidzhennia muzychno-tvorchoho protsesu* [Categories of genre and style in the context of historiographical research of the musical and creative process]. *Kultura i suchasnist*. № 2. Pp. 88–94. [in Ukrainian]
10. Klymenko, V. (2019). *Desiatynka* [Desyatynka] [Noty]: *navch. posib*. Dnipro: Lira. 232 s. [in Ukrainian]
11. Klymenko, V. (2020). *Pedahohichniy repertuar baiianista* [Pedagogical repertoire of bayanist] [Noty]. Dnipro. Vyp. 3. 50 s. [in Ukrainian]
12. Kuzhelev, D. (2023). *Baianna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Bayan creativity of Ukrainian composers of the second half of the 20th – beginning of the 21st century]: *monohrafiia*. Lviv: Spolom. 408 s. [in Ukrainian]
13. Melnychenko, M. (2024). *«Stykhiia» suchasnoho baiana yak mystetska platforma zhanrovo-stylovykh transformatsii* [The “elemental force” of the contemporary the button accordion as an artistic platform for genre and style transformations]: *nauk. obhrunt. tv. proektu ... dok. myst.: spets. 025 «Muzychne mystetstvo», haluzi 02 «Kultura ta mystetstvo»*. Kharkiv. 139 s. [in Ukrainian]
14. Oleksiv, Y. (2011). *Retseptsiiia zhanriv siuity i partyty v ukrainskii baiannii muzytsi druhoi polovyny XX stolittia* [Reception of the genres of suite and partita in Ukrainian bayan music of the second half of the 20th century]: *dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Lviv. 234 s. [in Ukrainian]
15. Pankiv, M. (2025). *«Albom dlia ditei ta yunatstva» Volodymyra Runchaka: obraznist ta zhanrovo-stylovi osoblyvosti* [“Album for children and youth” by Volodymyr Runchak: imagery and genre and style features]. *Fine Art and Culture Studies*. № 2. Pp. 122–128. [in Ukrainian]

16. Salii, V. (2020). *Vesela simka. Dytiachyi albom baiianista (akordeonista)* [The Merry Seven. Children's album of a bayan (accordion)] [Noty].: *navch. posib.* Drohobych: RVV DDPU im. I. Franka. 20 s. [in Ukrainian]
17. Semeshko, A. (2009). *Baianno-akordeonne mystetstvo Ukrainy na zlami XX – XXI stolit* [The art of the accordion and bayan of Ukraine at the turn of the 20th and 21st centuries]: *dovidnyk*. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 244 s. [in Ukrainian]
18. Semeshko, A. & Zhukov, K. (2023). *Ukrainska baianno-akordeonna literatura* [Ukrainian accordion and bayan literature]: *bibliohrafichniy dovidnyk*. Kyiv: Acco-Opus. 104 s. [in Ukrainian]
19. Stashevskiy, A. (2007). *Velyki zhanry v ukrainskii muzytsi dlia baiana ta akordeona (tendentsii rozvytku v ostannii chverti XX ta na pochatku XXI st.)* [Major genres in Ukrainian music for the bayan and accordion (development trends in the last quarter of the 20th and early 21st centuries)]: *[monohrafiia]*. Luhansk: Polihrafresurs. 159 s. [in Ukrainian]
20. Stashevskiy, A. (2006). *Kontserni tvory dlia baiana* [Concert works for the bayan]. *Kontsertno-pedahohichnyi repertuar [dlia stud. vyshchych navch. zakladiv mystetstv i osvity]* [Noty]. Luhansk: Polihrafresurs. Vyp. 2. 46 s. [in Ukrainian]
21. Stashevskiy, A. (2006). *Narysy z istorii ukrainskoi muzyky dlia baiana* [Essays on the history of Ukrainian music for the bayan]: *navch. posib. [dlia stud. vyshch. navch. zakl. mystetstv i osvity]*. Luhansk: Polihrafresurs. 152 s. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 12.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78.08.785.786

DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-9>**Людмила ЗИМА**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри камерного ансамблю, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023

**ORCID:** 0000-0002-1403-7571

**Бібліографічний опис статті:** Зима, Л. (2025). Трансформація музичного простору в камерно-інструментальній музиці XX – початку XXI століть. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 68–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-9>

## ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

В статті осмислюється надзвичайно актуальна для музикантів – виконавців та дослідників проблема трактування музичного простору як такого, що в сучасну епоху трансформуючись змінює деякі свої якості набуваючи нових смислів і ролей в інструментальній музиці. Цей простір усе частіше постає сьогодні як складна, багатогартова сонорно-акустична структура, що формує музичний текст і сприймається як нова художня реальність. **Метою дослідження** виступає простежування генези виникнення та трансформації означеного явища музичного простору в нових жанрових типологіях інструментально-ансамблевої музики пост-модернової епохи аж до сучасних стилізованих перетворень XXI століття. Сучасний етап розвитку музичного мистецтва актуалізує потребу в глибшому осмисленні феномену просторових трансформацій у межах ансамблевого виконавства, а також самого звукового простору, який дедалі більше набуває символічної «матеріальності» та концептуального змісту. **Методологія.** Методологічною базою дослідження виступає комплексний підхід, провідним методом є аналітичний, узагальнюючий, з елементами компаративного, культурологічного, філологічного та нових підходів до аналізу вже відомих явищ музичного мистецтва. **Наукова новизна.** Означене нове сприйняття звукового простору як нової звучущої субстанції в камерно-ансамблевій музиці та зміна характеру взаємин з ним постають певним парадоксальним явищем. Адже саме камерно-інструментальне музикування (від італ. *camera* – кімната, зала, храм), що належить до просторових видів мистецтва, традиційно існує в чітко визначеному, здебільшого обмеженому просторі. Вперше розглядається трактування художнього простору в окремих інструментально-ансамблевих творах українських композиторів: Вікторії Польової, Олени Томльонової; європейських та східних композиторів – в творах яких в різних авторських сонорно-стильових рішеннях в відтворенні простору та просторових явищ виявляємо образні «вилазки» в прикордонні території художнього життя (К. Штокгаузен, Дж. Крамб, Кр. Черроне, Сінцзімін Пан). **Висновки.** У висновках акцентується відносна нерозробленість даного феномену, в порівнянні з категорією часу в музиці, так як Час у часово-просторовому континуумі розглядається окремо та багатосторонньо. Але у сучасному інструментально-ансамблевому музикуванні осмислення трансформації просторових показників, а також самого звучущого простору, який все більше символічно «матеріалізується» набуваючи символічної матеріалізації виявляється все більше значущим, плідним та актуальним.

**Ключові слова:** музичний простір, інструментальна музика, фортепіано, ансамблеве музикування, стилізові перетворення, художній простір.

**Liudmyla ZYMA**

Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Chamber Ensemble Department, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Novoselskoho Str., 63, Odesa, Ukraine, 65023

**ORCID:** 0000-0002-1403-7571

**To cite this article:** Zyma, L. (2025). Transformatsiia muzychnoho prostoru v kamerno-instrumentalnii muzytsi XX – pochatku XXI stolit [Transformation of musical space in chamber and instrumental music of the 20th and early 21st centuries]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 68–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-9>

## TRANSFORMATION OF MUSICAL SPACE IN CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC OF THE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES

The article examines the issue of interpreting musical space as something that, in the modern era, is undergoing transformation, changing some of its qualities and acquiring new meanings and roles in instrumental music,

which is extremely relevant for musicians, performers, and researchers. Today, this space is increasingly seen as a complex, multi-layered sonic-acoustic structure that shapes musical text and is perceived as a new artistic reality. **The purpose of the study** is to trace the genesis and transformation of the phenomenon of musical space in the new genre typologies of instrumental ensemble music from the post-modern era to the contemporary stylistic transformations of the 21st century. The current stage of development of musical art highlights the need for a deeper understanding of the phenomenon of spatial transformations within ensemble performance, as well as the sound space itself, which is increasingly acquiring symbolic "materiality" and conceptual content. **Methodology.** The methodological basis of the study is a comprehensive approach, the leading method is analytical, generalizing, with elements of comparative, cultural, philological, and new approaches to the analysis of already known phenomena of musical art. **Scientific novelty.** This new perception of sound space as a new sounding substance in chamber ensemble music and the change in the nature of the relationship with it appear to be a somewhat paradoxical phenomenon. After all, chamber instrumental music (from the Italian camera – room, hall, temple), which belongs to the spatial arts, traditionally exists in a clearly defined, mostly limited space. For the first time, the interpretation of artistic space is considered in individual instrumental ensemble works by Ukrainian composers: Viktoriya Poliova, Olena Tomlyonova; European and Eastern composers, in whose works, in various authorial sonic and stylistic solutions in the reproduction of space and spatial phenomena, we find figurative "forays" into the borderlands of artistic life (K. Stockhausen, G. Crumb, K. Cerrone, S. Pan). **Conclusions.** The conclusions emphasize the relative underdevelopment of this phenomenon, compared to the category of time in music, since time in the time-space continuum is considered separately and multifaceted. However, in contemporary instrumental ensemble music, the understanding of the transformation of spatial indicators, as well as the sounding space itself, which is increasingly symbolically "materializing" and acquiring symbolic materialization, is becoming more and more significant, fruitful, and relevant.

**Key words:** musical space, instrumental music, piano, ensemble music-making, stylistic transformations, artistic space.

**Постановка проблеми.** Актуальність теми дослідження обумовлена затребуваністю нового осмислення феномену музичного простору, який суттєво змінившись у своїх революційних перетвореннях в епоху авангардних хвиль XX – початку XXI століть дедалі більше набуває символічної «матеріальності» та нового концептуального змісту. У процесі різноспрямованих і стильово неоднорідних трансформацій, що відбувалися в інструментально-ансамблевому музикуванні другої половини XX – початку XXI століття, можна простежити істотні зрушення у самих способах відтворення звукового простору. Цей простір усе частіше постає сьогодні як складна, багатопланова сонорно-акустична структура, що формує музичний текст і сприймається як нова художня реальність.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Не зважаючи на очевидно незрівняно більшу розробленість в музичному часово-просторовому континуумі феномену Часу, просторові показники музичної тканини, а також просторово-акустичні явища в різні періоди становились предметом аналізу музикознавців. Фундаментальних питань в камерній музиці як просторовому мистецтві торкались: Ірина Польска, досліджуючи просторову багатомірність в звучанні ансамблю, Людмила Повзун, вивчаючи просторові взаємодії в ансамблевій фактурі. Питань топології музичного простору торкалась Анастасія Кравченко у своїй монографії

«Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз)». Окремі ракурси досліджуваного феномену вивчались: О. Береговою (нотно-графічні моделі музичного тексту), Дмитром Демченком, Григорієм Ганзбургом (просторові ефекти в звучанні музики), Ніною Довгаленко – як комплекс проблем: простір, художній простір, сонористика в українському авангарді 60-х років XX століття та інш., але в названому ракурсі – символічної матеріалізації просторових показників в камерно-інструментальній музиці та виконавстві другої половини XX – початку XXI століть аналізується вперше.

**Мета дослідження** – простежування генези виникнення та трансформації означеного явища музичного простору в нових жанрових типологіях інструментально-ансамблевої музики пост-модернової епохи аж до сучасних стильових перетворень XXI століття. Адже дослідження такого феномену в його генезі та трансформації у сучасній музичній свідомості глибоко пов'язане з загальними генеральними змінами типологій камерно-інструментального мистецтва та слухачького сприйняття нашої епохи.

**Виклад основного матеріалу.** Соціокультурні зміни, що відбулися у XX столітті і тривають у наш час, великою мірою спричинені технічним прогресом, який суттєво вплинув на функціонування мистецтва. (Берегова, 2017: 35)

В трансформуванні різних жанрів сучасного музичного мистецтва спостерігаємо суттєве переосмислення кодів та основних складових композиторської музичної мови та виконавства, що торкаються як переосмислення, так і способів відтворення звукового простору.

В усі історичні епохи музичне мистецтво, усвідомлюючи свою органічну просторовість, завжди взаємодіяло з якостями та ефектами, існуючими у різноманітному просторовому середовищі – як незамкненому в об'ємі та часі, нахшталт звучання в полях замріяної мелодії чарівної флейти Аполлона, луни від призивів рогу могутнього Роланда, музики «*mundane*» піфагорейської космогонії, – так і просторово обмеженому: як суворі побудовання григоріанського хоралу, що підносяться до стелі середньовічного храму, наповнюючи обмежений простір глибиною звучання. Але саме музичне мистецтво XX століття, починаючи з епохи авангарду демонструє пильний інтерес та варіанти звукового опредмечування, персоніфікації простору, відокремлюючи його від речового музичного повідомлення та одночасно, занурюючи у нього останнє, подібно тому, як декількома десятиріччями раніше таку ж пильну увагу до оточуючої атмосфери продемонстрували імпресіоністи, приділяючи відображенню навколишнього простору чи не більшу увагу, ніж зануреному в нього предмету. Подібно імпресіоністам, які відкрили нові прийоми письма у співвідношенні кольорових мазків на художньому полотні для створення реального враження рухливості, кольору та щільності повітряних мас, так композитори авангардної хвилі на протязі XX століття шукали та знаходили різні засоби та шляхи у відображенні різноманітних варіантів нових співвідношень самої мови музичної тканини та запечатління простору в якому вона звучить.

Саме поняття простору нерозривно пов'язане з Часом, утворюючи так званий просторово-часовий континуум. Відзначимо, що категорії часу в музичному мистецтві розглянуті докладніше та більш різнобічно. Можливо, що це був теоретичний відгук на те, що у XX столітті індивідуальні концепції музичного часу створювали такі знакові композитори епохи як Кархайнц Штокгаузен, Дьорть Лігеті, Бернд Алоїз Циммерман, Мортон Фелдман, Жерар Грізе.

Так, Штокгаузен, – «перевідкривач Часу» в межах власної космологічної концепції, у якій музика мислиться як система хвиль-вібрацій, що випромінюються безмежним Всесвітом, наголошуючи на «тотальній серіалізації» музичної мови виділяє чотири основних виміри музичного звуку як форми прояву єдиної акустичної основи – коливання, уточнимо, експериментуючи з акустикою – працює з Новим простором! Дьорть Лігеті – створюючи свої статично-хвилеподібні вертикалі («*Atmospheres*»), що ґрунтуються на сонориці та винайденій ним техніці мікрополіфонії, розробляючи свої відносини з Часом, безумовно як би має на увазі живий об'ємний простір своїх медитативних опусів. Аналізуючи часові конструкції великих авангардистів Євгенія Головань зазначає про їх відкриття: «Враховуючи руйнування всіх беззаперечних критеріїв романтичного мистецтва, час стає одним із головних елементів, що цементує абстрактну музику. Управління цим часом дає змогу співіснувати в єдиному континуумі як багателям В. Сильвестрова, так і «4'33"» Дж. Кейджа, де час, по суті, є єдиним обґрунтуванням цього твору» (Головань, 2025: 58).

Але можна стверджувати, що неакцентований поряд з Часом, «музичний простір є чи не самою загадковою складовою музичного мистецтва, він має химерну топологію та у своїй багаторівневій багатовимірності значно більшу кількість просторових складових, ніж у реально відчутному світі, які значно розширились у мистецтві постмодерну-поставангарду із залученням певних нових засобів у галузі електроакустичної музики в устремлінні до отримання нових художніх результатів, звукових текстур, створення нової темброво-акустичної тканини та пошуку нових шляхів її синтезу з «живим звучанням», (Зима, 2025: 269) експериментування у реальному часі з акустикою приміщення, яка поєднує звуки різної природи.

Залишаючи осторонь історичну трансформацію філософських категоріальних визначень простору, зазначимо, що власне поняття «художнього простору» з'явилося у Освальда Шпенглера в першому томі його знаменитих нарисів з морфології світової історії «Закат Європи» (1918–1922). «Тобто саме з початку XX століття «художній простір» став поштовхом для виникнення ідей і розробок щодо

міфології і психології простору, його концептуалізації і спатіалізації. Прикладом можуть слугувати простір порядку, простір знання, простір уявлення, просторові граматики, визначення сучасності як «часу простору» в епістемології Фуко, незчисленні «простори культури» тощо». (Довгаленко, 2019: 102).

Художній простір кожної культурної епохи безумовно завжди «звучав» своєю союкупною неповторною інформацією. В саме багатомірне поняття «інтонації епохи», вочевидь, увійшли і комплекс відкритих, почутих композитором у багатомірному потоці дійсності мотивів, що закарбували звучання самого епохального Простору з його неповторною історичною фонікою, але і також діалог с ним! Цей феномен був надзвичайно точно помічений французьким мистецтвознавцем та дослідником Аленом Корбенем у книзі «Історія тиші»..., в перших розділах якої («Тиша і приватність місцини, Мовчазність природи») по суті досліджується символічне коріння феномену художнього простору, те, наповнене зконцентрованою інформацією, невимовне, яке становить фундаментальний символічний динамічний рівень загального його звукового об'єму.

Матеріальність замкненого простору так описується Аленом Корбенем в пораді Поля Валері: «Наслуховуй протяжний тихий гул, що зветься тишею. Наслуховуй те, що чуєш, коли не чуєш ти нічого. Це велетенське нічого заповнює вуха». Марсель Пруст, спостерігаючи на терасі за тінями та безгучністю Місяця, описує концентровану змістовність незамкненого простору: «Буває година в житті (...) коли очі витримують тільки один вид світла – світло прекрасної ночі (...) коли вуха здатні слухати лише мелодію, яку місячне сяйво грає на флейті тиші...» (Корбен, 2023: 30-31).

Американський композитор Джорж Крам описуючи феномен природи звучачого простору своєї музики зауважував: «Я впевнений, що кожен композитор з дитинства набуває «природної акустики», яка залишається в його вусі на все життя. Той факт, що я народився і виріс у долині річки Аппалачі, означав, що моє вухо було налаштоване на своєрідну луну(ехо)-акустику; я відчуваю, що ця акустика була, так би мовити, «структурована» в моєму слуху і таким чином стала основною акустикою моєї музики» (Crumb, 1990: 121). «Виходячи з цього

авторського висловлювання, під природною акустикою Крама слід вважати той **багатомірний слуховий відбиток** звучачого навколо простору, в якому розпаковуються згодом зашифровані часові глибини; мерехтіння зірок у безмірному небі-космосі над тихим простором водної гладі, шепотіння рослин та речей, що були одухотвореними істотами в уявленнях індіанців Аппалачі, звучання калейдоскопічної картини сьогодення у її безумовних зв'язках з ледь чутними, але «матеріальними» глибинами Часу аж до історичних епох Світобудови» (Зима, 2023: 158).

Традиційно, основні дослідження музичного просторового континууму в камерній музиці ХХ століття зупиняють свою увагу на реально-звукових показниках (інтервального співвідношення у звуковисотності музичної мови та гармонічній «глибині») та нотно-графічній формі, в якій музична композиція набуває своїх обрисів, апелюючи додатково до зорового осягнення музичного образу та ідеї. Пізніше в руслі дослідження нового феномену музичної театралізації аналізується явище просторової мізансцени, яка здійснюється, варіюється в діалозі між музикантами-виконавцями та перетікає в діалог зі слухачем, з простором живої зали, яка в свою чергу здатна породжувати вібрації всіляких людських відгуків, як інтелектуальну луну в просторі суспільства.

Часово-просторові експерименти композиторів першої та другої хвилі авангарду безумовно змінили слухачьке сприйняття музичної мови, яке «почуло» досі не чутні просторові характеристики нової музики. І ці зміни прослідковуються в виконавських інтерпретаціях.

Залучення певних нових засобів у галузі електроакустичної музики, що застосовано із метою отримання нових художніх результатів, звукових текстур, створення нової темброво-акустичної тканини та пошуку нових шляхів синтезу, обробки акустики приміщення в реальному часі у поєднанні з електронікою, змінивши слухачьке сприйняття, продиктувало, наприклад, таку інтерпретацію «Планет» Г.Холста (варіант для 2-х роялів), в якій окрім «зіркового» кольорового підсвічування з середини корпусу обох інструментів, виконавці задіяли «звучання» (космічні шуми) усіх планет з сайту НАСА, яке здійснювалось з бокових звукових динаміків залу та посилювалось

у паузах музичного тексту. Цей креативний акт, який ніяк не мав на увазі сам композитор на прем'єрі свого твору у 1914 році, але який цілком природньо був сприйнятий сучасною публікою, підкреслює якісні зміни в слухачькому сприйнятті звучачого художнього простору, які діють також і в зворотних вимірах впливаючи на сприйняття музики написаної набагато раніше «електронних втручань». Таке знайдене інтерпретаційне рішення «підсвіченої просторовості» твору в якому звучання планет, при усій екзотичності, мають стафажну функцію окреслювання незвичного фантастичного об'єму позначається Ганзбургом як мізанфонія, що покликана «виявити художні та технічні прийоми, що викликають просторові відчуття, уявлення й ілюзії при сприйнятті музики» (Ганзбург, 2020: 30).

З появою та розквітом сонорики в музичній мові ХХ століття уточнюються та змінюються семантичні показники художнього простору, в складно організованій фактурі, без рельєфної визначеності мелодії та ритму, саме різні сонорні утворення через організацію просторових реальностей та ілюзій **стають складним, важко виразним змістом, скоріш відчуттям, звичним та семантично знайомим феноменом** значної частини музики сучасної епохи. Сам художній простір зі зміною своїх численних якостей, ущільнюється, розріджується, висвічується, згущується, пульсує, «електризується», стає інформаційно перенасиченим, набуває антропоморфних рис та оживає в діалозі зі слухачем.

Такий феномен відповіді простору, що ожив, зустрічаємо в фіналі Сонати для скрипки та фортепіано Олени Томльонової на останньому кластері, що дихнув наостанок дантівським адом задіявши педальний ефект. «На грандіозному кульмінаційному вибусі – глісандо по струнах рояля – дуже повільно стихає величезна маса звуків, на її фоні в просторі розпадаються потріскування скрипки – *col legno*, *ricochet*, а також дуже повільно знімається педаль. Це повільне, запропоноване композитором, зняття педалі на великих роялях утворює рідкісний ефект – новий обертоновий вибух, що сприймається в очікуваній порожнечі як «рик з пекла» (Марків, 2022: 21). Схожі явління спостерігаємо у творах Крама, де в численних обертонах звукових світінь нескінченно урізноманітнюються

живі шорохи, звучання та відгуки в спогляданні космічного простору із Землі, медитативних побудовах Вікторії Польової. Остання організує звукову картину найтоншими звуковими вібраціями, але вони виявляються настільки справжніми, що, ущільнюючись в динаміці, створюють живий екстатичний ефект Видіння (*Simurg-Quintet*) як спалахи одкровення закономірного фіналу медитації.

Поглиблення семантики художнього простору останнім часом урізноманітнилось з появою феномену лімінальності. Опускаючи численні його заворожуючі ефекти в мистецтві, що викликають жвавий інтерес філософів, соціологів, мистецтвознавців, психологів до означеного феномену, зазначимо, що лімінальний простір в музиці, це, насамперед, важко визначені ефекти парадоксальних психологічних відчуттів, які через соноріку напруженої тиші, іноді з містичним забарвленням, занурюють слухача та виконавця у так звані «порогові» стани особистості в устремлінні зазирнути за межі реальності.

У сюїті для флейти сучасного американського композитора Крістофера Черроне (*Christopher Cerrone*) «*Liminal Highway*» простір постає як головна мистецька реальність твору. Саме через уважне вслуховування у сплетіння його різноманітних звуків – шорохів, відлунь, шепотінь – формується складна сонористична тканина, що вибудовує паралелі та вертикалі звучання. У результаті в слухача виникає **важко вербалізоване, але магнетичне відчуття**, що трансформує навколишню лімінальну пустоту у інформаційно насичений всеосяжний індивідуальний внутрішній простір. Така зануреність відкриває численні інсайти та робить прослуховування твору не лише естетичним, а й медитативно-пізнавальним досвідом.

Все ж, «одним із найцікавіших прикладів розглядуваного явища є твір сучасного китайського композитора Сінцзімін Пана «Кайдан» («*Kaidan*») – «Історія жахів» ор. 13, в якому інформаційне згущення художнього простору набуває такої концентрації, яке у своєму символічному уособленні стає повноцінним учасником музичного дійства» (Зима, 2025: 270). В «Кайдані» зображений композитором простір набуває антропоморфних рис, він живий, реальний та здатний на діалог з музикантами, які викликають його до сценічного буття.



Цей твір для флейти та препарованого роялю, спрямований на дослідження нового гармонійного кольору, тембру та нотації, вже набув певної знаковості, часто виконуючись на фестивалях та концертах по всьому світу, що підтверджує помічений слухачем інтерес до нових просторових побудовань. В творі, у діалозі флейти з піаністом, який задіює майже виключно струнні ігрові зони великого роялю, створюючи незвичну, майже містичну сонорику вібрацій живого олюдненого простору, великий акцент приділено театральності. В той час як піаніст різноманітними прийомами та інструментами визиває, пробуджує до життя на струнній зоні роялю цей фантастичний

містичний просторовий персонаж китайської міфології флейтист вступає з ним в діалог, окреслюючи на сцені майже матеріальні грані його присутності.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Таким чином в осмисленні феномену трансформації звукового простору можемо констатувати, що він теж, як і музична мова в цілому, постає сьогодні об'єктом розростання смислів, дедалі більше набуваючи символічної «матеріальності» та концептуального змісту в камерній музиці мета-модернової епохи, що безумовно постає змістовним напрямом подальших досліджень.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Берегова О. М. Тенденції візуалізації в сучасній інструментальній академічній музиці в аспекті музичної комунікації. *Культурологічна думка*, Київ, 2017, вип. 11. С. 35–44. URL: [https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD11\\_Berehova.pdf](https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD11_Berehova.pdf) (дата зверення: 24.11.2025).
2. Ганзбург Г. Просторові ефекти в звучанні музики. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво. 2020. №1. С. 27–36. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204336>
3. Головань Є.А. Феномен «розширених» технік і «розширеного» фортепіано у просторі авангардного ансамблю. Дис. на здобуття наукового ступеню доктора філософії. СумНПУ, Суми, 2025. 281 с.
4. Довгаленко Н. Простір в українській сонористичі (музичний авангард 1960-х років) журнал *Музичне мистецтво і культура*, Том 1 № 29 Одеса, 2019 с. 101–115. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1>
5. Зима Л.В. Багатовимірний рояль в камерній музиці Джоржа Крама (на прикладі «Макрокосмосу 1» для фортепіано-соло». *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2023. Вип XXXII (32). С. 154–168. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum2-32.09>
6. Зима Л.В. Феномен музичного простору та його трансформація в камерно-інструментальній музиці сучасної епохи. Матеріали міжнародного науково-практичного форуму «Відновлення України: міжгалузевий теоретико-прикладний аналіз та потенціали розвитку» Частина II 11.04 2025 року. Одеса, с. 268–271. DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-491-0-87>
7. Корбен А. Історія тиші. Від Ренесансу до наших днів. Львів : Видавництво Анетти Антоненко ; Київ : Ніка-Центр, 2023. 144 с.
8. Марків К. Актуальні техніки письма у скрипкових сонатах одеських композиторів кінця XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, Випуск 49, том 2, С. 17–22 Дрогобич. 2022. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-3>
9. Crumb G. Music: Does It Have a Future? *The Kenyon Review*. 1980. № 2.3. 115–122 p.

### REFERENCES:

1. Berehova, O. (2017). Tendentsii vizualizatsii v suchasni instrumentalni akademichni muzytsi v aspekti muzychnoi komunikatsii [Visualization trends in modern instrumental academic music in the aspect of musical communication]. *Kulturolohichna dumka*, Kyiv, vyp.11. S. 35–44 [in Ukrainian].
2. Crumb, G. (1980). Music: Does it have a Future? *The Kenyon Review*, 2 (3), S. 115–122 [in English].
3. Dovhalenko, N. (2019). Prostir v ukrainskii sonorystytii (muzychnyi avanhard 1960-kh rokiv) [Space in Ukrainian sonoristics (musical avant-garde of the 1960s)]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, Tom 1 № 29 Odesa. 101–115 [in Ukrainian].
4. Hanzburh, H. (2020). Prostorovi efekty v zvuchanni muzyky [Spatial effects in the sound of music]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Seria: Muzychne mystetstvo. №1. S. 27–36 [in Ukrainian].
5. Holovan, Ye. A. (2025). Fenomen «rozshyrenykh» tekhnik i «rozshyrenoho» fortepiano u prostori avanhardnoho ansamblu [The phenomenon of “extended” techniques and “extended” piano in the space of the avant-garde ensemble]. *Dys. na zdobuttia naukovooho stupeniya doktora filosofii*. SumNPU, Sumy. 281 s. [in Ukrainian].

6. Korben, A. (2023). Istorii tyshi. Vid Renesansu do nashykh dniv [The history of silence. From the Renaissance to the present day]. Lviv. Vydavnytstvo Anetty Antonenko, Kyiv. Nika-Tsentr. 144 s. [in Ukrainian].
7. Markiv, K. (2022). Aktualni tekhniky pysma u skrypkovykh sonatakh odeskykh kompozytoriv kintsia XX stolittia [Current writing techniques in violin sonatas by Odessa composers of the late 20th century]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: Mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobychskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka, Vypusk 49, tom 2, S. 17–22 [in Ukrainian].
8. Zyma, L.V. (2023). Bahatovymirnyi roial v kamernii muzytsi Dzhorzha Krama (na prykladi «Makrokosmosu 1» dlia fortepiano-solo») [The multidimensional piano in the chamber music of George Crum (on the example of “Macrococosmos 1” for piano solo)]. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. Kharkiv, 2023. Vyp XXXII (32). S. 154–168 [in Ukrainian].
9. Zyma, L.V. (2025). Fenomen muzychnoho prostoru ta yoho transformatsiia v kamerno-instrumentalnii muzytsi suchasnoi epokhy [The phenomenon of musical space and its transformation in chamber and instrumental music of the modern era]. Materialy mizhnarodnoho naukovo-praktychnoho forumu «Vidnovlennia Ukrainy: mizhhaluzevyi teoretyko-prykladnyi analiz ta potentsialy rozvytku» Chastyna II. Odesa, s. 268–271 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 12.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 780.616.433.036.9.071(73)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-10>

**Валентин ІВАНОВ**

концертмейстер кафедри естрадного та народного співу, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000

**ORCID:** 0009-0007-3361-0816

**Олена ЯХНО**

Доктор філософії, викладач кафедри музично-драматичного театру, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000

**ORCID:** 0000-0002-9597-9690

**Бібліографічний опис статті:** Іванов, В., Яхно, О. (2025). Логіка дисонансу й ритмічна свобода: унікальний стиль Телоніуса Монка. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 75–81, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-10>

## ЛОГІКА ДИСОНАНСУ Й РИТМІЧНА СВОБОДА: УНІКАЛЬНИЙ СТИЛЬ ТЕЛОНІУСА МОНКА

**Мета роботи.** Стаття присвячена всебічному аналізу гармонічного та ритмічного мислення Телоніуса Монка – одного з найоригінальніших і найвпливовіших джазових композиторів та піаністів XX століття. Розглядається його новаторське трактування гармонії, яке ґрунтується на свідомому використанні дисонансів, асиметричних інтервалів і нетрадиційних акордових структур. Показано, що гармонічний стиль Монка формується не в межах функціональної логіки, а за принципом архітектонічного мислення, де кожен інтервал і пауза створюють внутрішній драматизм та визначають просторову організацію звуку. **Методологія.** Особливу увагу приділено ритмічній системі музиканта, що вирізняється мікроскопічними зміщеннями, навмисною асиметрією акцентів і застосуванням пауз як активних конструктивних елементів. У статті висвітлено, як у Монка ритм перестає бути просто часовим каркасом і перетворюється на окремий пласт художнього змісту, що існує в діалогічних стосунках із гармонією.

Проаналізовано характерні риси фактури його гри – перкусійність дотику, різка артикуляція, чіткість інтервальних структур, що створюють ефект «акустичної скульптури». **Наукова новизна.** Показано, що імпровізації Монка мають чітку композиційну логіку, подібну до варіаційного розвитку, де тема не розчиняється у вільному потоці звуків, а стає стрижнем багаторівневої драматургії. Підкреслено, що його підхід до імпровізації є інтелектуальним та структурно цілісним, завдяки чому музикант поєднав свободу джазової мови з архітектурністю європейської традиції. Окремий розділ статті присвячено впливу Монка на розвиток модерн-джазу, пост-бопу та сучасної фортепіанної імпровізації. Визначено, що його ідеї щодо асиметричного ритму, дисонансної гармонії та «внутрішнього часу» стали основою для творчих пошуків багатьох музикантів другої половини XX – початку XXI століття.

**Висновки.** Автор підкреслює, що музика Монка залишається джерелом інновацій і сьогодні, адже пропонує модель мислення, у якій звук, тиша й ритм взаємодіють як рівноправні елементи складної мистецької системи. У статті доведено, що гармонічний і ритмічний світ Телоніуса Монка формує особливу філософію музичного буття, де напруга та спокій, порядок і спонтанність, раціональність і інтуїція співіснують у досконалій художній рівновазі. Завдяки цьому творчість Монка виступає не лише феноменом джазової історії, а й важливою складовою сучасного музичного мислення.

**Ключові слова:** Телоніус Монк, джазова гармонія, ритмічна структура, імпровізація, модерн-джаз, музична інновація.

**Valentyn IVANOV**

Concertmaster of the Department of Pop and Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61000

**ORCID:** 0009-0007-3361-0816

**Olena YAKHNO**

Doctor of Philosophy, Lecturer at the Department of Music and Drama Theater, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61000

**ORCID:** 0000-0002-9597-9690

**To cite this article:** Ivanov, V., Yakhno, O. (2025). Lohika dysonansu y rytmichna svoboda: unikalnyi styl Teloniusa Monka [Logic of dissonance and rhythmic freedom: the unique style of Thelonius Monk]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 75–81, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-10>

## LOGIC OF DISSONANCE AND RHYTHMIC FREEDOM: THE UNIQUE STYLE OF THELONIOUS MONK

**The relevance of the article.** This article offers a comprehensive analysis of the harmonic and rhythmic thinking of Thelonious Monk – one of the most original and influential jazz composers and pianists of the twentieth century. The study examines his innovative approach to harmony, grounded in the deliberate use of dissonance, asymmetrical intervals, and unconventional chordal structures. It demonstrates that Monk's harmonic style operates not within traditional functional logic, but according to the principles of architectural thinking, where each interval and each pause generates internal drama and defines the spatial organization of sound. **The purpose of the article.** Special attention is devoted to the musician's rhythmic system, characterized by microscopic shifts, intentional accentual asymmetry, and the use of silence as an active constructive element. The article highlights how, in Monk's music, rhythm ceases to function merely as a temporal framework and becomes an independent layer of artistic meaning that exists in a dialogic relationship with harmony. **The methodology.** The study analyzes key features of Monk's pianistic texture – his percussive touch, sharp articulation, and precise intervallic design, all of which create the effect of an "acoustic sculpture." It is shown that Monk's improvisations possess a clear compositional logic akin to a process of variation, in which the theme does not dissolve into a free stream of sounds but instead becomes the structural axis of a multi-layered musical dramaturgy. Emphasis is placed on the intellectual and structurally coherent nature of his improvisational approach, through which Monk united the freedom of jazz expression with the architectural principles of the European classical tradition. **The practical significance.** A separate section of the article explores Monk's impact on the development of modern jazz, post-bop, and contemporary piano improvisation. It is established that his ideas concerning asymmetrical rhythm, dissonant harmony, and the notion of "inner time" became foundational for the creative explorations of many musicians from the second half of the twentieth to the early twenty-first century. The author underscores that Monk's music remains a source of innovation today, as it proposes a model of musical thought in which sound, silence, and rhythm interact as equal components of a complex artistic system. The article concludes that Monk's harmonic and rhythmic world constitutes a distinct philosophy of musical existence, where tension and calm, order and spontaneity, rationality and intuition coexist in perfect artistic balance. Thus, Monk's creative legacy stands not only as a milestone in jazz history but also as a significant component of contemporary musical thinking.

**Key words:** Thelonious Monk, jazz harmony, rhythm, improvisation, modern jazz, post-bop, pianistic texture.

**Постановка проблеми.** У другій половині ХХ століття джаз пережив глибоку естетичну трансформацію, значною мірою зумовлену новим розумінням гармонії та ритму. Одним з ключових творців цієї зміни став Телоніус Монк – піаніст і композитор, чий стиль сформував нову модель музичного мислення. Його підхід до гармонії й ритму виходив за межі традиційної логіки: дисонанс набував структурної ролі, а ритм перетворювався на автономний шар, що вступає в діалог із мелодією та фактурою. Саме поєднання гармонічної нестандартності й ритмічної свободи створює своєрідну «архітектуру часу», яка й сьогодні залишається складною для аналітичного опису. Отже, проблема полягає у потребі глибокого осмислення принципів ритмічного та гармонічного мислення Монка та їхнього значення для сучасної джазової теорії й виконавської практики.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Постать Телоніуса Монка неодноразово ставала предметом досліджень як у музикознавчій, так і в культурологічній літературі, що свідчить про Постать Телоніуса Монка привертала увагу

широкого кола музикознавців, культурологів та виконавців, що свідчить про його ключову роль у формуванні мовної системи джазу ХХ століття. У сучасній літературі Монк розглядається не лише як композитор і піаніст, а як новатор, котрий переосмислив самі засади гармонічного й ритмічного мислення. У фундаментальних працях Р. Келлі «Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original» (2009) та Л. Гоурс «Straight, No Chaser: The Life and Genius of Thelonious Monk» (1997) простежується розгорнута інтерпретація соціокультурних умов, особливостей його творчої еволюції та психологічних чинників, що визначили його унікальний стиль. У дослідженнях Т. Джоя «The History of Jazz» (2011) та М. Гвідлі «Jazz Styles: History and Analysis» (2003) Монк постає як один із центральних архітекторів модерн-джазу, чия інтервальна й ритмічна концепція стала підґрунтям для подальшої трансформації джазової мови. У працях Б. Янга, С. Тейлора, П. Вільямса, а також дослідників постбопу висвітлено вплив гармонічних та ритмічних інновацій Монка на творчість М. Девіса, Ч. Мінгуса, Х. Хенкока,

Б. Евенса й багатьох інших провідних музикантів другої половини ХХ століття. Значний внесок у теоретичне осмислення монківського стилю зробили П. Пелл «Thelonious Monk and the Aesthetic of Dissonance» (2015) та Р. Барроуз «Monk's Modernism: Jazz and the Logic of Form» (2018), які розглядають його музику в площині модерністської естетики, акцентуючи увагу на феномені дисонансної логіки, асиметричних структур, «внутрішнього часу» та ролі паузи як конструктивного елемента. Попри широку зарубіжну дослідницьку базу, в українському музикознавстві спадщина Монка досі не отримала системного аналізу. У працях І. Польського, Л. Антонюка та С. Коваль питання його інновацій згадуються фрагментарно й переважно в контексті загального впливу американського джазу на європейську виконавську школу. Відсутність цілісного дослідження, присвяченого гармонічній архітектоніці, ритмічній системі та імпровізаційній логіці Монка, становить відчутну прогалину у вітчизняній науковій літературі. Саме її заповнення визначає актуальність і наукову новизну цієї статті, спрямованої на переосмислення ролі Телоніуса Монка як творця нової парадигми джазового мислення.

**Мета статті.** Метою статті є комплексне наукове дослідження гармонічного та ритмічного мислення Телоніуса Монка як цілісної художньої системи. У межах цієї мети передбачається: розкрити специфіку його інтервальної логіки та принципи побудови акордових структур; проаналізувати особливості ритмічної організації, заснованої на мікрозсуванні акцентів, асиметрії та активному використанні паузи; з'ясувати роль фактурних прийомів, перкусійності та імпровізаційної архітектури у формуванні монківського стилю; визначити вплив його новаторських ідей на розвиток модернджазу, постбопу та сучасної фортепіанної імпровізації. Дослідження спрямоване на систематизацію попередніх підходів і поглиблене осмислення внеску Монка як одного з ключових архітекторів сучасної джазової мови.

**Виклад основного матеріалу.** Телоніус Монк – одна з найзагадковіших і водночас найвпливовіших постатей у джазі ХХ століття, митець, який радикально переосмислив саму природу гармонічного мислення. Його музика, на перший погляд, здається грубою, незграбною, з несподіваними паузами, дисонансами,

«неправильними» акордами, проте за цією зовнішньою недбалістю прихована грандіозна внутрішня логіка – система, що поєднує математичну точність і експресивну свободу. Монк не просто створював музику – він вибудовував звукові конструкції, подібні до архітектурних споруд, у яких кожен інтервал, навіть найкоротший, мав своє конструктивне навантаження. Його підхід до гармонії не зводився до пошуку «красивих» співзвуч, навпаки – він шукав у звуці драму, напруження, рух. Як зазначає Тед Джой, Монк став першим композитором у джазі, який «перетворив дисонанс із винятку на норму, із засобу вираження на саму основу музичного мислення». (Gioia, 2011, с. 274)

Монк свідомо відмовився від традиційної функціональної системи, що домінувала в джазі 1930-1940-х років, де акорди тягнулися до тонічного центру. Його гармонія існує за власними законами – вона не прагне розв'язання, а навпаки, розкривається у процесі постійної взаємодії протилежних сил. У композиціях Монка можна почути своєрідне «підвішене» звучання, де напруга не зникає, а перетікає з одного акорду в інший, створюючи відчуття незавершеності, подібне до стану очікування. Як слушно зазначає М. Грідлі, така музика «змушує слухача не просто слухати, а мислити, відшукуючи внутрішні зв'язки між акордами, які існують поза межами функціональної логіки». У цьому сенсі Монк виступає не як імпровізатор у звичному розумінні, а як архітектор звукового простору – художник, який будує форму з елементів напруги, контрасту, енергетичного балансу. (Gridley, 2003, с. 198)

Його акордові послідовності часто вибудовуються за принципом контрасту та напруженого співіснування звуків. Там, де більшість музикантів прагнули згладити гострі інтервали й уникнути дисонансів, Телоніус Монк навмисно виносив їх на передній план, перетворюючи на смислові акценти музичної тканини. Він не боявся звучання, яке могло здаватися «неправильним» у традиційному розумінні, адже саме в цій нестандартності вбачав справжню виразність. Для нього дисонанс не був помилкою – він ставав способом розширення емоційного простору, засобом виведення слухача за межі звичного естетичного комфорту, відкривши нові горизонти сприйняття гармонічної краси. Монк сприймав звук

не як статичну величину, а як живу енергію, що перебуває у постійному русі й зміні. У його художньому мисленні гармонія постає як динамічний організм, у якому кожен акорд існує у складній системі взаємозв'язків із попереднім і наступним. Саме тому його музика розгортається не як механічна послідовність звуків, а як цілісна драматургічна форма, де кожен елемент має структурну вагу та внутрішню логіку. Ця музична картина нагадує витончену архітектуру, у якій дисонанс виконує функцію опори й напруги, а моменти консонансу стають короткими паузами-видихами, що надають простору для осмислення і внутрішнього резонансу.

Монк експериментував із квартовими структурами, тритоновими співзвуччями, асиметричними інтервалами, що створювали враження скульптурності звучання. Його акорди часто будувалися не за терцієвим принципом, як у класичній гармонії, а на інтуїтивному поєднанні звукових площин. Така побудова нагадує кубістичний живопис, у якому форма сприймається одночасно з кількох ракурсів. Як зазначає Леслі Гоурс, Монк «мислив акорди не знизу догори, а зсередини назовні», тобто не вибудовував гармонію вертикально, а розгортав її у просторі. Це означає, що у центрі його мислення був не рух від тоніки до домінанти, а напруга між окремими звуковими силами, які створюють внутрішній динамізм композиції. Його музика має архітектонічну щільність – кожен інтервал у ній функціонує як «камінь у споруді», без якого втрачається рівновага всієї конструкції. Монк ретельно вибудовував вертикалі звучання, але залишав у них місце для повітря – для пауз, тиші, які ставали частиною структури. У його грі пауза часто говорить гучніше, ніж нота: вона створює простір, у якому звук набуває об'єму. (Gohrs, 1997, с. 157)

У творах «Round Midnight», «Epistrophy», «Straight, No Chaser», «Blue Monk» ця нова логіка гармонії проявляється з особливою силою. Кожен акорд тут не просто супровід теми – він є її внутрішнім змістом, смисловим центром. У «Round Midnight» традиційна мінорна функціональна структура поступається місцем гнучкому гармонічному ланцюгу, що побудований на тритонових зсуваннях і паралельних ходах. У «Epistrophy» гармонія набуває ритмічної динаміки – акорди ніби

взаємодіють із пульсом, а в «Blue Monk» – простота блюзової форми поєднується з поліфонічною логікою інтервалів, що створює відчуття багатовимірності.

Таким чином, гармонічний світ Телоніуса Монка – це не лише система звуків, а й філософія музичного буття, де краса виникає не з досконалості, а з боротьби протилежностей. Його музика – це пошук рівноваги між напругою і спокоєм, між структурою і хаосом, між людським і метафізичним. І саме в цій діалектиці Монк досяг того, що зробило його постать безсмертною – здатності перетворити звук на думку, а гармонію на прояв духу.

Телоніус Монк надзвичайно уважно ставився до часу у музиці, сприймаючи його не як механічний каркас, а як живу, гнучку субстанцію, з якою можна працювати так само творчо, як із мелодією чи гармонією. У його стилі ритм перетворюється на особливу форму мислення, що визначає логіку розвитку музичного матеріалу. Монк часто використовував паузи таким чином, що вони ставали повноцінними звуковими подіями. Ці моменти тиші функціонували не як перепочинок і не як заповнення порожнечі між нотами, а як активні драматургічні елементи, що впливали на сприйняття форми. Пауза в його інтерпретації – це своєрідна «архітектурна порожнина», завдяки якій музика отримує об'єм, перспективу, внутрішній простір (Gioia, 2011, с. 277). Цей художній прийом давав змогу Монку акцентувати найтонші гармонічні зрушення та формувати внутрішню напругу без залучення додаткових звукових ресурсів. Кожна пауза у його виконавській манері була продумана до дрібниць і виконувала роль, подібну до конструктивної опори в архітектурі: вона утримувала цілісність форми, спрямовувала розвиток музичної думки та врівноважувала взаємодію між звучанням і тишею. Саме завдяки цьому фразування набувало особливої експресії – музичний текст ніби промовляв не лише через ноти, а й через мовчання. Відмінною рисою ритмічного мислення Монка стали численні зміщення та асиметричні побудови. Він свідомо руйнував усталені схеми розміщення акцентів, переносив метричні опори або вводив додаткові пульсаційні елементи, що надавало фразі несподіваної гнучкості та багатшаровості. Такий підхід створював відчуття ритмічної ламаності, коли музична лінія ніби

втрачає звичну стабільність, однак не виходить за межі загального пульсу, а трансформує його внутрішню логіку. Саме в цьому проявляється своєрідність ритмічного методу Монка: ритм постає як активний інтелектуальний чинник музичної структури, а не лише як нейтральна часова основа.

У музичному світі Телоніуса Монка ритм постає як окремий, самодостатній пласт, що живе за власними законами й не дублює гармонію, а веде з нею рівноправний, інколи напружений діалог. Ліва рука піаніста утворює своєрідний «каркас» – рівний, упевнений пульс, який нагадує неспішний, але стабільний крок. На цьому тлі права рука поводить зовсім по-іншому: вона несподівано збиває відчуття передбачуваності, вкидає короткі синкопи, раптові паузи, легкі ритмічні відхилення, що ніби витягують слухача за собою й водночас не дають розслабитися. Завдяки цьому ритм у Монка втрачає ознаки механічності й перетворюється на щось подібне до «дихання» музики – він то розширюється, то звужується, реагуючи на зміст кожної фрази, на її емоційний тягар і внутрішнє напруження. Таке трактування часу створює відчуття руху, який не підкоряється звичній арифметиці тактів. Замість рівної лінії перед слухачем відкривається простір, де ритм існує в постійній зміні: наче музика шукає свою траєкторію просто в момент звучання. Монк вибудовує ритмічну тканину з мікроскопічних зміщень – ледве помітних коливань, які водночас докорінно змінюють упорядкованість пульсу. У цьому немає хаосу; навпаки, відчувається майже математична точність, схована за грою імпровізаційних інтонацій (Owens, 1996, с. 112). Яскравий приклад цього – композиція «Straight, No Chaser». Ліва рука впевнено тримає фундаментальний рух, створюючи відчуття певності й опори. Тим часом права рука наче живе за іншим календарем: вона може незначно випередити метр, інколи спеціально відстати, вистрілити коротким акцентом або навпаки замовкнути на мить. Через це слухач перестає сприймати ритм як зовнішній орієнтир – він відчуває його всередині самого звучання, у внутрішніх напруженнях між долями, у несподіваних точках тиші, які Монк перетворює на повноцінні музичні події. Так виникає характерне для Монка відчуття «руху проти власної інерції» – ніби музикант навмисно

протиставляє очікуванню інший, паралельний шлях розвитку ритму. У цьому прихований справжній драматургічний ефект: слухач постійно опиняється між передбаченням і реальністю, між готовністю впізнати закономірність і відкриттям нового повороту. Саме ця гра між стабільним і непередбачуваним створює в його музиці унікальне відчуття живого часу – часу, який не відмірюється механічно, а народжується та трансформується разом зі звуком.

Не менш значущими є й ті випадки, коли Монк свідомо порушує рівномірність пульсації, породжуючи відчуття хиткості часової організації. Подібні моменти зустрічаються у багатьох його композиціях і не дезорганізують форму, а, навпаки, структурують її, наділяючи звучання особливою внутрішньою напругою. Це явище можна визначити як стан «порушеного часу», коли музична фраза, з одного боку, спрямовується вперед, а з іншого – наче стримує власний рух (Yanow, 2000, с. 58). Таке складне переплетення поступу й зупинки формує відчуття постійної динамічної напруги, що є характерною ознакою індивідуального стилю Монка. Окрему роль у його ритмічній концепції відіграють паузи, короткі затримки та «дихальні інтервали» всередині фрази. Вони набувають змістової ваги й стають активними структурними елементами: кожна тиша ніби накопичує енергію, яка потім переходить у наступний звук. У цих паузах народжується відчуття продовження, вони організовують музичний час і створюють логіку розгортання форми. Саме цим пояснюється, чому ритм Монка сприймається як архітектурна конструкція – складна, асиметрична, але надзвичайно гармонійна (Gohrs, 1997, с. 165). Таким чином, ритм для Телоніуса Монка – це не просто часовий каркас, а розгорнута система художнього мислення, у якій кожен елемент – звук, пауза, імпульс чи ритмічний зсув – має власний зміст і виконує чітку структурну роль.

Виконавська манера Телоніуса Монка вирізняється особливою пластикою й виразністю, що надає його грі неповторного характеру. Його дотик до клавіатури має чітко окреслену «ударність», майже перкусійну природу, завдяки якій кожен звук набуває рельєфності та внутрішньої напруги. Фортепіано у його інтерпретації звучить не м'яко й плинно, а скульптурно,

з виразною тембровою фактурою, де навіть найменші інтервальні зіставлення відчуються як фізично відчутні елементи звукового простору. Така манера формує відчуття монументальності: кожна нота постає немов окремий конструктивний елемент, що бере участь у зведенні складної та цілісної музичної споруди.

Імпровізаційне мислення Монка органічно поєднується з його композиторською свідомістю. Його імпровізації не є хаотичним потоком миттєвих інтонацій, а розгортаються навколо заданої теми, яка слугує опорною віссю всієї музичної структури. Замість втечі від початкового матеріалу він, навпаки, заглиблюється в нього, послідовно розкриваючи внутрішній потенціал мотиву через варіації, інтонаційні зсуви та ритмічні трансформації. Такий підхід надає його імпровізаціям завершеності й логічної злагодженості, де кожна фраза несе смислове навантаження й вписується у загальну архітектоніку твору, перетворюючи процес спонтанної творчості на осмислену форму художнього висловлювання.

Використовуючи обмежений тематичний матеріал, Монк досягав вражаючого ефекту структурної цілісності. Його імпровізації розвивалися не за принципом наростання, а за принципом обертання – тема ніби кристалізувалася у різних ритмічних і гармонічних формах. Це споріднює його музику з європейською традицією варіаційної форми, але зберігає суто джазову природу – спонтанність, живу інтонацію, грав. Монкове розуміння імпровізації як «інтелектуальної архітектури» стало проривом для подальшого розвитку модерн-джазу. У творчому спадку Монка вперше в історії джазу відбулося органічне поєднання імпровізаційної свободи зі структурною логікою композиційного мислення, що стало важливим поштовхом для формування нових стильових напрямів, зокрема пост-бопу та модального джазу, і визначило подальші шляхи еволюції жанру.

Вплив Телоніуса Монка на подальший розвиток джазу важко переоцінити. Його ідеї стали підґрунтям для творчості Майлза Девіса, Джона Колтрейна, Гербі Хенкока, Кіта Джарретта, Чіка Корії – музикантів, які продовжили його пошуки у сфері гармонічного та ритмічного експерименту. Робін Келлі зазначає, що Девіс «навчився у Монка слухати між звуками», тобто розуміти музичний простір не лише як набір нот, а як

живу тканину емоційних зв'язків. Сучасні піаністи, такі як Бред Мелдау, Роберт Гласпер чи Віджай Айер, у своїй творчості демонструють безпосередній зв'язок із монківською традицією. У гармонічних рішеннях Мелдау простежується «монківська» ідея асиметричного ритму, тоді як Гласпер у своєму альбомі «Black Radio» продовжує експерименти з гармонічними контрастами, перетворюючи їх на вираз емоційного діалогу (Kelley, 2009, с. 412).

Таким чином, Телоніус Монк сформував не лише нову гармонічну і ритмічну мову джазу, а й новий спосіб музичного мислення – синтетичний, інтелектуальний, емоційно глибокий. Його підхід до ритму і імпровізації перетворив джаз із розважального жанру на мистецтво ідей, де кожен звук, пауза, акцент чи тиша мають власну філософію. І тому вплив Монка продовжує відчуватися і зараз – у грі кожного музиканта, який прагне мислити гармонію не як формулу, а як живу, пульсуючу істоту, що дихає у ритмі сучасності. Отже, музика Телоніуса Монка є унікальним феноменом синтезу раціональності й інтуїції. Його гармонічні відкриття не можна розглядати лише як технічні прийоми – це радше прояв особливого типу мислення, у якому звук, пауза, ритм і дисонанс об'єднуються в єдину архітектонічну систему. Монк створив музичний світ, де кожен звук має свою вагу, кожна тиша – свій сенс, а кожна гармонія – власну траєкторію. Саме завдяки цій глибині й цілісності його творчість залишається актуальною й у XXI столітті, продовжуючи впливати на сучасне джазове мислення та композиційну практику.

**Висновки.** Телоніус Монк постає як один із ключових архітекторів модерної джазової мови, який радикально переосмислив гармонічні та ритмічні принципи музичної форми. Його новаторство ґрунтується на використанні дисонансних структур, асиметричних інтервалів і нетрадиційних акордів, що створюють унікальну систему архітектонічного мислення, де кожен звук і пауза мають конструктивну функцію. Ритмічна концепція Монка – з мікрозсувами, асиметрією акцентів та активним застосуванням тиші – перетворює ритм на самостійний художній пласт, який взаємодіє з гармонією не як службовий елемент, а як рівноправний носій змісту. Його фактура, перкусійність дотику та чіткість інтервальних структур формують характерний



ефект «акустичної скульптури». Імпровізації Монка демонструють цілісну композиційну логіку: тема стає ядром розвитку, а не зникає у вільному потоці звуків. Саме ця структурна продуманість дозволила йому поєднати свободу джазової імпровізації з інтелектуальною дисципліною. Вплив Монка на модерн-джаз, пост-боп і сучасну фортепіанну імпровізацію є визначальним: його ідеї асиметричного ритму, дисонансної гармонії та внутрішнього часово-просторового мислення стали фундаментом для поколінь музикантів. Завдяки цьому його творчість залишається живим джерелом інновацій і сьогодні.

Перспективи подальшого вивчення творчості Телоніуса Монка охоплюють широкий спектр напрямів, що дозволяють глибше осмислити його роль у формуванні сучасної джазової мови. Перспективним є аналіз впливу Монка на європейську джазову сцену, зокрема на становлення сучасної фортепіанної школи, де його гармонічні моделі та ритмічні принципи набули нового прочитання. Важливим

напрямом є також дослідження педагогічного потенціалу монківського стилю – методів інтеграції його акордової логіки, ритмічної асиметрії та імпровізаційної концепції у навчальні програми джазових відділень. Особливої уваги потребує компаративний аналіз між стилем Монка та практиками сучасної імпровізації, зокрема у контексті постбопу, авангарду та неосоулу, де його концепції продовжують трансформуватися та адаптуватися. Важливим є й подальше вивчення ритмічного мислення Монка у зв'язку з афроамериканською музичною традицією, синкопованою пластикою блюзу та структурною логікою афродіаспорних культур. Перспективними залишаються і міждисциплінарні дослідження, спрямовані на виявлення психологічних і когнітивних чинників, що формували його музичний стиль, а також аналіз монківської моделі мислення як феномена модерністської естетики. Усе це свідчить про значний потенціал його спадщини для подальших наукових студій.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Kelley, R. *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*. New York: Free Press, 2009. 608 p.
2. Gourse, L. *Straight, No Chaser: The Life and Genius of Thelonious Monk*. Schirmer/Omnibus Press, 1998. 340 p.
3. Gioia, T. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 2011. 456 p.
4. Gridley, M. *Jazz Styles: History and Analysis*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2003. 442 p.
5. Yanow, S. *Bebop: The Best Musicians and Recordings*. San Francisco: Miller Freeman Books, 2000. 392 p.
6. DeVeaux, S., Giddins, G. *Jazz*. New York: W.W. Norton & Company, 2009. 720 p.
7. Kernfeld, B. *The New Grove Dictionary of Jazz*. London: Macmillan / Grove, 2002. 1159 p.
8. Gitler, I. *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*. New York: Oxford University Press, 1987. 352 p.
9. Kahn, A. *The House That Trane Built: The Story of Impulse Records*. New York: W.W. Norton, 2006. 352 p.
10. Owens, T. *Bebop: The Music and Its Players*. New York: Oxford University Press, 1996. 336 p.

#### REFERENCES:

1. Kelley, R. (2009). *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*. New York: Free Press [in English].
2. Gourse, L. (1998). *Straight, No Chaser: The Life and Genius of Thelonious Monk*. Schirmer/Omnibus Press [in English].
3. Gioia, T. (2011). *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press [in English].
4. Gridley, M. (2003). *Jazz Styles: History and Analysis*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall [in English].
5. Yanow, S. (2000). *Bebop: The Best Musicians and Recordings*. San Francisco: Miller Freeman Books [in English].
6. DeVeaux, S., Giddins, G. (2009). *Jazz*. New York: W.W. Norton & Company [in English].
7. Kernfeld, B. (2002). *The New Grove Dictionary of Jazz*. London: Macmillan / Grove [in English].
8. Gitler, I. (1987). *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*. New York: Oxford University Press [in English].
9. Kahn, A. (2006). *The House That Trane Built: The Story of Impulse Records*. New York: W.W. Norton [in English].
10. Owens, T. (1996). *The Music and Its Players*. New York: Oxford University Press [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 07.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 03.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78.071.3:78.091.2(477.63)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-11>**Сергій КАЗАКОВ**

аспірант кафедри історії української музики та фольклористики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

**ORCID:** 0009-0006-3331-0138**Бібліографічний опис статті:** Казаков, С. (2025). Український квартет 1920-х років у контексті соціокультурних трансформацій. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 82–86, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-11>

## УКРАЇНСЬКИЙ КВАРТЕТ 1920-Х РОКІВ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

У статті здійснено комплексний музикознавчий аналіз розвитку українського квартету 1920-х років крізь призму соціокультурних трансформацій доби. **Мета роботи** – виявлення особливостей розвитку українського квартету 1920-х років у контексті соціокультурних трансформацій доби та визначення його місця в системі музичної культури першої третини ХХ століття. **Методологія** включає комплекс методів практичного, історичного та теоретичного музикознавства. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що було розглянуто явище квартету, як важливого жанру камерно-інструментальної музики, що стало специфічним феноменом української музичної культури, котрий відображає глибинні процеси суспільних, ідеологічних та культурних змін періоду післяреволюційного десятиліття. Особливу увагу приділено взаємодії традиційних національних стильових моделей із новими художніми орієнтаціями, зумовленими змінами соціальної структури, культурної політики та інституційного середовища. У дослідженні простежено, яким чином квартетна творчість українських композиторів початку ХХ століття реагувала на запити нової мистецької хвилі в Україні, вимоги нового покоління виконавців і слухачів, трансформацію концертних і репетиційних практик та зміну функцій камерної музики у суспільстві. Особливу увагу приділено аналізу синтезу національних і загальноєвропейських експериментальних впливів у творчості композиторів того періоду, включаючи поєднання фольклорних елементів із модерністськими ідеями, експериментальні техніки письма та новаторські підходи до інструментальної фактури. **Висновки.** Дослідження демонструє, що український квартет 1920-х років виступає не лише як жанрова форма, а як індикатор соціокультурної динаміки, у якому поєднуються індивідуальні авторські стратегії, національні традиції та загальноєвропейські тенденції розвитку музичної культури. Подане наукове дослідження спрямоване на поглиблення уявлень про роль камерно-квартетної творчості, і жанру квартету зокрема, в українській музиці першої третини ХХ століття, висвітлює її значення у формуванні культурного ландшафту післяреволюційного періоду та актуалізує необхідність міждисциплінарного підходу до її вивчення.

**Ключові слова:** український квартет, камерна музика, 1920-ті роки, соціокультурний контекст, музична культура, стильові процеси, композиторська творчість.

**Serhii KAZAKOV**

Postgraduate student at the Department of History of Ukrainian Music and Folklore Studies, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 3/11 Horodetskyi Architect Str., Kyiv, Ukraine, 01001

**ORCID:** 0009-0006-3331-0138

**To cite this article:** Kazakov, S. (2025). Ukrainskyi kvartet 1920-kh rokiv u konteksti sotsiokulturnykh transformatsii [The Ukrainian String Quartet of the 1920s in the Context of Sociocultural Transformations]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 82–86, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-11>

## THE UKRAINIAN STRING QUARTET OF THE 1920S IN THE CONTEXT OF SOCIOCULTURAL TRANSFORMATIONS

This article presents a comprehensive musicological analysis of the development of the Ukrainian quartet in the 1920s through the lens of the sociocultural transformations of the period. **The purpose of the paper** is to identify the features of the development of the Ukrainian quartet of the 1920s in the context of socio-cultural transformations of the era and to determine its place in the system of musical culture of the first third of the 20th century. **The methodology** includes a complex of methods of practical, historical and theoretical musicology. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that The phenomenon of the quartet is examined as a significant genre of chamber-instrumental music, which emerged

as a distinctive feature of Ukrainian musical culture, reflecting the profound social, ideological, and cultural changes of the post-revolutionary decade. Particular attention is given to the interaction between traditional national stylistic models and new artistic orientations shaped by shifts in social structure, cultural policy, and institutional frameworks. The study traces how the quartet compositions of early 20th-century Ukrainian composers responded to the demands of a new artistic wave in Ukraine, the expectations of a new generation of performers and audiences, the transformation of concert and rehearsal practices, and the changing functions of chamber music in society. Special emphasis is placed on the analysis of the synthesis of national and pan-European experimental influences in the work of composers of this period, including the integration of folk elements with modernist ideas, experimental compositional techniques, and innovative approaches to instrumental texture. **Conclusion.** The research demonstrates that the Ukrainian quartet of the 1920s functioned not merely as a genre form but as an indicator of sociocultural dynamics, combining individual compositional strategies, national traditions, and broader European trends in the development of musical culture. This study aims to deepen understanding of the role of chamber-quartet music, and the quartet genre in particular, in Ukrainian music of the first third of the 20th century, highlights its significance in shaping the cultural landscape of the post-revolutionary era, and underscores the necessity of an interdisciplinary approach to its study.

**Key words:** Ukrainian quartet, chamber music, 1920s, sociocultural context, musical culture, stylistic processes, compositional creativity.

**Актуальність проблеми.** Питання музико-кознавчого осмислення розвитку українського квартету 1920-х років набуває особливої актуальності в сучасному мистецтвознавстві, що, першої черги пов'язано із переосмисленням культурних процесів першої третини ХХ століття та новим поглядом на історію українського мистецтва того часу. Саме цей період позначений інтенсивними соціокультурними трансформаціями, що охопили всі сфери художнього життя, зокрема музичну культуру. Камерно-інструментальні жанри, і серед них квартет, котрий займає важливе місце, виявилися чутливими до змін суспільних орієнтирів, культурної політики та нових форм художньої комунікації.

Показово, що український квартет 1920-х років тривалий час залишався на периферії наукової уваги, поступаючись місцем симфонічним та вокально-хоровим жанрам, які традиційно розглядалися як репрезентативні для національної музичної культури. Водночас саме квартетна творчість дозволяє простежити тонкі процеси стильової еволюції, взаємодію індивідуального композиторського мислення з соціокультурними викликами доби та зміну функціонального статусу камерної музики з приватно-міщанської на публічно-загальну.

Актуальність дослідження зумовлена також потребою комплексного підходу до аналізу квартетної творчості, який виходить за межі суто формально-стильового аналізу й враховує ширший соціокультурний контекст. Окрім цього більшість творців квартетної музики опинилися на маргінесі українського музико-кознавства, що спричинено не так відсутністю наукової уваги з боку дослідників, як

втраченим доступом до нотного матеріалу та інших артефактів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Феномен струнного квартету є надзвичайно важливим явищем камерно-інструментальної музики, який, як відомо, отримав початок свого мистецького шляху у добу класицизму. Симптоматично, що струнному квартету присвячені різноманітні наукові роботи, які вивчають ті, чи інші його сторони: походження жанру, етапи його еволюції та змін, аналітичні розвідки і навіть виконавсько-інтерпретаційні аспекти отримують глибоке осмислення.

Що стосується робіт українських науковців, то у більшості досліджень вивчення струнного розглянуто в контексті історії українського музичного мистецтва та індивідуальної композиторської творчості митців. Серед перших вітчизняних наукових розвідок у полі квартетної музики можна виділити монографічну роботу М. Боровика «Український радянський камерно-інструментальний ансамбль» (Боровик, 1968). У цій праці автором осмислено репертуарну політику виконавських ансамблів, їх розвиток та узагальнено тенденції камерно-інструментального виконавства в Україні того часу.

Важливою сучасною науковою працею можна вважати масштабну монографію А. Кравченко «Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз)» (Кравченко, 2020). Дослідниця не лише аналізує семіотичні, інтертекстуальні, інтермедіальні та естетичні аспекти творення камерних творів, а й, що важливо, осмислює питання інтерпретації та сприйняття камерно-інструментальної музики,

зокрема й струнних квартетів, основних тенденцій розвитку тощо.

Показовими також є роботи у яких жанр квартету стає каталізатором вивчення композиторської творчості. Серед таких наукових розвідок можна зазначити навчальний посібник О. Коменди «Творчість Миколи Рославця в контексті становлення музичного модернізму» (Коменда, 2015) де жанр струнного квартету осмислений авторкою в контексті естетично-художніх принципів композитора, а також статті Д. Чистякової «Струнно-смічковий квартет у контексті камерно-інструментального стилю Б. Лятошинського» (Чистякова, 2019) та «The Main Tendencies and Stages of the Quartet Genre Formation in Ukraine» («Основні тенденції та етапи формування жанру квартету в Україні») (Чистякова, 2020), у яких науковиця послідовно простежує тенденції відтворення інструментальної камерності у творчості українських композиторів.

Що стосується виконавської призми, то тут можна виділити дисертаційне дослідження А. Городецького «Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість» (Городецький, 2019) у якій жанр струнного квартету розглянуто у контексті ансамблевої гри у квартетному колективі, а також висвітлено аспекти взаємодії виконавської практики й композиторської творчості. Зокрема автор зазначає, що «важливу роль в еволюції альту відігравав і розвиток камерно-ансамблевої музики, зокрема струнного квартету. Його, без перебільшення, можна вважати найвищою формою камерної музики, жанром непростим як для композиторів, так і для виконавців, певною мірою навіть елітарним» (Городецький, 2019). Важливою з документально-архівної точки зору, є наукова розвідка І. Шеремети «Квартет для трьох: струнно-смічковий детектив (джерелознавча реконструкція діяльності Струнного квартету ім. М. Леонтовича, 1926–1928)» (Шеремета, 2016).

**Мета дослідження** – виявлення особливостей розвитку українського квартету 1920-х років у контексті соціокультурних трансформацій доби та визначення його місця в системі музичної культури першої третини ХХ століття.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** 1920-ті роки в історії української культури характеризуються надзвичайною динамікою

соціокультурних процесів. Зміна політичної системи, переосмислення національної ідентичності, формування нових культурних інституцій і трансформація художньої свідомості створили складне, багатовимірне середовище, в якому розвивалася музична творчість. Камерна музика, зокрема квартет, опинилася в ситуації переорієнтації своїх функцій та адресата. Так, квартети можна побачити у доробку багатьох українських композиторів, зокрема таких як О. Горелов (1863–1937), Л. Лісовський (1866–1934), Г. Компанієць (1881–1959), В. Барвінський (1888–1963), М. Гайворонський (1892–1949), Б. Лятошинський (1895–1968) О. Дашевський (1897–1968) та інші.

У дореволюційний період квартет здебільшого асоціювався з елітарною формою музикування, пов'язаною з салонною та міщанською культурою та вузьким колом поціновувачів. У 1920-х роках відбувається поступова демократизація камерної музики, що зумовлює зміну умов її побутування. Квартетна творчість починає орієнтуватися не лише на приватне музикування, а й на концертну практику, освітні заклади, нові форми культурної комунікації. Зокрема, А. Кравченко зазначає, що «надпотужним стимулом розвитку українського камерно-інструментального мистецтва стала поява на початку ХХ століття вищої ланки професійної музичної освіти – консерваторської <...>, паралельно закладались основи національного дитячого і студентського навчально-педагогічного репертуару. Як приклад, наведемо Струнний квартет (1928) Леоніда Лісовського (1866–1934 рр.) та інші його композиції, що створювалися переважно з дидактичних міркувань» (Кравченко, 2020, с. 38).

Соціокультурні трансформації цього періоду вплинули і на стильову палітру українського квартету. Композитори активно переосмислюють національні інтонаційні джерела, звертаються до фольклорних моделей, водночас інтегруючи їх у складніші структурні та формотворчі системи. Показово, що українська народна музика виступала джерелом не лише для аранжувань, як-от у Миколи Лисенка та Миколи Леонтовича, а й переосмислювалася в межах академічної композиторської мови. „Варіації на теми Купала для струнного квартету” Пилипа Козицького (1925) поєднали українські народні традиції з усталеними нормами

художньої музики» (Batstone, 2023, с. 54). Такий синтез зумовлений прагненням поєднати національну ідентичність із вимогами нової культурної реальності.

Важливим чинником розвитку квартетної творчості стала зміна інституційного контексту. Формування професійної музичної освіти, поява нових ансамблів, активізація концертного життя створили умови для експериментування в межах жанру, так «значне поживлення в галузі камерного виконавства було однією з причин бурхливого розвитку творчості в цьому жанрі. Вже сама можливість писати з розрахунком на реально існуючі колективи стимулювала творчу діяльність композиторів. Крім того, існувала необхідність поповнювати камерний концертний репертуар» (Боровик, 1968, с. 9). Квартет перестає бути виключно камерним у традиційному розумінні, набуваючи рис публічного художнього висловлювання.

У цьому контексті український квартет 1920-х років можна розглядати як своєрідний простір діалогу між індивідуальним і колективним, традицією та новацією, національним і універсальним. Аналізуючи доробок М. Рославця О. Коменда зазначає, що «у Струнному квартеті (1915) та фортепіанному циклі „Форми повітря”, присвяченому П. Пікассо, композитор подібним чином оперував уже 12-звуччям, крім того, використовуючи графічне письмо на зразок „візуальної поезії” Г.Аполлінера» (Коменда, 2015, с. 82–83) Композиторські рішення відображають не лише естетичні пошуки, а й реакцію на соціальні запити, ідеологічні настанови та культурні стратегії доби. Так, осмислюючи творчість Б. Лятошинського науковці зазначають, що «частково імпресіоністичні ознаки простежуються в <...> струнному квартеті № 2, Op. 4 (1922)» (Kushniruk, 2015, с. 86). Продовжує думку про вплив жанру на стильовий почерк митця Д. Чистякова «струнно-смічковий квартет є невід’ємною складовою становлення камерно-інструментального стилю Б. Лятошинського, більш того, цей жанр, поряд з «Українським квінтетом», виступив у ролі своєрідного компендіуму ознак цього стилю» (Чистякова, 2019, с. 63).

Особливу роль у формуванні квартетного репертуару відіграє переосмислення темпоральності та драматургії. У творах цього періоду спостерігається прагнення до більшої

внутрішньої напруги, контрастності образів, що корелює з відчуттям нестабільності та динамічності соціального життя. Камерний жанр стає засобом осмислення складних екзистенційних і соціальних проблем.

Не менш показовою є трансформація виконавських практик. Квартетні ансамблі 1920-х років дедалі частіше виступають у публічному просторі, беруть участь у просвітницьких заходах, що сприяє розширенню аудиторії та зміні сприйняття камерної музики. Саме «у 20-х роках ХХ століття було створено Струнний квартет імені Леонтовича і Квартет імені Вільйома, чия діяльність активно поєднувалася з актуальною українською композиторською та виконавською практикою» (Казков, 2025, с. 303). Це, у свою чергу, впливає на композиторське мислення, орієнтоване на нові умови комунікації з слухачем.

Таким чином, український квартет 1920-х років постає як багатовимірне явище, в якому відбиваються ключові соціокультурні трансформації доби. Його розвиток не можна розглядати ізольовано від ширшого культурного контексту, оскільки саме взаємодія з ним визначає жанрові, стильові та функціональні особливості квартетної творчості.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** У результаті дослідження встановлено, що український квартет 1920-х років є важливим індикатором соціокультурних трансформацій першої третини ХХ століття. Його розвиток зумовлений комплексом чинників, серед яких провідну роль відіграють зміни суспільної структури, культурної політики та інституційного середовища.

Багата квартетна творчість цього періоду відображає прагнення до поєднання національних традицій із новими формами художнього мислення, що відповідають запитам часу. Зміна функціонального статусу камерної музики, розширення виконавських практик і трансформація аудиторії сприяли оновленню жанру та його активному розвитку.

Перспективи подальших досліджень пов’язані з поглибленим аналізом окремих композиторських доробків, порівняльним вивченням українського квартету в європейському контексті, а також із залученням міждисциплінарних методів, що дозволять ширше осмислити взаємодію музики та соціокультурного середовища.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. Київ : Муз. Україна, 1968. 104 с.
2. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 216 с.
3. Казаков С. Виконавство як стимул композиторської творчості (сторінки історії Квартету імені М.В. Лисенка). *Київське музикознавство*. 2025, Вип. 3, С. 301–309.
4. Коменда О. І. Творчість Миколи Рославця в контексті становлення музичного модернізму : навч. посіб. Вид. 2-ге, допов. Луцьк, 2015. 208 с.
5. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв ; наук. ред. В. А. Личковах. Київ, 2020. 300 с.
6. Чистякова Д. А. Струнно-смичковий квартет у контексті камерно-інструментального стилю. Б. Лятошинського. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2019. № 3. С. 58–64.
7. Шеремета І. Квартет для трьох: струнно-смичковий детектив (джерелознавча реконструкція діяльності Струнного квартету ім. М. Леонтовича, 1926–1928). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2016. Вип. 16. С. 161–172.
8. Batstone L. “Every Kind of Art Began to Flourish”: Ukrainian music in the modernist context. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2023. Is. 136, P. 49–59.
9. Chystiakova D. The Main Tendencies and Stages of the Quartet Genre Formation in Ukraine. *World Science*. 2023. Is. 1(53), Vol. 3. URL: [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ws/31012020/6903](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/31012020/6903) (дата звернення 09. 11.2025)
10. Kushniruk O. Impressionism in Ukrainian Music. *Lithuanian Musicology*, 2015. Is. 16, P. 82–89.

## REFERENCES:

1. Borovyk, M. (1968). *Ukrayinskyi radyans'kyi kamerno-instrumental'nyi ansambl'* [Ukrainian Soviet chamber-instrumental ensemble]. Kyiv: Muz. Ukrayina. 104 s. [in Ukrainian].
2. Horodets'kyi, A. V. (2019). *Ievropeis'ke altove mystetstvo pershoii polovyny XX stolittia: vykonavs'ka praktyka ta kompozytors'ka tvorchist'* [European viola art of the first half of the 20th century: Performance practice and composer's creativity] (kand. dys. ... 17.00.03 Muzychne mystetstvo). Kyiv: Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovs'koho. 216 s. [in Ukrainian].
3. Kazakov, S. (2025). *Vykonavstvo iak stymul kompozytorskoi tvorchosti (storinky istorii Kvartetu imeni M. V. Lysenka)* [Performance as a stimulus for compositional creativity (pages from the history of the M. V. Lysenko Quartet)]. *Kyivske muzykoznavstvo* [Kyiv Musicology], Vyp. 3, 301–309 [in Ukrainian].
4. Komenda, O. I. (2015). *Tvorchist Mykoly Roslavtsia v konteksti stanovlennia muzychnogo modernizmu* [The work of Mykola Roslavets in the context of the formation of musical modernism] (navch. posib. 2-he vyd., dopov.). Luts'k. 208 s. [in Ukrainian].
5. Kravchenko, A. I. (2020). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolitt (semi-olohichniy analiz)* [Chamber-instrumental art of Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st century: A semiological analysis]. Kyiv: Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 300 s. [in Ukrainian].
6. Chystiakova, D. A. (2019). *Strunno-smychkovy kvartet u konteksti kamerno-instrumentalnoho stilu B. Lyatoshynskoho* [String quartet in the context of chamber-instrumental style of B. Lyatoshynsky]. *Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademii dyzaynu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], № 3, 58–64 [in Ukrainian].
7. Sheremeta, I. (2016). *Kvartet dlya trioch: strunno-smychkovy detektyv (dzhereloznavcha rekonstruktsiya diialnosti Strunnogo kvartetu im. M. Leontovycha, 1926–1928)* [Quartet for three: String detective (source study reconstruction of the activities of the M. Leontovych String Quartet, 1926–1928)]. *Ukrayins'ke mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzheniya, retsenziyi* [Ukrainian Musicology: Materials, Research, Reviews], Vyp. 16, 161–172 [in Ukrainian].
8. Batstone, L. (2023). “Every kind of art began to flourish”: Ukrainian music in the modernist context. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (136), 49–59. [in English].
9. Chystiakova, D. (2020). The main tendencies and stages of the quartet genre formation in Ukraine. *World Science*, 1(53), Vol. 3. [https://doi.org/10.31435/rsglobal\\_ws/31012020/6903](https://doi.org/10.31435/rsglobal_ws/31012020/6903) [in English].
10. Kushniruk, O. (2015). Impressionism in Ukrainian music. *Lithuanian Musicology*, 16, 82–89. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 12.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 08.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78.01:159.964.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-12>**Тетяна КАПЛУН**

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри музичного мистецтва та звукорежисури, Міжнародний гуманітарний університет, Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65000

**ORCID:** 0000-0003-0367-5559

**Бібліографічний опис статті:** Каплун, Т. (2025). Смыслотворчі моделі архетипу матері в музичному мистецтві: юнгіансько-герменевтичний аналіз. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 87–94, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-12>

## СМИСЛОТВОРЧІ МОДЕЛІ АРХЕТИПУ МАТЕРІ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ЮНГІАНСЬКО-ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Стаття присвячена дослідженню смыслових моделей архетипу Матері в музичному мистецтві XIX–XX століть у контексті юнгіансько-герменевтичної парадигми. Архетип Матері осмислюється як фундаментальна передсемантична структура інтонаційного мислення, що визначає глибинні рівні музичної семантики, драматургії та формоутворення, а також забезпечує зв'язок індивідуального художнього переживання з колективною культурною пам'яттю.

**Мета статті** полягає у виявленні, типологізації та інтерпретації смыслових моделей архетипу Матері в музичному мистецтві XIX–XX століть, а також в обґрунтуванні його статусу як онтологічної моделі інтонаційного мислення, що функціонує на передпонятійному, допредикативному рівні музичного змісту.

**Методологія дослідження** ґрунтується на інтеграції юнгіанської теорії архетипів із герменевтичним аналізом музичного тексту. Застосовано міждисциплінарний підхід, який поєднує музикознавчий аналіз (інтонаційний, тематико-драматургічний, фактурно-тембровий) з культурологічною та філософською інтерпретацією. Особливу увагу приділено передсемантичному рівню музичного мислення, де архетип постає як структуруювальний принцип. У дослідженні враховано культурно-історичні контексти та національно-ментальні особливості західноєвропейської й української композиторських традицій.

**Наукова новизна** полягає в концептуалізації архетипу Матері як онтологічного чинника інтонаційного мислення, а не лише як образно-тематичної константи. Уперше запропоновано типологію смыслових моделей архетипу Матері в музичному мистецтві XIX–XX століть, що дозволяє простежити механізми архетипної семантизації в різних стилевих і культурних контекстах.

**Висновки.** У статті здійснено системний юнгіансько-герменевтичний аналіз архетипу Матері як ключової смыслових структури музичного мистецтва XIX–XX століть. На матеріалі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера, Г. Малера, М. Лисенка, К. Стеценка та Б. Лятошинського виокремлено чотири провідні моделі архетипу Матері: сакрально-космогонічну, лірично-екзистенційну, трагедійно-апокаліптичну та трансформаційну, які репрезентують різні способи смысловлення й інтонаційного кодування.

Еволюція архетипу Матері в музичній культурі XIX–XX століть засвідчує перехід від гармонізованого, ідеалізованого образу до амбівалентної, багатовимірної структури, що акумулює досвід колективної пам'яті, історичних травм та екзистенційної граничності. Архетип Матері постає як стійкий словесний центр музичної культури, у якому концентруються уявлення про витік, тяглість і онтологічні підстави людського буття.

**Ключові слова:** архетип Матері, теорія архетипів К. Г. Юнга, музична герменевтика, аналітична психологія, інтонаційна семантика, музична культура, музика XIX–XX століть.

**Tetiana KAPLUN**

PhD in Art, Associate Professor, Head of the Department of Musical Art and Sound Engineering, International Humanitarian University, Fontanskaya Road 33, Odesa, Ukraine, 65000

**ORCID:** 0000-0003-0367-5559

**To cite this article:** Kaplun, T. (2025). Smyslotvorchi modeli arkhetypu materi v muzychnomu mystetstvi: yunhiansko-hermenevtychnyi analiz [Meaning-making models of the mother archetype in musical art: a Jungian-hermeneutic analysis]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 87–94, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-12>

## MEANING-MAKING MODELS OF THE MOTHER ARCHETYPE IN MUSICAL ART: A JUNGIAN-HERMENEUTIC ANALYSIS

*The article is devoted to the study of meaning-generating models of the Mother archetype in the musical art of the nineteenth and twentieth centuries within the framework of the Jungian-hermeneutic paradigm. The Mother archetype is conceptualized as a fundamental pre-semantic structure of intonational thinking that determines the deep levels of musical semantics, dramaturgy, and form-building, while also ensuring a connection between individual artistic experience and collective cultural memory.*

*The purpose of the paper is to identify, typologize, and interpret meaning-generating models of the Mother archetype in the musical art of the nineteenth and twentieth centuries, as well as to substantiate its status as an ontological model of intonational thinking functioning at the pre-conceptual, pre-predicative level of musical meaning.*

*The methodology is based on the integration of Jungian archetype theory with the hermeneutic analysis of musical texts. An interdisciplinary approach is employed, combining musicological analysis (intonational, thematic-dramaturgical, textural-timbral) with cultural and philosophical interpretation. Particular attention is paid to the pre-semantic level of musical thinking, where the archetype emerges as a structure-forming principle. The study takes into account cultural-historical contexts and national-mental characteristics of Western European and Ukrainian compositional traditions.*

*The scientific novelty of the study lies in the conceptualization of the Mother archetype as an ontological factor of intonational thinking rather than merely an imagistic-thematic constant. For the first time, a typology of meaning-generating models of the Mother archetype in the musical art of the nineteenth and twentieth centuries is proposed, making it possible to trace the mechanisms of archetypal semantization in diverse stylistic and cultural contexts.*

*Conclusions.* The article presents a systematic Jungian-hermeneutic analysis of the Mother archetype as a key meaning-generating structure in the musical art of the nineteenth and twentieth centuries. Based on the works of F. Chopin, R. Wagner, G. Mahler, M. Lysenko, K. Stetsenko, and B. Lyatoshynsky, four principal models of the Mother archetype are identified: the sacred-cosmogonic, lyrical-existential, tragic-apocalyptic, and transformational. These models represent different modes of meaning generation and intonational encoding.

*The evolution of the Mother archetype in nineteenth- and twentieth-century musical culture demonstrates a shift from a harmonized, idealized image to an ambivalent, multidimensional structure that accumulates the experience of collective memory, historical trauma, and existential limit situations. The Mother archetype emerges as a stable semantic center of musical culture, concentrating notions of origin, continuity, and the ontological foundations of human existence.*

**Key words:** the Mother archetype, C. G. Jung's theory of archetypes, musical hermeneutics, analytical psychology, intonational semantics, musical culture, music of the 19th–20th centuries.

**Актуальність проблеми.** У музичному мистецтві XIX–XX століть архетип Матері набуває статусу однієї з провідних смислотворчих універсальї, що визначають не лише образно-тематичну сферу, а й глибинну організацію інтонаційного мислення. В умовах кризової зміни культурних парадигм, характерних для зазначеного періоду, музика дедалі частіше звертається до універсальних, позачасових структур колективного несвідомого, здатних забезпечити цілісність художнього смислу в ситуації руйнування традиційних форм світогляду. Сучасні музикознавчі дослідження дедалі частіше звертаються до архетипної проблематики як до інструменту міждисциплінарного аналізу, що поєднує аналітичну психологію, культурологію та музичну герменевтику. Як засвідчують новітні українські праці, архетипи в музиці функціонують як «культурні коди тривалої дії», що актуалізуються в різних історичних і стильових контекстах (Вейвей, 2024). Водночас проблема архетипу Матері як онтологічної моделі інтонаційного мислення досі не отримала системного осмислення, що зумовлює актуальність даного дослідження.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Теоретичним підґрунтям дослідження є концепція архетипів, розроблена К. Г. Юнгом, відповідно до якої архетип Матері постає як амбівалентна структура, що поєднує життєдайний і деструктивний потенціал. У сучасному гуманітарному дискурсі ця концепція зазнає подальшого осмислення через призму семіотики та герменевтики. Зокрема, у дисертаційній роботі та статтях М. Севериної (Северінова, 2013, 2021, 2022) архетип трактується як динамічна смислова матриця, здатна трансформуватися від первинного міфологічного прототипу до складних концептуальних форм музичного мислення XX–XXI століть. Такий підхід є методологічно продуктивним для музикознавства, оскільки в музиці архетип не «зображується», а переживається інтонаційно – через тембр, гармонію, драматургію та форму, він є особливо продуктивним для аналізу музики, де архетип не «зображується», а переживається інтонаційно.

Українські дослідження останніх років зосереджуються на взаємодії архетипного мислення з національною культурною традицією, фольклорними джерелами та колективною



пам'яттю (Гладишко, 2017; Кашаюк, 2023; Вейвей, 2024, Вейвей, 2025). Водночас зарубіжна критична музикознавча думка звертає увагу на небезпеку редукції архетипної теорії до спрощеного символізму, наголошуючи на необхідності поєднання юнгіанського підходу з історико-культурним аналізом (Cornelius, 2021; Sill, 2022; McGovern, 2025; Murray, 2025). Саме така інтегративна позиція є методологічною основою даної статті.

**Мета дослідження.** Метою статті є виявлення та інтерпретація смислотворчих моделей архетипу Матері в музичному мистецтві XIX–XX століть на основі юнгіансько-герменевтичного аналізу, а також обґрунтування архетипу Матері як передсемантичної онтологічної моделі інтонаційного мислення.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Архетип Матері як одна з базових універсальї колективного несвідомого, теоретично обґрунтований у працях Карла Густава Юнга, у музичній культурі XIX–XX століть зазнає складної й багатовекторної еволюції. Його трансформація відбувається у тісному зв'язку з філософськими, соціокультурними та художніми процесами епохи, відображаючи зміну уявлень про людину, природу, сакральне та історичну пам'ять. Якщо в музиці XIX століття архетип Матері переважно реалізується в ідеалізованих, гармонізованих формах, то у XX столітті він набуває амбівалентності, драматичної роздвоєності й екзистенційної напруги.

Архетип Матері належить до центральних структур колективного несвідомого, системно осмислених у працях К. Г. Юнга. На відміну від побутово-психологічного розуміння материнства, юнгіанська концепція трактує Матір як універсальний символ породження, захисту, живлення, але водночас – поглинання, руйнування й смерті. У концепції Юнга базовою є дихотомія позитивного (світлого) та негативного (темного) аспектів архетипу Матері. Позитивна Мати асоціюється з образом захисту, родючості, милосердя, духовного притулку; негативна – з образом поглинання, фатальності, загрози та деструкції (Юнг, 2013; Юнг, 2018). У музичному мистецтві XIX століття домінує позитивний аспект архетипу, що корелює з романтичним світоглядом. Так, у лірико-інтимних жанрах європейського романтизму архетип Матері реалізується через колискові

інтонації, кантиленну мелодику, гармонічну стабільність і сповільнений, «захищений» музичний час. Тут Матір постає як символ дому, пам'яті й емоційної безпеки.

Подальший розвиток цієї ідеї у працях постюнгіанців, зокрема Еріха Нойманна, значно розширює це уявлення, вводячи поняття Великої Матері як надперсонального космогонічного принципу, що дозволяє диференціювати архетип Матері на низку стійких різновидів, кожен з яких має власну семантичну домінанту й специфіку художнього втілення (Neumann, 1972). У межах цієї концепції виділяються такі різновиди: Мати-життєдавиця, Мати-утримувачка, Мати-земля, Мати-поглиначка та Мати-жертвна. Кожен із цих типів знаходить відносно стабільні музичні відповідники. У європейському музичному мистецтві ці архетипні моделі реалізуються не іконографічно, а через структури музичної мови, жанрові матриці та типи музичного часу.

Архетип Матері-життєдавиці у європейській музиці найчастіше виявляється у зв'язку з природними, пасторальними та сакральними образами. Йому відповідають плавні, розгорнуті мелодичні лінії, діатонічна або модальна гармонія, відсутність різких контрастів. У таких творах музичний простір сприймається як «середовище», що живить і підтримує, а не як поле конфлікту. Цей різновид архетипу особливо характерний для імпресіоністичної та неоромантичної традиції, де звук набуває властивостей первинної матерії.

Інший тип – Мати-утримувачка (охоронниця) – пов'язаний з ідеєю збереження, опіки та моральної стабільності. У музичному мистецтві він реалізується через повторювані гармонічні формули, остинатність, плагальні звороти, що створюють ефект опори. У духовній європейській музиці цей різновид архетипу часто проєктується на образ Богородиці як заступниці та співстраждальної Матері, де музична мова тяжіє до хоральності, прозорої фактури й стриманої експресії.

Архетип Матері-землі займає особливе місце в постюнгіанській типології. Він пов'язаний з циклічністю природи, ритуалом, родовою пам'яттю та тілесним виміром буття. У європейському музичному мистецтві XX століття цей різновид архетипу набуває особливої актуальності. Йому відповідають архаїзовані

ритми, модальність, примітивізовані інтонації, масивна фактура та колективний тип музичного висловлювання. Тут Матір постає не як індивідуальний образ, а як безособова сила землі, що регулює життєві цикли.

Протилежним за емоційною модальністю є архетип Матері-поглиначки, який Юнг і Нойманн пов'язують із темним, деструктивним аспектом Великої Матері. У музиці він проявляється через напружені кластери, остинатну нав'язливість, зниження регістру, ритмічний тиск і відчуття неминучості. Такий тип архетипу характерний для експресіоністичних і ритуально-міфологічних концепцій XX століття, де Матір постає як сила, що вимагає жертви й повернення життя назад у первісну стихію.

Особливий різновид становить Мати-жертвна (*Mater dolorosa*), яка поєднує позитивний і негативний аспекти архетипу. Вона одночасно зберігає життя й страждає від його втрати. У європейській музичній традиції цей тип отримує сакральне втілення у творах, пов'язаних із християнською тематикою скорботи. Музично це виявляється через поєднання плачевних інтонацій, повільних темпів, мінорної ладовості та внутрішньої світлої статичності, що трансформує трагедію у форму духовного прийняття.

Таким чином, юнгіанська й постюнгіанська типологія архетипу Матері дозволяє розглядати європейське музичне мистецтво як простір багаторівневої архетипної взаємодії. Архетип Матері не зводиться до одного образу чи жанру, а постає як система семантичних модусів, що реалізуються через різні музично-структурні стратегії – від інтимної кантилени до ритуальної масивності. Його еволюція в європейській музиці відображає глибинні зрушення в колективній свідомості, уявленнях про життя, смерть, пам'ять і граничні підстави людського буття, що надає цій темі виняткової методологічної та культурологічної значущості для сучасного музикознавства.

У романтичній музичній культурі XIX століття архетип Матері тісно пов'язується з ідеєю дому, родини, жіночої духовності та Батьківщини як захисного начала. У творчості Ф. Шопена материнський архетип реалізується опосередковано – через інтонації колисковості, кантиленну мелодику, м'яку гармонічну пластику й особливий тип музичного часу, що

апелює до пам'яті та внутрішнього переживання. Матір у цьому контексті постає як символ утраченого дому й духовної опори, ототожнюючись із образом Батьківщини. Інтонаційна м'якість, колискові ритмоформули та плагальна гармонія в ноктюрнах композитора формують архетип Матері як образу внутрішнього притулку. Умовний нотний зворот спадної секунди або терції (наприклад, *g–f–eb*), що постійно варіюється, функціонує як архетипний знак заспокоєння, який активізує глибинні шари емоційної пам'яті слухача.

Подібна семантика властива й німецькому романтизму, де в лірико-епічних жанрах материнське начало корелює з образом Природи як живої, одухотвореної сутності. У романтичній музиці XIX століття архетип Матері найчастіше реалізується в лірично-екзистенційній моделі, пов'язаній із переживанням втраченої цілісності та потребою внутрішнього захисту. У другій половині XIX століття архетип Матері набуває сакрально-космогонічного виміру, що особливо яскраво простежується в музичній драматургії Р. Вагнера. Міфологічні образи Землі-Матері, реалізовані через низький жіночий вокальний регістр, оркестрові педалі та гармонічну статичність, відповідають тому, що сучасні дослідники визначають як «архетипний континуум поза історичним часом» (Sill, 2022). У цьому контексті архетип Матері постає як універсальна онтологічна основа буття, що передують будь-якому сюжетному розвитку.

Водночас у сакральній традиції XIX століття архетип Матері знаходить піднесення, ідеалізоване втілення в образі Богородиці. Тут він функціонує як символ милосердя, заступництва й співстраждання, позбавлений трагізму й внутрішньої суперечності. Музична мова таких творів тяжіє до гармонійної рівноваги, прозорої фактури та стабільних форм, що відповідає романтичному уявленню про Матір як абсолютну моральну цінність.

Пізньоромантична та ранньомодерністська музика межі XIX–XX століть демонструє трансформаційну модель архетипу Матері. У симфонічній творчості Г. Малера Матір постає як космічний принцип любові та співстраждання. Як зазначають інтерпретатори архетипної символіки в музичних формах (Marshman, 2003; Sill, 2022; McGovern, 2025), протяжні кантиленні теми, гармонічна стабільність і поступове

розширення реєстрового простору символізу-ють архетип Матері як силу духовного перетворення. Фінал Третьої симфонії Малера в цьому сенсі може бути інтерпретований як музичний образ Матері-Космосу, що охоплює людину в акті метафізичного примирення.

На зламі XIX–XX століть відбувається суттєва зміна парадигми. Криза романтичного світогляду, руйнування метафізичних опор і загострення інтересу до архаїчних пластів культури спричиняють переосмислення архетипу Матері. У музиці раннього модернізму він дедалі частіше постає не як персоніфікований образ, а як космогонічний або природний принцип. У творчості К. Дебюссі материнське начало асоціюється з первинною стихією, з недиференційованим звуковим середовищем, що огортає людину. Плинність музичного часу, темброво-гармонічна нерозчленованість і відмова від жорсткої драматургії формують образ Матері як універсальної «матерії» буття.

Музика XX століття радикалізує амбівалентність архетипу Матері, акцентуючи його трагічний і деструктивний аспект. Радикальнішого характеру архетип Матері набуває в музиці першої третини XX століття, зокрема у творах І. Стравінського та Б. Бартока. Тут Матір постає як язичницька Земля – джерело життя, що одночасно вимагає жертви. У балеті «Весна священна» архетип реалізується через ритуалізовану ритміку, остинатність і первісну ладовість, підкреслюючи амбівалентну природу Матері як сили народження і знищення. Така трактовка відповідає юнгіанському уявленню про «подвійну Матір», у якій захисне і загрозливе співіснують у нерозривній єдності. У симфоніях Д. Шостаковича архетип Матері трансформується в образ історичної долі, що одночасно породжує і нищить. Сучасна критична музикознавча думка застерігає від спрощеного використання архетипної теорії, наголошуючи на необхідності поєднання юнгіанського підходу з історико-культурним аналізом (Вейвей, 2025; McGovern, 2025). Саме в такому поєднанні архетип Матері в музиці Шостаковича може бути герменевтично осмислений як символ Матері-Історії, що поглинає своїх дітей у катастрофах XX століття.

Друга половина XX століття характеризується подальшим ускладненням архетипу

Матері, зумовленим досвідом світових воєн, геноцидів і культурних катастроф. У цей період материнський архетип дедалі частіше трансформується в образ пам'яті, скорботи та посткатастрофічного прийняття. У західній музиці це проявляється в сакральних творах, присвячених темі *Mater dolorosa*, де Матір постає як співстраждальна постать, що не протистоїть трагедії, а приймає її як частину буття.

Українська музична культура XIX–XX століть репрезентує архетип Матері в тісному зв'язку з фольклорною та духовною традиціями. Новітні українські дослідження підкреслюють, що архетипні образи в національній музиці мають не лише психологічний, а й етнокультурний вимір (Вейвей, 2025). У творчості М. Лисенка архетип Матері реалізується через колискову інтонаційність, модальну ладовість і остинатні ритмічні фігури, що відтворюють образ Матері-Берегині роду. Умовні нотні формули типу *a–h–a* у вузькому діапазоні створюють ефект замкненого, захищеного простору.

В українській музичній культурі XX століття архетип Матері набуває чітко вираженого національного та екзистенційного виміру. Він ототожнюється з образом Матері-Батьківщини, землі, народу, що переживає історичну травму. У духовній музиці К. Стеценка архетип Матері набуває сакрального виміру в образі Богородиці як заступниці й співстраждальниці. Така інтерпретація корелює з сучасними філологічними та культурологічними дослідженнями архетипу Матері в українській традиції (Ігнат'єва, 2025), де наголошується на поєднанні особистісного та колективного рівнів смислу.

У симфонічній творчості Б. Лятошинського архетип Матері постає в трагічно-трансформаційній моделі. Напружені дисонантні комплекси, поліфонічна густота та різкі драматургічні злами формують образ Матері як символу трагічної долі народу. У світлі сучасних семіотичних концепцій архетипу в музиці (Северінова, 2022) така модель може бути осмислена як перехід від архетипу-міфу до архетипу-історичного концепту.

У творчості М. Скорика материнське начало реалізується через інтонації колискових і протяжних пісень, що символізують моральну стійкість і духовну тяглість. Натомість у музиці В. Сильвестрова архетип Матері трансформується у форму інтонаційного спогаду, «тихої

пам'яті», яка зберігає культурний сенс після руйнування великих наративів.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Таким чином, еволюція архетипу Матері в музичній культурі XIX–XX століть демонструє перехід від ідеалізованого, гармонійного образу до багатовимірної, амбівалентної структури, що включає в себе як захисні, так і трагічні аспекти буття. У XIX столітті Матір постає насамперед як символ дому й духовної опори, тоді як у XX – як носій колективної пам'яті, жертви та історичного досвіду. Незважаючи на стильові й естетичні відмінності, архетип Матері зберігає свою фундаментальну функцію – бути смисловим центром музичної культури, у якому концентруються уявлення про витік, тяглість і граничні підстави людського існування. Інтеграція сучасних українських і зарубіжних досліджень дозволяє розглядати архетип Матері в музиці XIX–XX століть як динамічну смислотворчу систему, що функціонує на передсемантичному рівні музичного мислення та забезпечує глибинний зв'язок між індивідуальним переживанням і колективною культурною пам'яттю. Подальше вивчення архетипу Матері в музичному мистецтві відкриває широке коло міждисциплінарних і суто музикознавчих перспектив, зумовлених як складністю самого архетипу, теоретично окресленого в аналітичній психології Карл Густав Юнг, так і багатовимірністю його художніх трансформацій у різні історичні епохи. З огляду на це перспективи дослідження можуть бути систематизовані за кількома взаємопов'язаними напрямками.

Передусім актуальним є поглиблений типологічний аналіз форм втілення архетипу Матері у музичних творах різних жанрів і стильових систем. Йдеться про виявлення стійких інтонаційних, ритмічних, гармонічних і формотворчих моделей, що корелюють із материнською семантикою (колисковість, остинатність, плагальність, циклічність часу, інтонації плачу тощо). Такий підхід дозволить перейти від описового рівня до створення узагальненої архетипної «граматики» музичної мови.

Важливим напрямом подальших досліджень є порівняльне міжкультурне вивчення архетипу Матері, зокрема в контексті західноєвропейської, східноєвропейської та позаєвропейських

музичних традицій. Зіставлення різних моделей репрезентації материнського начала – від сакралізованого образу Богородиці до міфологізованої Матері-землі – сприятиме глибшому розумінню національно-ментальних відмінностей і універсальних закономірностей музичного мислення.

Окрему перспективу становить дослідження архетипу Матері в музиці новітнього часу та XXI століття, де традиційні архетипні структури зазнають трансформації під впливом постмодерної естетики, цифрових технологій і глобалізаційних процесів. Аналіз нових форм «розмитой» або фрагментованої материнської семантики дозволить простежити, яким чином архетип зберігає свою ідентичність в умовах деконструкції великих культурних наративів.

Перспективним є також поглиблення зв'язку музикознавчого аналізу з психологією та філософією, зокрема з сучасними інтерпретаціями юнгіанської теорії архетипів, феноменологією слухання та теоріями афекту. Це дасть змогу досліджувати архетип Матері не лише як структурний елемент музичного тексту, а й як чинник музичного сприйняття, що впливає на емоційні та тілесні реакції слухача.

Окремого наукового осмислення потребує виконавський вимір архетипу Матері. Інтерпретація материнської семантики у виконавській практиці (темброві рішення, агогіка, артикуляція, динаміка) відкриває можливості для дослідження взаємодії архетипу з живим музичним актом. Це особливо актуально для камерної, вокальної та хорової музики, де інтонація голосу відіграє визначальну роль.

Нарешті, перспективним є дослідження архетипу Матері в контексті національної пам'яті та травматичного досвіду, особливо для культур, історія яких позначена війнами, репресіями та вимушеною міграцією. У цьому аспекті архетип Матері може бути осмислений як ключовий механізм культурної компенсації, що забезпечує збереження ідентичності та смислової тяглість у кризових історичних умовах.

Отже, подальші дослідження архетипу Матері в музичному мистецтві мають значний теоретичний і методологічний потенціал. Вони здатні не лише поглибити розуміння архетипних механізмів музичного мислення, а й сприяти інтеграції музикознавства в ширший

гуманітарний дискурс, де музика постає як особлива форма колективної пам'яті та духовного досвіду. Юнгіансько-герменевтичний підхід у поєднанні з новітніми музикознавчими концепціями відкриває перспективи подальшого осмислення архетипних структур

як універсальних механізмів художньої комунікації, пов'язані з аналізом архетипних моделей у музиці ХХІ століття, а також з розширенням міждисциплінарного діалогу між музикознавством, психологією та культурною антропологією.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Вейвей Л. Архетипи української культури у музикознавчому дискурсі. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Випуск 2 (08). С. 73–77.
2. Вейвей Л. Народні танці як утілення архетипових образів в інструментальній музиці українських композиторів. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 2. С. 15–28. DOI:10.32782/art/2024.2.9.
3. Гладішко А. Архетип в музичній культурі як дискурс сучасної української музикології. *Проблеми взаємодії педагогіки, мистецтва та теорії і практики освіти*. 2017. Вип 47. С. 31–43.
4. Ігнат'єва С. Є. Архетип Матері в українському щоденниковому дискурсі. *Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2025. Vol. 14. С. 170–175. DOI: 10.31812/filstd.v14i0.219.
5. Кашаюк В. Архетипи творчості Фридерика Шопена у художньому мисленні Лесі Українки. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. 2. С. 22–30, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-4>
6. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів: дис. ... докт. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 415 с.
7. Северинова М. Ю. Теорія К. Юнга про архетипи та її вплив на художню (музичну) культуру. *Культура України*. 2013. Вип. 40. С. 177–185.
8. Северинова М. Трансформація архетипу у семіозисі музичної культури: від архетипового первообразу до концепту та метаконцепту. *Сучасне мистецтво*. 2022. Вип. 18. С. 295–304.
9. Северинова М. Ю. Феномен архетипу як спів-буття у науковому дискурсі музичної культурології. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. С. 53–73.
10. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Київ : Астролябія, 2018. 608 с.
11. Юнг К. Г. Символи трансформації / пер. з нім. Київ : Видавництво Жупанського, 2013. 528 с.
12. Cornelius N. Archetypes (Sérgio Assad, Clarice Assad, Third Coast Percussion). *Soundboard Scholar*. 2021. Vol. 7. No 1. DOI: 10.56902/SBS.2021.7.23.
13. Kramer L. Musical Meaning: Toward a Critical History. Oakland : University of California Press, 2001. 344 p.
14. Marshman A. T. The Power of Music: A Jungian Aesthetic. *Music Therapy Perspectives*. 2003. Vol. 21, No. 1. P. 21–26.
15. McGovern H., Aqil M., Atasoy S., Carhart-Harris R. Eigenmodes of the deep unconscious: the neuropsychology of Jungian archetypes and psychedelic experience. *Neuroscience of Consciousness*. 2025. Vol. 2025, Issue 1. Article niaf039. DOI: 10.1093/nc/niaf039.
16. Murray A. Sounding the Archetypes, Missing the Critique. *The Journal of Music*. [https://journalofmusic.com/reviews/sounding-archetypes-missing-critique?utm\\_source=chatgpt.com](https://journalofmusic.com/reviews/sounding-archetypes-missing-critique?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення 22.12.2025).
17. Neumann E. The Great Mother: An Analysis of the Archetype. Princeton : Princeton University Press, 1972. 624 p. ISBN 9780691017808.
18. Palmer A. Music as an Archetype in the 'Collective Unconscious' : Implications for a World Aesthetics of Music. *Dialogue and Universalism*. 1997. Vol. VII, No 3. P. 187–200. DOI: 10.5840/du199773/419
19. Sill A. T. Music, Image, and Archetype: Connecting with the Musical Myth of Our Time. *Psychological Perspectives*. 2022. Vol. 65. No 2. P. 225–238. DOI: 10.1080/00332925.2022.2119762.
20. Tarasti E. A Theory of Musical Semiotics. Bloomington : Indiana University Press, 1994. 352 p.

#### REFERENCES:

1. Veivei, L. (2025). Arkhetypy ukrainskoi kultury u muzykoznavchomu dyskursi [Archetypes of Ukrainian Culture in Musicological Discourse]. *Slobozhanski mystetski studii*, 2 (08), 73–77 [in Ukrainian].
2. Veivei, L. (2024). Narodni tantsi yak utilennia arkhetyprovyykh obraziv v instrumentalnii muzytsi ukrainskykh kompozytoriv [Folk Dances as an Embodiment of Archetypal Images in the Instrumental Music of Ukrainian Composers]. *Slobozhanski mystetski studii*, 2, 15–28. DOI:10.32782/art/2024.2.9. [in Ukrainian].

3. Hladyshko, A. (2017). Arkhetyp v muzychnii kulturi yak dyskurs suchasnoi ukrainskoi muzykologhii [The Archetype in Musical Culture as a Discourse of Contemporary Ukrainian Musicology]. *Problemy vzaiemodii pedahohiky, mystetstva ta teorii i praktyky osvity*, 47, 31–43. [in Ukrainian].
4. Ihnatieva, S. Ye. (2025). Arkhetyp Materi v ukrainskomu shchodennykovomu dyskursi [The Archetype of the Mother in Ukrainian Diary Discourse]. *Filolohichni studii: Naukovi visnyk Kryvorizkoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, 14, 170–175. DOI: 10.31812/filstd.v14i0.219. [in Ukrainian].
5. Kashaiuk, V. (2023). Arkhetypy tvorchosti Fryderyka Shopena u khudozhnomu myslenni Lesi Ukrainky [Archetypes of Frédéric Chopin's творчості in the Artistic Thinking of Lesya Ukrainka]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 22–30, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-4> [in Ukrainian].
6. Severynova, M. Yu. (2013). Arkhetypy v kulturi u proektsii na tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Archetypes in Culture as Projected onto the Works of Contemporary Ukrainian Composers]. *Doctor's thesis*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
7. Severynova, M. Yu. (2013). Teoriia K. Yunha pro arkhetypy ta yii vplyv na khudozhniu (muzychnu) kulturu [C. G. Jung's Theory of Archetypes and Its Influence on Artistic (Musical) Culture]. *Kultura Ukrainy*, 40, 177–185. [in Ukrainian].
8. Severynova, M. (2022). Transformatsiia arkhetypu u semiozysi muzychnoi kultury: vid arkhetypovoho pervoo-brazu do kontseptu ta metakontseptu [The Transformation of the Archetype in the Semiosis of Musical Culture: From the Archetypal Proto-Image to the Concept and Meta-Concept]. *Suchasne mystetstvo*, 18, 295–304. [in Ukrainian].
9. Severynova, M. Yu. (2021). Fenomen arkhetypu yak spiv-buttia u naukovomu dyskursi muzychnoi kulturolohii [The Phenomenon of the Archetype as Co-Being in the Scholarly Discourse of Musical Cultural Studies]. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph*. (pp. 53–73). Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].
10. Iunh, K. H. (2018). *Arkhetypy i kolektyvne nesvidome* [Archetypes and the Collective Unconscious]. Kyiv: Astro-liabiia [in Ukrainian].
11. Iunh, K. H. (2013). *Symvoly transformatsii* [Symbols of Transformation]. Kyiv: Vydavnytstvo Zhupanskoho [in Ukrainian].
12. Cornelius, N. (2021). *Archetypes (Sérgio Assad, Clarice Assad, Third Coast Percussion)*. Soundboard Scholar, 7, 1. DOI: 10.56902/SBS.2021.7.23. [in English].
13. Kramer, L. (2001). *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Oakland: University of California Press. [in English].
14. Marshman, A. T. (2003). The Power of Music: A Jungian Aesthetic. *Music Therapy Perspectives*, 21, 1, 21–26. [in English].
15. McGovern, H., Aqil, M., Atasoy, S., Carhart-Harris, R. (2025). Eigenmodes of the deep unconscious: the neuropsychology of Jungian archetypes and psychedelic experience. *Neuroscience of Consciousness*, 1. Article niaf039. DOI: 10.1093/nc/niaf039. [in English].
16. Murray, A. Sounding the Archetypes, Missing the Critique. *The Journal of Music*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://journalofmusic.com/reviews/sounding-archetypes-missing-critique?utm\\_source=chatgpt.com](https://journalofmusic.com/reviews/sounding-archetypes-missing-critique?utm_source=chatgpt.com). [in English].
17. Neumann, E. (1972). *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Princeton: Princeton University Press. ISBN 9780691017808. [in English].
18. Palmer, A. (1997). Music as an Archetype in the 'Collective Unconscious: Implications for a World Aesthetics of Music. *Dialogue and Universalism*, VII, 3, 187–200. DOI: 10.5840/du199773/419. [in English].
19. Sill, A. T. (2022). Music, Image, and Archetype: Connecting with the Musical Myth of Our Time. *Psychological Perspectives*, 65/2, 225–238. DOI: 10.1080/00332925.2022.2119762. [in English].
20. Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 11.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 37:78.03](100=161.2) (092)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-13>**Ганна КАРАСЬ**

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

**ORCID:** 0000-0003-1440-7461

**Бібліографічний опис статті:** Карась, Г. (2025). Педагогічна біографістика персоналій музичної культури діаспори як важливий напрям української науки. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 95–103, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-13>

## ПЕДАГОГІЧНА БІОГРАФІСТИКА ПЕРСОНАЛІЙ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДІАСПОРИ ЯК ВАЖЛИВИЙ НАПРЯМ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКИ

Стаття присвячена огляду здобутків музичної педагогіки української діаспори. Мета дослідження – розглянути діяльність окремих персоналій музичної культури діаспори крізь призму педагогічної біографістики. Опираючись на концепцію академіка Ольги Сухомлинської, у дослідженні педагогічна персоналія розглядається як окремий предмет історико-педагогічного дослідження. Привертається увага до життя педагогів, їхньої особистої біографії, які становлять основу реконструкції всієї епохи ХХ століття і відображають педагогічний досвід цього періоду. Для аналізу окремих підвидів музичної педагогіки української діаспори обрано одну персоналію: фортепіанна педагогіка представлена Романом Савицьким, скрипкова – Романом Придаткевичем, гітарна – Лео Вітошинським, бандурна – Зіновієм Штокалком, вокальна – Олександром Мишугою, диригентська – Миколою Мальком. Методологію дослідження визначають історично-хронологічний, системний, аксіологічний, культурологічний методи наукового пізнання. Зокрема, історико-хронологічний метод використаний для розгляду суспільно-політичних і культурних обставин життєтворчості музичних педагогів; системний метод допоміг розглянути явище педагогічної біографістики у взаємозв'язках різних складових; аксіологічний метод застосовано для визначення цінності внеску провідних діячів музичної культури української діаспори у світову музичну педагогіку; культурологічний метод забезпечив розгляд музичної педагогіки діаспори як складової частини української і світової музичної культури. Висновки. Здобутки мистецької педагогіки української діаспори, крізь призму педагогічної біографістики персоналій мають важливе історико-культурологічне значення, оскільки не лише є свідченням історичного розвитку мистецької освіти і педагогіки за межами рідної землі, але, залишаючись українськими по суті, сприяли розвитку загальносвітової і національної культури.

**Ключові слова:** педагогічна біографістика, музична культура, українська діаспора, персоналії, мистецька педагогіка.

**Hanna KARAS**

Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of Music Education and Conducting Methods, Vasyl Stefanyk Carpathian National University, 57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

**ORCID:** 0000-0003-1440-7461

**To cite this article:** Karas, H. (2025). Pedagogical biography of personalities of the musical culture of the diaspora as an important direction of Ukrainian science. [Pedagogical biography of figures of the musical culture of the diaspora as an important direction of Ukrainian science]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 95–103, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-13>

## PEDAGOGICAL BIOGRAPHY OF FIGURES OF THE MUSICAL CULTURE OF THE DIASPORA AS AN IMPORTANT DIRECTION OF UKRAINIAN SCIENCE

The article is devoted to a review of the achievements of musical pedagogy of the Ukrainian diaspora. The purpose of the research is to consider the activities of individual personalities of the diaspora musical culture through the prism of pedagogical biography. Based on the concept of academician Olha Sukhomlynska, the study considers pedagogical personality as a separate subject of historical and pedagogical research. Attention is drawn to the lives of teachers, their personal biographies, which form the basis for the reconstruction of the entire era of the twentieth century and reflect the pedagogical experience of this period. One personality is chosen to analyze individual subspecies of musical pedagogy of the Ukrainian diaspora: piano pedagogy is represented by Roman Savytskyi, violin pedagogy by Roman Prydatkevych, guitar pedagogy

by Leo Vitoshynskyi, bandura pedagogy by Zynovii Shtokalko, vocal pedagogy by Oleksandr Myshuga, and conducting pedagogy by Mykola Malko. The research methodology is determined by the historical-chronological, systemic, axiological, and cultural methods of scientific knowledge. In particular, the historical-chronological method was used to consider the socio-political and cultural circumstances of the creative life of music teachers; the systematic method helped to consider the phenomenon of pedagogical biography in the interrelationships of various components; the axiological method was used to determine the value of the contribution of the leading figures of the musical culture of the Ukrainian diaspora to world music pedagogy; the culturological method provided consideration of the musical pedagogy of the diaspora as an integral part of Ukrainian and world musical culture. Conclusions. The achievements of the art pedagogy of the Ukrainian diaspora, through the prism of pedagogical biography of personalities, have an important historical and cultural significance, as they are not only evidence of the historical development of art education and pedagogy outside their native land, but, remaining Ukrainian in essence, contributed to the development of global and national culture.

**Key words:** pedagogical biography, musical culture, Ukrainian diaspora, personalities, artistic pedagogy.

**Актуальність проблеми.** В силу різних суспільно-політичних умов українці у ХХ столітті сформували діаспору – одну з найбільших серед інших планетарних етнічних розселень, дбали про збереження і розвиток національної освіти і культури. Оскільки її розбудовували творчі особистості, то вивчення педагогічної біографістики як важливого напрямку сучасної науки постає актуальним завданням.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідження музичної культури діаспори стало основою нового напрямку у вітчизняній культурології та мистецтвознавстві – «українське музичне діаспорознавство», котрий започатковано Ганною Карась (Карась, 2012; Карась, 2014). Здійснивши комплексний аналіз музичної культури української західної діаспори як соціокультурного феномена ХХ ст., нею обґрунтовано, що музична культура української діаспори як системне утворення є складовою української художньої культури, представлена в музично-виконавському, освітньо-педагогічному, музикознавчому та композиторському напрямках. Структуру музичної культури західної діаспори як складної цілісної самоорганізованої комплексної відкритої системи складають: музичні цінності, види культурно-мистецької діяльності та її суб'єкти, установи і соціальні інститути, культурно-мистецьке середовище. Видатний український вчений-педагог Оксана Рудницька однією з перших виокремила мистецтво української діаспори у навчальному посібнику «Українське мистецтво у полікультурному просторі» (Рудницька, 2000). Хоч мистецька педагогіка діаспори не склалася як цілісна система, однак педагогіка окремих спеціальних музичних дисциплін має ряд вагомих здобутків, які заслуговують на увагу та вивчення в Україні. Використовуючи цілісний підхід до розгляду мистецької освіти як самостійної

галузі професійної освіти, вперше представлений у працях О. Рудницької (Рудницька, 2000; Рудницька, 2005) та вживаючи термін «мистецька педагогіка», ми солідарні із трактуванням, запропонованим доктором педагогічних наук, професором Оленою Отич. Це: наука про мистецьку освіту; теорію і практику естетичного виховання та опанування різновидів мистецтва учнями; самостійна галузь професійної педагогіки (Мистецька освіта, 2010, с. 51).

Мистецьку педагогіку, як і будь-які інші галузі суспільного життя, творять персони, тому варто звертати увагу на їхню життєтворчість та особистий доробок. В контексті нашого дослідження звернемося до дефініцій, які допоможуть глибше осягнути це явище. Б. Савчук та І. Розман, аналізуючи поняття «педагогічна персоналістика» крізь призму науково-дефінітивного дискурсу, висновують, що замість цього поняття «...на позначення окремого напрямку української історико-педагогічної науки, що вивчає життєдіяльність персоналій, доречно використовувати термін «педагогічна біографістика». Наведено аргументи на її користь, згідно з якими: 1) поняття «педагогічна біографістика» відповідає загальній традиції світової та української гуманітаристики, адже її основні наукові галузі (філософія, психологія, соціологія, історія тощо) позначають свої окремі наукові напрями, що вивчають діячів (персоналій), які зробили вагомий внесок у їхній розвиток, як «біографічні»; 2) термін «біографія» відповідає українській біографічній традиції; 3) українські вчені нагромадили значний масив знань для обґрунтування дефініції «педагогічна біографістика» та визначення її предмета, завдань, інших параметрів як окремої субдисципліни (галузі, наукового напрямку) української педагогічної науки» (Савчук, Розман, 2021, с. 3). Академік Ольга Сухомлинська,



розробляючи теоретико-методологічні засади дослідження педагогічних персоналій, визначила основні аспекти, що мають бути у фокусі уваги дослідника: життєпис (особиста історія); власний підхід діяча до вивчення педагогічного процесу (морально-етичний аспект творчості); предметний підхід педагога (участь або відмежованість від педагогічного процесу); ідейні, соціальні, культурницькі засади (зв'язок з епохою і вплив на педагогічні погляди) тощо. Розглядаючи педагогічну персоналію як окремий предмет історико-педагогічного дослідження, вчена показала, що життя педагога, його особиста біографія часто становить основу реконструкції всієї епохи, відображає педагогічний досвід певного періоду. Отож, духовна біографія є «матеріалізацією історії думки і духу» (Сухомлинська, 1999, с. 43).

**Мета дослідження** – розглянути діяльність окремих персоналій музичної культури діаспори крізь призму педагогічної біографістики.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Упродовж XX ст. в українській діаспорі сформувалася своєрідна система освіти, складовою частиною якої була музична. Структуру освітньо-педагогічної музичної діяльності українців зарубіжжя складає загальна та спеціальна музична освіта. Загальну музичну освіту можна було здобути в інституціях українознавства: на курсах і в школах (цілорічних, літніх), які діяли при «Рідній школі», при церковних парафіях, в таборах для інтернованих, на освітніх курсах, семінарах хорових диригентів, кафедрах українознавства у вищих навчальних закладах, наукових фундаціях та установах. Спеціальну музичну освіту в діаспорі здобували в музичних інституціях: на курсах і семінарах, в школах, літніх таборах, інститутах, університетах. Серед провідних дитячих освітніх музичних закладів – Українська музична консерваторія, Український музичний інститут Америки (УМІА, Нью-Йорк та філії), Український музичний інститут ім. М. Лисенка (Торонто). Вищу музичну освіту можна було здобути в Українському вільному університеті (Відень, Прага, Мюнхен), на музично-педагогічному відділі Українського високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова (Прага). Особливостями музичного навчально-освітнього процесу є: виняткова роль громади та громадських інституцій в організації музичної освіти; збереження

традицій української музичної освіти та привнесення запозичених інновацій; переважаючий компонент національного, в т. ч. діаспорного, репертуару в навчальному процесі; свобода педагогів у формуванні навчально-методичних засад.

Для аналізу окремих підвидів музичної педагогіки української діаспори обрано одну персоналію, яка, на наш погляд, найбільш повно відповідає основним аспектам (за О. Сухомлинською).

Фортепіанна педагогіка представлена Романом Савицьким (1907–1960). Його життєпис – історія непересічної особистості, в якій органічно поєдналися талант піаніста, педагога, організатора, музикознавця. Хоч музикант не залишив своїх мемуарів, однак його син – Роман Савицький-молодший багато написав про батька, УМІА та колег, з якими він працював (Карась, 2012, с. 1039–1041). УМІА – це музична шкала, заснована у Нью-Йорку 29 серпня 1952 року за зразком Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в Галичині. Впродовж першого п'ятиріччя УМІ утвердився як централізований музично-освітній заклад і згодом об'єднував філії у 23-х містах США. Співзасновником, основним організатором та першим директором УМІА (1952–1959), згодом – його інспектором (1959–1960) був піаніст і педагог Р. Савицький, який одночасно керував двома найчисельнішими школами у Нью-Йорку та Філадельфії. Тож, свої публікації він присвячував цьому закладу (Карась, 2012, с. 666, 1039). Р. Савицький доводив основні засади творення музичної освіти до широкого кола української громади, виступаючи в засобах масової інформації, зокрема в газеті «Свобода». Він звертається також до педагогів, які мають пам'ятати, що їх обов'язком є не тільки виховувати добрих музикантів-фахівців, але й ентузіастів української музичної культури. Р. Савицький одночасно з роботою в УМІ був членом факультетів американських музичних шкіл у Філадельфії (Settlement Music School, Philadelphia Music Institute) та Нью-Йорку (1949–1952), Філадельфійської консерваторії (1957–1958), педагогічної організації «Music Education League» (Нью-Йорк, з 1957) та «National Guild of Piano Teachers» (з 1958), мав власну студію фортепіано. Він зініціював зв'язки українських педагогів з американськими музичними колами.

«Український фортепіанний альбом для початківців» (1947–1954) [16] Р. Савицького був написаний композитором в таборах ДіПі (Німеччина), де він працював педагогом, та у перші роки перебування у США, де Р. Савицький очолив новостворений УМІ у Нью-Йорку. Альбом виданий з нагоди 25-річчя УМІ (1977) та перевиданий в Україні (1999) стараннями його сина. До альбому ввійшло 12 п'єс – від легкого викладу до середньої важкості: 10 мініатюр у формі періоду, створених на основі колядок та українських народних пісень (коляди: «Бог Предвічний», «Нова радість стала», «Во Вифлеємі нині новина»; гаївка «Подоланочка», веснянка «Ку-ку», колискова «Ой ходить сон», марш «Гей, там на горі Січ іде», історична пісня «Стоїть явір над водою», коломийка «Верховино») та двох циклів варіацій на теми популярних в народі пісень – стрілецької «Їхав козак на війноньку» та української народної – «Їхав козак за Дунай». Мелодика, гармонія, фактура та загальний характер п'єс відповідають розвитку і технічним можливостям учнів 1–2 класів. Відчуваючи брак методичної літератури, Р. Савицький у 1954–1955 рр. пише посібник «Основні засади фортепіанової педагогіки», яка була призначена для педагогів УМІ. Розділ «Тон» з неї вперше було надруковано в «Пропамятній книзі Українського Музичного Інституту в Америці з нагоди десятиліття його заснування» (1963). Тільки в незалежній Україні це видання побачило світ в 2000 році (Савицький, 2000). Перевидання основних засад фортепіанної педагогіки Р. Савицького в Україні не тільки складає джерелознавчий інтерес, але й засвідчує ефективність використання їх в сучасному педагогічному процесі. Педагогічне «кредо» та джерела фортепіанної педагогіки митця стають предметом досліджень сучасних музикознавців (Садова, 1994; Садова, 2001). На думку Н. Кашкадамової, ситуація УМІ тоді дуже подібна була до теперішнього становища наших ДМШ: «умови різнорідних занять учнів і їх довгого перебування в школі»; «більшість учнів праці над своєю грою не любить (бо вона трудна), а батьки, найчастіше не знаючись на матеріалі, не можуть дітей належно припильнувати» і т. п.» (Кашкадамова, 2000, с. 5). Р. Савицький був захоплений ідеєю поставити музичну освіту українських дітей на рівень світових стандартів і з цією метою написав свою теоретичну

роботу. «Засади» мають суто практичну спрямованість як посібник для вчителів фортепіано у молодших класах. «Звідсіля – дещо своєрідна побудова праці, в якій загально-дидактичні викладки чергуються зі спеціальними фортепіанно-методичними рекомендаціями, і все це написано простою і доступною мовою» (Кашкадамова, 2000, с. 5). Вісімнадцять невеликих розділів вказують на конкретні проблеми, що в них розглядаються, і чітко простежується групування їх за кількома основними напрямками: вступ, короткий огляд загальних проблем фортепіанної методики; дидактичні принципи вчителя фортепіано; робота над фортепіанною технікою. В час, коли Р. Савицький писав свої «Засади», практично не існувало української методичної літератури у сфері фортепіанного навчання не тільки у США, але й в Україні, хоч в той же час в інших країнах (Німеччина, Чехія, Франція та інших) її було вдосталь. За своїм змістом і спрямованістю праця є унікальною, оскільки не дублює жодного іншого видання, а джерелами її сам автор називає власний довголітній педагогічний досвід і студіювання кращих зразків іншомовної методичної літератури. Проте, як вважає Н. Кашкадамова, «в «Засадах» виразно відчутні також традиції Львівської фортепіанної школи і, зокрема В. Курца та В. Барвінського. Це передусім педантична розробка «механіки» фортепіанної гри в дусі чеського професора-піаніста і чуйне виховання інтонаційної фразувальної культури учня, якому в свій час надавав величезної ваги В. Барвінський» (Кашкадамова, 2000, с. 6). Методику Савицького характеризують «раціональність та функційність: головний акцент у ній робиться на розвиток мислення учня, головна мета – набуття техніки» (Кашкадамова, 2001, с. 29). Найважливішою частиною виконавського мистецтва піаніст вважає інтерпретацію: «Інтерпретація – це вміння передати думки композитора якнайбільш вірно, стилєво і естетично <...> основним ядром музичного мислення композитора є фраза <...> суттєве ядро інтерпретації повинно бути введене в учня від хвилини, коли він зіткнеться з музичними фразами, отже, дуже рано» (Савицький, 2000, с. 18). Основна наскрізна думка праці – унікальна корисність фортепіанного навчання для загального розвитку дитини, що при фаховому керівництві більш, ніж будь-яка інша навчальна дисципліна,

сприяє розвитку гармонійного комплексу кращих рис вдачі сучасної культурної людини. Видання праці Р. Савицького в Україні не лише викликало велике зацікавлення педагогів-піаністів, але й сьогодні слугує настільною книгою-порадником для здійснення більш ефективного навчального процесу.

**Скрипкова педагогіка.** Одним з найбільш яскравих педагогів у цій галузі був **Роман Придаткевич** (1895–1980). Емігрувавши з Галичини до США у 1923 році, він був співзасновником (разом з М. Гайворонським) і директором Української музичної консерваторії в Нью-Йорку (1924–1929), де викладав скрипку, був її професором і директором (1924–1930). У 1946–1965 роках він – професор музичного відділу державного коледжу в Муррей (штат Кентуккі). Вшановуючи заслуги педагога, Всеамериканське Братство (Фі-Му-Альфа) Сінфонія, відділ Гамма-Дельта установило щорічну почесну нагороду ім. Романа Придаткевича для студента, який за час студій досягнув найкращих успіхів у музиці. У статті «Проблеми скрипкової науки» (1965 р.) педагог ділиться своїм досвідом праці з учнями (Придаткевич, 1965, 1966). Зокрема, він звертає увагу на інтонування, опанування основних позицій гри на інструменті, який має бути добрим, підтримку батьків, психологічні моменти для розвитку музиканта, подає рекомендації щодо педагогічного репертуару.

Один із відомих австрійських **гітаристів** та педагогів українського походження **Лео Вітошинський** (1941–2008) з 1964 року був професором гітари в Університеті музики у Граці (Австрія), в 1980–1988 роках займав посаду заступника директора цього закладу. Він написав цінну книгу «Про мистецтво гри на гітарі», в якій сконцентровано його багатолітній досвід (Вітошинський, 2006). Її концепція виходить далеко за межі звичайного методичного посібника, хоча і педагоги, і студенти почерпнуть багато із цінного досвіду маестро. Автор не лише описує вирішення технічних та інтерпретаційних проблем, а й дає аналітичний зріз нотної літератури для гітари, щиро ділиться досвідом, прямує до самих витоків музики, її філософії, психології, історії, сприяє глибоким роздумам, а тому книга призначена для мислячих музикантів.

Музично-педагогічні праці з **бандурного мистецтва** представлені кобзарським

підручником та репертуарним збірником п'єс для бандури «Кобза» видатного українського бандуриста **Зіновія Штокалка** (1930–1968, Канада) (Штокалко, 1992; Штокалко, 1997). У посібнику, який написаний в кінці 1950-х – на початку 1960-х років, за визначенням В. Дутчак, «узагальнено провідні напрацювання митця, які не втратили своєї актуальності і й досі» (Дутчак, 2000). Взявши за основу дослідження Г. Хоткевича про Харківську школу гри на інструменті та власний практичний досвід, автор викладає свої позиції і бачення щодо проблеми своєрідності автентичної бандури та необхідності її модернізації. Підручник складається з двох великих частин: теоретичного вступу (9 розділів) та власне підручника – практичного курсу розвиваючих вправ з поясненнями (46 розділів). У вступі З. Штокалко подає коротку історію інструмента, в загальних рисах розповідає про самовчителі гри, розглядає конструкцію бандури, складові частини та характеризує три основні способи гри на бандурі. О. Ваврик пише, що, «...базуючись у практичній частині підручника на комбінованому способі гри, З. Штокалко пропонує розпочати курс науки гри з технічного розвитку правої руки, як ведучої, на приструнках, використовуючи під час навчання вже засвоєні прийоми старої Чернігівської та Полтавської шкіл. Досконало вивчивши простий виконавський матеріал названих кобзарських типів, на другому етапі опанування інструмента слід поступово переходити до вивчення і відшліфування складніших прийомів вже харківського стилю. Після розрізненого, але ретельного опрацювання прийомів зазначених шкіл треба використовувати у виконавській практиці поєднання кращих елементів трьох методик гри» (Ваврик, 2006, с. 190). Друга частина підручника складається з розвиваючих вправ, п'єс та пояснень стосовно їхнього виконання. Загалом вправи – нескладні, зручні та корисні. Серед авторів обробок українських народних пісень та оригінальних музичних творів, вміщених у підручнику, – відомі кобзарі і бандуристи: Г. Хоткевич, В. Щербина, Ю. Сінгалеви́ч, К. Місевич, В. Ємець, М. Теліга, А. Горняткевич, В. Кухта та ін. В. Дутчак відзначає ще одну сферу підручника – «філософсько-концептуальну», яка «не лише систематизує навчально-методичний матеріал, а й формує певні засади функціонування і майбутнього

розвитку бандури як інструмента» (Дутчак, 2013, с. 144). У 1940-і роки З. Штокалко готував до друку репертуарний збірник п'єс для бандури «Кобза», який за редакцією професора А. Горняткевича був видрукований у Канаді (1996) та перевиданий в Україні (Штокалко, 1997), оскільки не втратив своєї актуальності до сьогодні. Автор скомпонував об'ємний репертуар для бандури, який охоплює всі жанри українського народного мелосу. Тут представлено «... як типово кобзарські жанри (думи, історичні, козацькі, жартівливі та сатиричні пісні, канти), так і широко коло різнохарактерних народних пісень (колискових, про кохання, про панщину, застільних, танцювальних, літературного походження тощо), балад, інструментальних мелодій. Усього збірник вміщує більше 130 творів» (Дутчак, 2013, с. 253). Аналіз збірника переконує, що «...і сьогодні автентичний репертуар не втратив своєї актуальності для молодого покоління бандуристів, які тільки починають знайомитися з традиціями кобзарського мистецтва, його духовним світом, репертуаром та опановувати гру на інструменті» (Ваврик, 2006, с. 192), а «...творчість Зіновія Штокалка відіграла важливу роль у збереженні й розвитку стародавніх кобзарських репертуарних традицій» (Дутчак, 2013, с. 255). На відзначення 100-річного ювілею З. Штокалка земляки-тернополяни проголосили 2020 рік – роком Бандури, вчені Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка провели Міжнародну наукову конференцію та видали колективну монографію за участю науковців України, в якій осмислюється феномен митця у вимірах української культури ХХ століття (Zinovii Shtokalko, 2021).

Ім'я видатного оперного співака (ліричний тенор) та **вокального педагога Олександра Мишуги** (сценічний псевдонім – Філіппі-Мишуга, 1853–1922) є знаковим для українського музичного мистецтва. Він здобув вокальну освіту у Львівській (1878–1881, клас Валерія Висоцького) та Міланській (1881–1883, клас проф. М. Джованні) консерваторіях, удосконалював майстерність у Німечці та Парижі (у проф. Ж.-Б. Сбрілья). Артистичну діяльність співак розпочав концертами у Львові (1880), а на оперній сцені дебютував 1883 в італійському місті Форлі (1883). З великим успіхом О. Мишуга виступав у Мілані, Турині, Німечці,

Флоренції. Він – соліст Львівської (польської) опери (1883–1884), Великого театру у Варшаві (1884–1885). Гастролював у Відні (1885), Празі (1887). Польська преса, високо оцінюючи мистецтво співу і гри О. Мишуги, ставила його в один ряд з найкращими співаками тогочасної доби, такими, як Е. Карузо, М. Баттістіні, Ф. Шаляпін. У 1885–1905 О. Мишуга з великим тріумфом виступав на головних оперних сценах Європи, виконуючи найскладніші тенорові партії світового оперного репертуару. Європейська критика високо оцінювала майстерність співака. Новаторські педагогічні принципи О. Мишуги розглядають Н. Свобода, В. Харитонova (Свобода, 2003; Харитонova, 2005). Детальніші відомості про метод співу та вокальну школу О. Мишуги знаходимо у виданні (Олександр Мишуга, 1971, с. 374–392). Педагогічну діяльність він не залишав до останніх днів свого життя. Як професор музично-драматичної школи М. Лисенка у Києві (1906–1911), О. Мишуга «першим у вітчизняній співацькій педагогіці прагнув до наукового осмислення її національного і методичного підґрунтя» (Антонюк, 2001, с. 49), першим почав вести навчання в музичних школах українською мовою, поставивши викладання співу на наукову основу. Вокальна школа Мишуги базувалася на положенні про спів як продовження мови. Великої уваги педагог надавав роботі над звуком з метою досягнення його свободи, гнучкості, витривалості, сили та краси. Він вимагав високої шляхетності виконання, його правдивості і сердечної теплоти. Його учнями у Києві були, зокрема, Михайло Микиша і Марія Донець-Тессейр, які розвинули його метод в Київській консерваторії, Софія Миревич, згодом – професор Ленінградської консерваторії. У 1911–1914 рр. О. Мишуга працює у Вищому музичному інституті ім. Ф. Шопена Варшавського музичного товариства, згодом веде школу співу у Римі, Мілані, Раміолі; у 1919 році відкриває школу співу у Стокгольмі, в якій працював до 1922 року, долучаючи до своєї методи різноетнічний склад співацької молоді, серед котрих він невтомно пропагував українську мову і вокальну культуру. Серед учнів видатного педагога: українські співачки Олександра Любич-Парахоняк, Марія Гребінецька; видатні польські виконавиці: Яніна Королевич-Вайдова, Єва Бандровська-Турська, відомі

польські співачки Зоф'я Забелло-Мазуркевич, Галина Леска-Арнд, Ванда Рашковська, Ірина Строковська-Фариашевська, Яніна Тіссерант-Паржинська, Євгенія Штрассерн; видатна шведська оперна співачка Майя Чінбер. Деякий час у нього вчилася співу відома піаністка Софія Дністряньська. Як згадувала учениця О. Мишуги у Варшаві (1912–1914) О. Любич-Парахоняк: «Це був ідеальний професор – дуже вимогливий до своїх учнів, але й сам не щадив своїх сил. Запальний і наполегливий в роботі, він дуже багато говорив про мистецтво і спів та про свій метод постановки голосу. Мишуга докладав усіх зусиль, щоб студентів добре поставити голос і виробити техніку співу, що навчити співати по-справжньому» (Олександр Мишуга, 1971, с. 193).

Новаторською була книга всесвітньо відомого диригента українського походження **Миколи Малька** (1883–1961) про **основи техніки диригування** «The Conductor and his Baton» («Диригент і його батута»), що вийшла англійською мовою в Копенгагені (The Conductor, 1950). Її зміст склали сім розділів. У першому «Диригент як виконавець» обговорюються вступні уваги до функцій диригента; другий – подає фізичні вправи диригента, чого не містили подібні підручники; третій – охоплює всі роди тактування; четвертий присвячений огляду батута як інструменту; п'ятий – розглядає рухи диригента як елементи диригентської техніки (на 125 сторінках автор всебічно, яскраво, зрозуміло і детально описує та ілюструє найважливішу частину мистецтва диригування, особливої уваги заслуговують тут підрозділи, присвячені динаміці, кінетиці, агогіці); у шостому розділі автор описує

самостійність лівої руки в диригуванні та її значення в проведенні динаміки; останній, сьомий розділ є заключним. Важливо, що це чи не перший такого роду посібник українця іноземною мовою. Книга стала результатом багаторічної праці М. Малька із симфонічними оркестрами світу. Вона не втратила своєї актуальності і сьогодні, про що свідчать сучасні дослідження іноземних авторів та відомості Інтернету. Так, світ побачило вже сьоме видання книги «Сучасний диригент» Елізабет Грін та Марка Гібсона, яке ґрунтується на педагогічних та методичних підходах Миколи Малька (Elizabeth A. H. Green, 2004). З 1965 року в Копенгагені періодично проводиться конкурс диригентів імені Миколи Малька, котрий засвідчує його внесок у розвиток музичного мистецтва.

**Висновки.** Загальний огляд літератури з педагогіки окремих спеціальних музичних дисциплін засвідчує їх методичну спрямованість. Вони, насамперед, мали на меті забезпечити методичні основи спеціальної підготовки музиканта. Разом з тим, ця література мала чітко виражену етноцентричність, сприяла формуванню національно-культурної ідентичності українців за кордонами рідної землі. Часто ці видання виходили в світ раніше, як подібні їм в Україні, а іноді – не мали аналогів на батьківщині. Здобутки мистецької педагогіки української діаспори, крізь призму педагогічної біографістики персоналій мають важливе історико-культурологічне значення, оскільки не лише є свідченням історичного розвитку мистецької освіти і педагогіки за межами рідної землі, але, залишаючись українськими по суті, сприяли розвитку загальноосвітньої і національної культури.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурний аспект: монографія. 2-ге вид. перероб. і доп. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні. Тернопіль: Збруч, 2006. 221 с.
3. Вітошинський Л. Cantabile e ritmico. Про мистецтво гри на гітарі / пер. з нім. Лідії Мельник. Львів: БаК, 2006. 284 с.
4. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
5. Дутчак В. Кобзарський підручник Зіновія Штокалка (теоретичні й практичні узагальнення). *Бандура*. 2000. № 71–72. С. 21–25.
6. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: [монографія]. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
7. Карась Г. Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен XX століття: автореф. дис.... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / НАКККиМ. Київ, 2014. 44 с.

8. Кашкадамова Н. Передмова. *Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки: метод. посібник*. Тернопіль: Астон, 2000. С. 5–7.
9. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові: статті, рецензії, матеріали. Тернопіль: СМП «Астон», 2001. 400 с.
10. Мистецька освіта в Україні : теорія і практика / О. П. Рудницька [та ін.]; заг. ред. О. В. Михайличенко, редактор Г. Ю. Ніколії. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. 255 с.
11. Олександр Мишуга: Спогади. Матеріали. Статті / упор., підгот. текстів, вступ. ст. та прим. М. Головащенко. Київ: Муз. Україна, 1971. 779 с.
12. Придаткевич Р. Проблеми скрипкової науки. *Vicini* (Міннеаполіс, США). 1965, грудень, Ч. 4 (15). С. 23–25; 1966, червень, Ч. 2 (17). С. 18–20.
13. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька: навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.
14. Рудницька О. П. Українське мистецтво у полікультурному просторі: навч. посіб. Київ : «ЕксОб», 2000. 208 с.
15. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки: метод. посібник. Тернопіль: Астон, 2000. 68 с.
16. Савицький Р. Український фортепіанний альбом для початківців / упор. О. Смоляк. Тернопіль: Астон, 1999. 20 с.
17. Савчук Б., Розман І. Поняття «педагогічна персоналістика» крізь призму науково-дефінітивного дискурсу. *Нова педагогічна думка*. Рівне, 2021. Т. 105 № 1. С. 3–7.
18. Садова Л. Педагогічне «крredo» Романа Савицького. *Українська фортепіанна музика та виконавство: стилеві особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи*: м-ли III конференції Асоціації піаністів-педагогів України 17–20 жовтня 1994, Львів. Львів, 1994. С. 91–96.
19. Садова Л. Про джерела фортепіанної педагогіки Романа Савицького. *Musica Galiciana. Музика Галичини*. Том VI / ред.-упор. О. Зелінський. Львів: ЛДМА ім. М. Лисенка, 2001. С. 209–214.
20. Свобода Н. Олександр Мишуга і його новаторські педагогічні принципи. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Вип. 3. Львів, 2003. С. 137–145.
21. Сухомлинська О. В. Концептуальні засади розвитку історико-педагогічної науки в Україні. *Шлях освіти*. 1999, № 1. С. 41–45.
22. Харитоновна В. О. П. Мишуга – видатний співак та вокальний педагог. *Культура України: зб. наук. праць*. Вип. 16. Серія: Мистецтвознавство. Філософія / Харк. держ. акад. культури; відп. ред. М. В. Дяченко. Харків: ХДАК, 2005. С. 209–214.
23. Штокалко З. Кобза: Збірник п'єс для бандури / зредагував і підготував до друку Андрій Горняткевич. Київ; Торонто; Едмонтон: Канадський Ін-т Українських Студій; Вид-во «Таксон», 1997. 360 с.
24. Штокалко З. Кобзарський підручник / Зредагував і підготував до друку Андрій Горняткевич. Едмонтон; Київ: Вид-во Канадського інституту українських студій, 1992. 347 с.
25. Elizabeth A. H. Green, Mark Gibson, Nicolai Malko. The modern conductor: a college text on conducting based on the technical principles of Nicolai Malko as set forth in his The conductor and his baton. Pearson Prentice Hall, 2004. 252 p.
26. The Conductor and his Baton: Fundamentals of the Technic of Conducting / by Nikolai Malko. Copenhagen (Denmark): Wilhelm Hansen, 1950. 280 p.
27. Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: collective monograph. Wloclawek, Poland, 2021. 266 p.

#### REFERENCES:

1. Antoniuk, V. (2001). *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturnyi aspekt* [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect]: monohrafiia. 2-he vyd. pererob. i dop. Kyiv: Ukrainska ideia [in Ukrainian].
2. Vavryk, O. (2006). *Kobzarski shkoly v Ukraini* [Kobzar schools in Ukraine]. Ternopil: Zbruch [in Ukrainian].
3. Vitoshynskiy, L. (2006). *Cantabile e ritmico. Pro mystetstvo hry na hitari* [About the art of playing the guitar]. Per. z nim. Lidii Melnyk. Lviv: BaK. [in Ukrainian].
4. Dutchak, V. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia* [Bandura Art of the Ukrainian Diaspora in the Twentieth and Early Twenty-First Centuries]: monohrafiia. Ivano-Frankivsk: Foliant [in Ukrainian].
5. Dutchak, V. (2000). *Kobzarskyi pidruchnyk Zinovii Shtokalka (teoretychni y praktychni uzahalnennia)* [Kobzar's textbook by Zinovy Shtokalka (theoretical and practical generalizations)]. *Bandura*, 71–72, 21–25 [in Ukrainian].
6. Karas, H. (2012). *Muzychna kultura ukrainskoi diaspori u svitovomu chasoprostori XX stolittia* [The Musical Culture of the Ukrainian Diaspora in the World Time of the Twentieth Century]: [monohrafiia]. Ivano-Frankivsk: Tipovit [in Ukrainian].

7. Karas, H. (2014). *Ukrainska muzychna kultura zakhidnoi diaspory yak sotsiokulturnyi fenomen XX stolittia* [Ukrainian Musical Culture of the Western Diaspora as a Socio-Cultural Phenomenon of the Twentieth Century]: avtoref. dys.... doktora mystetstvoznavstva : 26.00.01 – teoriia ta istoriia kultury / NAKKKiM. Kyiv [in Ukrainian].
8. Kashkadamova, N. (2000). *Peredmovna* [Preface]. *Savytskyi R. Osnovni zasady fortepiannoi pedahohiky*: metod. posibnyk. Ternopil: Aston, 5–7 [in Ukrainian].
9. Kashkadamova, N. (2001). *Fortepianne mystetstvo u Lvovi* [Piano art in Lviv]: statyi, retsenzii, materialy. Ternopil: SMP «Aston» [in Ukrainian].
10. *Mystetska osvita v Ukraini : teoriia i praktyka* (2010) [Art Education in Ukraine: Theory and Practice] / O. P. Rudnytska [ta in.]; zah. red. O. V. Mykhailychenko, redaktor H. Yu. Nikolii. Sumy : SumDPU im. A. S. Makarenko [in Ukrainian].
11. Oleksandr Myshuha: Spohady. Materialy. Statti (1971) [Oleksandr Myshuga: Memoirs. Materials. Articles] / upor., pidhot. tekstiv, vstup. st. ta prym. M. Holovashchenka. Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].
12. Prydatkevych, R. (1965, 1966). *Problemy skrypkovoi nauky* [Problems of violin science]. *Visti* (Minneapolis, SShA), 4 (15), 23–25; 2 (17), 18–20 [in Ukrainian].
13. Rudnytska, O. P. (2005). *Pedahohika zahalna ta mystetska* [General and artistic pedagogy]: navch. posib. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
14. Rudnytska, O. P. (2000). *Ukrainske mystetstvo u polikulturnomu prostori* [Ukrainian art in a multicultural space]: navch. posib. Kyiv: «EksOb» [in Ukrainian].
15. Savytskyi, R. (2000). *Osnovni zasady fortepiannoi pedahohiky* [Basic principles of piano pedagogy]: metod. posibnyk. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
16. Savytskyi, R. (1999). *Ukrainskyi fortepiannyi albom dlia pochatkivtsiv* [Ukrainian piano album for beginners] / upor. O. Smoliak. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
17. Savchuk, B., Rozman, I. (2021). *Poniattia «pedahohichna personalistyka» kriz pryzmu naukovo-definityvnoho dyskursu* [The Concept of «Pedagogical Personalization» through the Prism of Scientific and Definitional Discourse]. *Nova pedahohichna dumka*. Rivne, 105,1, 3–7 [in Ukrainian].
18. Sadova, L. (1994). *Pedahohichne «kredo» Romana Savytskoho* [Roman Savitsky's pedagogical «credo»]. *Ukrainska fortepianna muzyka ta vykonavstvo: stylovi osoblyvosti, zviazky z muzychnoiu kulturoiu Zakhidnoi Yevropy*: m-ly III konferentsii Asotsiatsii pianistiv-pedahohiv Ukrainy 17–20 zhovtnia 1994, Lviv. Lviv, 91–96 [in Ukrainian].
19. Sadova, L. (2001). *Pro dzhherela fortepiannoi pedahohiky Romana Savytskoho* [On the Sources of Roman Savitsky's Piano Pedagogy]. *Musica Galiciana. Muzyka Halychyny*. Tom VI / red.-upor. O. Zelinskyi. Lviv: LDMA im. M. Lysenka, 209–214 [in Ukrainian].
20. Svoboda, N. (2003). *Oleksandr Myshuha i yoho novatorski pedahohichni pryntsypy* [Oleksandr Myshuga and his innovative pedagogical principles]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznavstvo*. Lviv, 3, 137–145 [in Ukrainian].
21. Sukhomlynska, O. V. (1999). *Kontseptualni zasady rozvytku istoriko-pedahohichnoi nauky v Ukraini* [Conceptual Foundations for the Development of Historical and Pedagogical Science in Ukraine]. *Shliakh osvity*, 1, 41–45 [in Ukrainian].
22. Kharytonova, V. (2005). *O. P. Myshuha – vydatnyi spivak ta vokalnyi pedahoh* [O. P. Myshuga is an outstanding singer and vocal teacher]. *Kultura Ukrainy*: zb. nauk. prats. Vyp. 16. Seriiia: Mystetstvoznavstvo. Filozofia / Khark. Derzh. akad. kultury; vidp. red. M. V. Diachenko. Kharkiv: KhDAK, 209–214 [in Ukrainian].
23. Shtokalko, Z. (1997). *Kobza: Zbirnyk pies dlia bandury* [Kobza: Collection of plays for bandura] / zredahuvav i pidhotuvav do druku Andrii Horniatkevych. Kyiv; Toronto; Edmonton: Kanadskyi In-t Ukrainskykh Studii; Vyd-vo «Takson» [in Ukrainian].
24. Shtokalko, Z. (1992). *Kobzarskyi pidruchnyk* [Kobzar's textbook] / Zredahuvav i pidhotuvav do druku Andrii Horniatkevych. Edmonton; Kyiv: Vyd-vo Kanadskoho instytutu ukrainskykh studii [in Ukrainian].
25. Elizabeth A. H. Green, Mark Gibson, Nicolai Malko (2004). *The modern conductor: a college text on conducting based on the technical principles of Nicolai Malko as set forth in his The conductor and his baton*. Pearson Prentice Hall [in English].
26. *The Conductor and his Baton: Fundamentals of the Technic of Conducting* / by Nicolai Malko. Copenhagen (Denmark): Wilhelm Hansen, 1950. 280 p. [in English].
27. Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: collective monograph. Wloclawek, Poland, 2021. 266 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 10.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 08.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 781.4:784.9

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-14>**Лілія КАЧУРИНЕЦЬ**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, вул. Проскурівського Підпілля, 139, м. Хмельницький, Україна, 29013

**ORCID:** 0000-0002-7800-789X

**Бібліографічний опис статті:** Качуринець, Л. (2025). Кінетичні моделі фразування в хоровому виконанні як фактор художньої виразності. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 104–110, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-14>

## КІНЕТИЧНІ МОДЕЛІ ФРАЗУВАННЯ В ХОРОВОМУ ВИКОНАННІ ЯК ФАКТОР ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ

**Метою статті** є опис кінетичних моделей фразування в хоровому виконанні та виявлення їхнього впливу на формування художньої виразності хорового звучання. Кінетичний підхід розглянуто як інструмент аналізу та інтерпретації музичного твору, у межах якого рух, дихання та жест є конструктивними чинниками інтонаційного розвитку. **Методологія.** У дослідженні використано комплексний та системний підхід, що поєднує аналітичний, порівняльно-історичний і виконавсько-інтерпретаційний методи. Аналіз дихальних, жестових і внутрішньо-моторних процесів здійснено з опорою на музикознавчі, диригентсько-виконавські психологічні дослідження. Кінетичні моделі визначено шляхом зіставлення характеру звукової хвилі, структури динамічного розвитку, особливостей артикуляції та пластики диригентського жесту. Особливу увагу приділено прикладному аналізу хорової обробки «Пряля» М. Леонтовича для перевірки функціонування моделей у реальному виконавському контексті. **Наукова новизна.** Уперше запропоновано чотири типи кінетичних моделей фразування: хвилеподібну, дугоподібну, імпульсну та лінійну як стійкі схеми рухово-енергетичної організації музичної фрази. Запропоновано критерії їхнього виокремлення, що охоплюють дихальну логіку, траєкторію жесту, спосіб формування кульмінації та внутрішню пульсацію. Обґрунтовано зв'язок кінетичних моделей з жанровою специфікою, мовними характеристиками тексту, тембровою драматургією та акустикою простору виконання. Доведено, що кінетичні параметри фрази безпосередньо впливають на ансамблеву злагодженість, інтонаційну стабільність та емоційно-образний результат хорової інтерпретації.

**Висновки.** Кінетичні моделі фразування постають як ключові чинники художньої виразності хорового звучання, оскільки визначають спосіб рухового формування музичної думки й структурування інтонаційного розвитку. Узгоджена дія дихання, мікропластики та диригентського жесту забезпечує цілісність фразової траєкторії та підсилює емоційний вплив твору. Аналіз хорової обробки «Пряля» М. Леонтовича підтвердив ефективність кінетичного підходу для глибшого осмислення драматургії та образного змісту українського хорового твору. Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленні класифікації кінетичних моделей, вивченні їхнього застосування в сучасному хоровому мистецтві та розробленні методичного інструментарію для диригентсько-виконавської практики.

**Ключові слова:** кінетика, фразування, хоровий твір, художня виразність, кінетичні моделі фразування.

**Liliia KACHURYNETS**

Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Vocal and Conducting-Choral Disciplines, Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, 139 Proskurivskoho Podpillia St, Khmelnytskyi, Ukraine, 29013

**ORCID:** 0000-0002-7800-789X

**To cite this article:** Kachurynets, L. (2025). Kinetychni modeli frazuvannia v khorovomu vykonanni yak faktor khudozhnoi vyraznosti [Kinetic Models of Phrasing in Choral Performance as a Factor of Artistic Expressiveness]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 104–110, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-14>

## KINETIC MODELS OF PHRASING IN CHORAL PERFORMANCE AS A FACTOR OF ARTISTIC EXPRESSIVENESS

**The objective** of the article is to describe kinetic models of phrasing in choral performance and to identify their influence on the formation of artistic expressiveness of choral sound. The kinetic approach is considered as a tool for analyzing



and interpreting a musical work, within which movement, breathing and gesture act as constructive factors of intonation development. **Methodology.** The research used a comprehensive and systematic approach that combines analytical, comparative-historical and performance-interpretation methods. The analysis of respiratory, gestural and intra-motor processes was carried out based on musicological, conducting and performance psychological research. Kinetic models were determined by comparing the nature of the sound wave, the structure of dynamic development, the features of articulation and the plasticity of the conductor's gesture. Special attention is paid to the applied analysis of the choral arrangement of "Prialia" by M. Leontovych to verify the functioning of the models in a real performing context. **Scientific novelty.** Four types of kinetic models of phrasing are proposed for the first time: wavy, arched, pulsed and linear, as stable schemes of the motor-energy organization of a musical phrase. Criteria for their isolation are proposed, covering respiratory logics, the trajectory of the gesture, the method of forming the climax and internal pulsation. The connection of kinetic models with genre specificity, linguistic characteristics of the text, timbre dramaturgy and acoustics of the performance space is substantiated. It is proved that the kinetic parameters of the phrase directly affect the ensemble coherence, intonation stability and emotional-figurative result of the choral interpretation.

**Conclusions.** Kinetic models of phrasing appear as key factors of artistic expressiveness of choral sound, as they determine the method of motor formation of musical thought and structuring of intonation development. The coordinated action of breathing, microplastics and conductor's gesture ensures the integrity of the phrasal trajectory and enhances the emotional impact of the work. The analysis of the choral arrangement of M. Leontovych's "Prialia" confirmed the effectiveness of the kinetic approach for a deeper understanding of the dramaturgy and figurative content of the Ukrainian choral work. Prospects for further research are in deepening the classification of kinetic models, studying their application in modern choral art and developing methodological tools for conducting and performing practice.

**Key words:** kinetics, phrasing, choral work, artistic expressiveness, kinetic models of phrasing.

**Актуальність проблеми.** Сучасна хорова практика засвідчує, що виразність і цілісність виконання визначають не лише технічною точністю чи ансамблевою злагодженістю. Важливим чинником стає узгоджена моторика хористів, яка формує єдиний виконавський жест і підтримує внутрішній рух музичної фрази. Кінетичні аспекти, як-от: дихальні імпульси, мікропластика та невербальна взаємодія – суттєво впливають на логіку розгортання музичної думки, допомагають вибудувати її напруження та окреслити структурні опори. Саме тому вивчення рухового складника фразування стає важливим для розуміння художньої природи хорового звучання. Розгляд фразування дозволяє простежити взаємодію акустичних параметрів із тілесними реакціями виконавців. Такий підхід сприяє глибшому осягненню того, як рухові імпульси та внутрішній ритм тіла хориста впливають на інтерпретаційну завершеність фрази, збагачують образний зміст та розширюють можливості художнього трактування. Кінетичні моделі, інтегровані в процес фразування, підвищують ансамблеву узгодженість і забезпечують більш переконливий естетичний результат.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Наукові розвідки останніх десятиліть демонструють посилений інтерес до природи музичного часу, пластики хорового жесту та психофізіологічних механізмів інтонаційного розвитку. Євгенія Бондар досліджує музичний час як багатовимірну структуру, що поєднує

миттєвість звучання та його тривалу смислову перспективу, де інтонація співіснує з рухом емоційного та смислового образу (Бондар, 2019). У дослідженні Сергія та Станіслава Димченків обґрунтовано роль диригентських засобів у формуванні цілісності фрази, акцентовано залежність фразового руху від структури такту, характеру афтакту та здатності жесту передавати спрямованість музичного розвитку (Димченко, Димченко, 2019). Юлія Мостова розкриває значення тілесної виразності й внутрішніх ритмів людини у створенні переконливої музичної інтерпретації; фізіологічних пульсацій, темпоритмічних організацій руху та емоційних станів виконавця безпосередньо впливають на характер фразування та його кінетичну природу (Мостова, 2003). Погляди Ніколауса Арнокура додають ширшого контексту, трактуючи музику як «мову жестів», де будь-який звуковий елемент нерозривно пов'язаний із руховою дією виконавця (Harnoncourt, 2001).

Порівняння ідей дослідників дає підстави розглядати фразування як комплексний процес, що формується завдяки взаємодії звукотворення, рухової координації та психофізіологічної реакції виконавців. Саме на цьому перетині й вибудовується сучасне розуміння кінетичних моделей фразування, що визначає актуальність і наукову значущість цього дослідження.

**Мета дослідження** – опис кінетичних моделей фразування в хоровому виконанні та визначення їхньої ролі у формуванні художньої виразності хорового звучання.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Звернення до понятійного поля публікації передбачає аналіз історично сформованих уявлень щодо музичної фрази в європейській музиці. Уже в період бароко Йоганн Маттезон розглядав фразу як риторично впорядкований елемент музичного висловлювання, що підпорядковується «інтонаційній логіці мовлення» (Mattheson, 1739, s. 94–95). Подальший розвиток цієї ідеї знаходимо в трактаті Йоганна Кванца, який акцентував увагу на «дихальному членуванні музичної думки», підкреслюючи його роль у природності та пластичності фразового розвитку (Quantz, 1752, s. 290–291).

Українська хорова культура XVIII століття демонструвала подібні тенденції. На тлі поступової відмови від партесної багатоголосної пишності відбувалася переорієнтація на логічно впорядковану музичну форму та внутрішньо завершені інтонаційні одиниці. Для естетики музичного класицизму визначальною стала роль мелодичної лінії, яка задала напрям і напруження фрази, а також утвердження строгого чотириголосся (SATB), що забезпечувало прозорість фактури та симетрію хорового звучання (Коломієць, 2023, с. 65).

Зазначені тенденції виразно проявилися у творчості М. Березовського та Д. Бортнянського. Вони формували новий тип духовного хорового концерту з логічно впорядкованою фразовою структурою. Провідне значення мелодії, гармонічне окреслення кульмінаційних зон, використання кантових інтонацій, паралелізму терцій і секст, а також розгалуженої системи поліфонічних викладів (фугато, канон, подвійні фуги) сприяли формуванню виразних фразових меж (Коломієць, 2023, с. 66).

У XIX столітті Гуго Ріман запропонував системну модель фрази як основної інтонаційно-сислової одиниці, пов'язуючи її формування з динамікою, агогікою та структурними закономірностями музичної форми (Riemann, 1884, s. 243). На початку XX століття Генріх Шенкер поглибив аналіз фразування, представивши його як багаторівневий процес, у якому гармонічна функціональність, розвиток мелодії та голосоведення формують цілісний інтонаційний рух (Schenker, 1935). Сучасне розуміння природи фрази істотно збагатив Ніколаус Арнонкур, який визначав музику як «мову жестів і рухів», наголошуючи на нерозривному зв'язку звукового

формування з кінетичними імпульсами виконавця (Harnoncourt, 2001, s. 15–17).

У хоровому мистецтві фраза постає як завершена частина музичної думки, що акумулює головну емоційно-образну та структурну інформацію твору. На основі проаналізованих думок фразу розуміємо як завершений інтонаційний фрагмент, у якому поєднуються мелодична логіка, динамічна перспектива й внутрішня кінетична організація звукового матеріалу. Це особливо важливо для хору, де процес фразування виходить за межі суто акустичних параметрів і визначається узгодженістю дихальних, жестових і мікропластичних реакцій колективу. Відтак кінетичні моделі постають ключовим чинником художньої виразності та інтерпретаційної цілісності.

Узагальнення теоретичних положень дозволяє виокремити чотири взаємопов'язані елементи побудови фрази: дихальний, мелодичний, гармонічний і текстовий:

Дихальний елемент задає природні межі й енергетику фрази.

Мелодичний механізм визначає напрямок інтонаційного розвитку й кульмінаційні точки.

Гармонічна структура забезпечує функціональні зв'язки та перехід між емоційними станами.

Текстовий елемент організовує фразу відповідно до поетичного смислу й мовленнєвого ритму.

Взаємодія цих складників формує цілісну інтонаційно-кінетичну систему, у межах якої звук набуває рухової перспективи. Ключовим елементом такої системи є звукова хвиля, що забезпечує природну динаміку розвитку фрази, визначає спрямованість інтонаційного розвитку, його безперервність і енергетичний імпульс. Євгенія Бондар слушно зазначає, що музичний час у сучасному хоровому мистецтві має двоїсту природу: з одного боку, він «згортається» до миттєвості звучання, з іншого – набуває всеосяжності, існуючи «одночасно тут і вічно» (Бондар, 2019, с. 64).

Хвильова природа фрази корелює з фізіологічними реакціями виконавця. Юлія Мостова зауважує, що частота внутрішньої пульсації визначає характер емоційного стану виконавця й слухача: підвищена частота асоціюється зі збудженням, очікуванням чи тривогою, водночас знижена зі спокоєм або меланхолією; різка зупинка пульсації

викликає відчуття шоку (Мостова, 2003, с. 69–70). Такі спостереження підкреслюють природну відповідність між акустичним рухом фрази та внутрішніми ритмами людського тіла.

У практиці хорового диригування саме диригент визначає спосіб реалізації кінетичного потенціалу фрази. Він координує дихання, артикуляцію та рухові імпульси, формуючи траєкторію розвитку фрази від початкового імпульсу до кульмінації й завершення. Як наголошують Сергій та Станіслав Димченки, «правильне співвідношення метричних долей є ключовим для збереження внутрішньої динаміки, оскільки повторення однакових акцентів “знищує рух” і робить фразу статичною» (Димченко, Димченко, 2019, с. 123).

Не менш важливою є здатність диригента об'єднувати звуки та долі такту навіть в умовах уривчастої фактури, використовуючи «виразні жести, засновані на асоціативних уявах» (там само, с. 124). Ефективність показу кульмінації залежить від енергії попередньої долі та міри поступового кресендо, адже передчасне нагнітання руйнує природну логіку фразового розвитку.

У такий спосіб диригент постає не лише координатором технічної точності, а й творцем фразової цілісності. Він інтегрує інтонаційний, динамічний і кінетичний виміри хорового звучання, формуючи пластично-енергетичну єдність музичної лінії. У цьому сенсі диригентський жест стає видимим еквівалентом внутрішнього руху фрази та одним із провідних чинників її художньої виразності.

Кінетику в музикознавстві розглядають як сукупність рухових, жестових і тілесно-моторних процесів, що супроводжують виникнення та розвиток музичного звуку. Її сутність пов'язана з тим, що музика постає не лише як акустичне явище, а як динамічний процес, у якому дихання, жест і внутрішня моторика визначають характер артикуляції, темброве забарвлення та інтонаційний рух. Саме тілесна активність виконавця створює фізіологічне підґрунтя музичної виразності.

У сучасних дослідженнях кінетику трактують як комплекс взаємопов'язаних чинників, що формують і реальний, і уявний рух музики. Як зазначають Йоран Руді та Ніл Споуейдж, «кінетика в музиці – це галузь, що вивчає рух як базовий чинник формування звуку, а також причини цього руху. Йдеться не лише про фізичне

переміщення джерела звуку чи виконавця, але й про рух повітряних хвиль, які несуть акустичну енергію до слухача. У цьому сенсі музика є кінетичним мистецтвом, оскільки її існування передбачає постійне коливання, зміну й динамічність. Кінетика охоплює: рух і його причини (маса, сила, інерція, опір); відсутність руху як чинник виразності (статичність, пауза, тиша); людську біомеханіку, що лежить в основі гри на акустичних інструментах; уявний або віртуальний рух, який виникає у сприйнятті слухача. Таким чином, кінетика в музиці поєднує фізичні процеси звукоутворення, виконавський рух, просторову динаміку та перцептивні механізми, що формують відчуття музичного “руху” як матеріального і водночас художнього явища» (Rudi, Spowage, 2018, p. 219).

Визначення типів кінетичних моделей ґрунтується на аналізі закономірностей руху, що супроводжують формування музичної фрази в хоровому виконанні. Вивчення дихальних імпульсів, жестової пластики та внутрішньомоторних механізмів показало, що різні інтонаційні структури потребують відмінних способів рухової організації. Саме порівняння характеру звукової хвилі, логіки динамічного зростання, особливостей артикуляції та параметрів диригентського жесту дозволило ідентифікувати кілька стійких типів, які регулярно повторюються у хоровій практиці незалежно від стилю, жанру чи композиторської техніки. Таким чином, кінетичні моделі постають як типові способи рухово-енергетичної організації фрази, що відображають її розвиток: від первинного імпульсу до завершення (табл. 1). Кожна модель поєднує специфічну дихальну координацію, характер жестового малюнка, спосіб формування кульмінаційних точок і тип внутрішньої пульсації.

Порівняльний аналіз наведених моделей показує, що кінетичні схеми фразування не існують ізольовано: їхній вибір залежить від особливостей твору, мовних характеристик тексту, тембрової драматургії та акустичних умов виконання. Саме тому доцільним є окремо розглянути відповідності кожної моделі зазначеним чинникам, що дозволяє точніше визначити її практичний потенціал у хоровому виконавстві (табл. 2).

Узагальнення викладеного матеріалу показує, що кінетичні моделі визначають не лише спосіб побудови фрази, а й характер художнього результату. Вони впливають на динаміку

Таблиця 1

**Кінетичні моделі фразування в хоровому виконанні та їхня характеристика**

| Модель       | Характеристика                                                                             | Кінетичні ознаки                                                                                 | Приклади                                                               |
|--------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|
| Хвилеподібна | Фраза розгортається за принципом плавного підйому й спаду, формуючи хвильову енергетику.   | Поступове дихальне наростання; пластичний жест; рівномірне підсилення та зниження динаміки       | Кантиленні епізоди духовних концертів; протяжні фрази в хорових хорах. |
| Дугоподібна  | Розвиток фрази відбувається за дугоподібною траєкторією: висхідною або низхідною.          | Жестова траєкторія у формі дуги; виразно окреслена кульмінаційна точка; «формотворна» інтонація. | Барокові мотети; пісенні висхідні фрази.                               |
| Імпульсна    | Фраза складається з коротких енергетичних імпульсів, що структурно організовують рух.      | Короткі видихові поштовхи; артикуляційні акценти; дрібна мікропластика.                          | Моторні епізоди сучасних творів; драматичні кульмінаційні фрагменти.   |
| Лінійна      | Звуковий рух є майже рівномірним, без різких динамічних контрастів і кульмінаційних піків. | Рівна опора дихання; стабільний жест; мінімальні динамічні коливання.                            | Псалмодійні розспіви; хоральні або речитативні структури.              |

Таблиця 2

**Взаємозв'язок кінетичних моделей фразування від особливостей музичного твору, мови тексту, тембрової драматургії та акустичного простору**

| Кінетична модель | Особливості музичного твору                         | Залежність від мови тексту                               | Темброва драматургія                                      | Акустика простору виконання                                    |
|------------------|-----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| Хвильова         | Кантиленні твори, духовні концерти.                 | Плавна інтонація мов (укр., італ.).                      | Однорідний, «тепліший» тембр; м'яке змішування регістрів. | Найефективніша у великій реверберації (храми, зали).           |
| Дугоподібна      | Меса, хорова поема; твори з риторичною інтонацією.  | Мови з виразною акцентною дугою (лат., нім.).            | Контрастність голосових груп; виразні кульмінації.        | Зали із помірним ревербератором для ясності кульмінацій.       |
| Імпульсна        | Сучасна хорова музика; ритмізовані твори XX–XXI ст. | Мови з активною приголосною артикуляцією (нім., англ.).  | Перкусивні темброві ефекти; локальні «спалахи».           | Найкраще сприймається в сухій акустиці (камерні зали, студії). |
| Лінійна          | Хоральні розспіви, речитативні фрагменти.           | Мови з тривалою вокальною артикуляцією (лат., слов'ян.). | Однорідний ансамблевий звук; статична тембровість.        | Найкраще звучить у мінімальному ревербераторі.                 |

інтонаційного розгортання, формують виконавську енергію колективу, визначають ритм дихання та пластичну організацію руху. Саме тому подальший аналіз зосередимо на тому, яким чином кінетична структура фрази втілюється в художньому результаті хорового звучання та як вона впливає на емоційну, темброву й ансамблеву виразність твору.

На нашу думку, художня виразність хорового звучання значною мірою залежить від того, яку кінетичну модель закладено в основу фразового розвитку. Кожен тип рухової організації створює власний емоційно-образний код. Хвильова модель формує відчуття плавності, внутрішнього дихання та ліризму; її динамічна пульсація зумовлює ефект «розповідності» й сприяє експресивній кантилені. Дугоподібна модель створює риторично окреслений образ, властивий музиці, де кульмінація виконує семантичну функцію. Такий рух читається як жест піднесення: «прохання», «звернення», «вигук». Імпульсна модель формує образ енергії, напруження або драматичного вибуху; вона

впливає на сприйняття твору як моторного, загостреного, емоційно концентрованого. Лінійна модель створює стан статичної медитативності, рівноваги та зосередженості, через що використовується в духовних, псалмодійних та мінімалістичних композиціях.

Одним із вирішальних чинників художньої виразності є відповідність між моделлю фрази та жестовою організацією диригента. Ауфтакт з орієнтацією на дихальний імпульс, що передує звучанню, задає енергію вступу та формує первинний вектор руху. Для кожної моделі диригент застосовує специфічні типи жесту. Наприклад, хвилеподібний тип реалізує круглі, еластичні рухи, що відображають плавне наростання й спад; диригент «веде» звук у безперервному русі. Дугоподібний окреслює жест спрямований дугою, виразно позначає кульмінацію; у фазі підйому посилюється тонус руки, у фазі спаду розслаблюється. Імпульсний надає короткі, чіткі, сфокусовані рухи; жестова система підкреслює момент імпульсу й визначає ритмічну організацію фрази. Лінійний формує стриманий жест без

різких акцентів; диригент підтримує рівномірність опори, уникаючи надмірної динамізації.

Пластичний складник диригентського жесту безпосередньо впливає на якість ансамблевої взаємодії. Дослідження показують, що синхронність мікрорухів вокалістів корелює з точністю строю, однорідністю тембру та чистотою атак. Основні механізми впливу пластичної інтерпретації: ансамбль – спільна траєкторія руху жесту полегшує спів, синхронізує переходи між складами та інтонаційні зсуви; стрій – плавний жест у хвильовій чи дугоподібній моделі сприяє «м'якому» інтонуванню, водночас імпульсний точному вертикальному вирівнюванню акордів; тембр – характер пластики (пружний, м'який, дугоподібний) віддзеркалюється в тембровому забарвленні: від «світлого» і рухомого до «теплого» або «масивного».

Проаналізуємо кінетичні моделі фразування в українській народній пісні в обробці М. Леонтовича «Пряля» з точки зору хорового виконання. *Хвилеподібна модель* – основа ліричного плану. У вступі та в 1-ому, 3-ому, 5-ому куплетах домінує хвилеподібна модель фразування, яка формує відчуття поступового підйому та спаду, відповідного до фізичної монотонності праці пряді. Літературний текст «Ой пряду, пряду, спатоньки хочу...» будується на дрібних інтонаційних коливаннях та м'яких динамічних хвилях, що на слух сприймається як повільне похитування, подібне до руху прядки. Кінетичні ознаки: плавний, «круглий» малюнок дихання; м'який жестовий рух (у диригента); рівномірне наростання і спад динаміки без різких імпульсів. Хвилеподібна кінетика підкреслює втому, ніжність, молитвенність, тобто психологічну природу жіночого образу.

*Імпульсна модель* – різкість і драматичність образів свекрухи та свекра. У 2-ому і 4-ому куплетах («Аж свекруха йде, як змія гуде...», «Аж свекорко йде, як вітер гуде...») структура фраз різко змінюється. Мелодія переноситься в баси, артикуляція стає чіткішою, а гармонічні зіткнення створюють кінетичні імпульси високої напруги. Ці куплети побудовані на імпульсній моделі, де короткі рухові сплески формують відчуття агресії та нападу. Кінетичні ознаки: короткі поштовхи видиху, точкові акцентні удари, жорсткі жестові імпульси, що сигналізують «зміїну» або «вітряну» образність. Фраза ніби «розривається» імпульсами, що є хоровим еквівалентом показу головних персонажів з сварливою характеристикою.

*Дугоподібна модель* – у моменти внутрішнього зростання. У хвилеподібних строфах місцями з'являється дугоподібна модель, зокрема на словах «Ой склоню я голівоньку...». Фраза має чітку висхідну дугу з кульмінаційним видом, за яким закономірно відбувається низхідне розслаблення. Ця модель відтворює емоційне піднесення і спад, ніби жінка підіймає і схиляє голову: жест, що має подвійний зміст (фізична втома та психологічна покора долі).

*Лінійна модель* – у заключному куплеті («А мій милий йде...») кінетичний профіль змінюється кардинально. Фрази стають більш витриманими, майже рівними, а мелодія рухається прямою, вирівняною лінією. Це типова лінійна кінетична модель, пов'язана з відчуттям стабільності та ніжного спокою. Кінетичні ознаки: рівна опора дихання, стриманий жест, мінімум динамічних контрастів. Образ чоловіка «як голуб гуде» передається через м'якість і спокій горизонтального руху, що контрастує з імпульсністю образів свекрухи й свекра.

Узгодженість цих моделей демонструє, що кінетика в М. Леонтовича є не допоміжним, а композиційно значущим чинником, який акумулює семантику руху та сприяє формуванню художньої ідеї. У результаті твір набуває емоційної багатовимірності, адже кожна кінетична модель виконує функцію окремої змістової «ланки», що бере участь у створенні єдиного драматургічного простору. Саме тому циклічність хвилеподібних строф у поєднанні з контрастними імпульсними епізодами та завершувальною лінійністю формує цілісну кінетичну драматургію, де рух стає носієм сенсу не менше, ніж мелодія та текст.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Проведений аналіз засвідчує, що кінетичні моделі фразування є фундаментальним чинником художньої виразності хорового виконання. Вони визначають спосіб організації звукового руху, впливають на логіку дихання колективу, структурують інтонаційну перспективу та моделюють емоційно-образний розвиток твору. Виявлені моделі (хвилеподібна, дугоподібна, імпульсна та лінійна) функціонують як стійкі типи рухово-енергетичної організації фрази, що проявляються в різних жанрових, мовно-ритмічних і акустичних умовах. Дослідження засвідчило, що синхронізація спільного дихання, мікропластики та диригентського

жесту формує кінетичну єдність колективу, яка безпосередньо впливає на інтонаційну стійкість, ансамблеву злагодженість і темброву цілісність хору. Кінетичне трактування фрази дозволяє розглядати хорове звучання як динамічний процес, у якому акустичний результат виникає внаслідок керованого руху: від початкового імпульсу до кульмінації та завершення.

Перспективи подальших досліджень убачаються в розширенні класифікації кінетичних моделей з урахуванням специфіки авангардних та експериментальних технік XX–XXI століть,

розробленні методичного інструментарію для навчання диригентів кінетично орієнтованому моделюванню фрази; емпіричних спостереженнях за кореляцією між характером жесту, параметрами дихання та інтонаційною точністю хору. Узагальнюючи, можемо зазначити, що кінетичний підхід до фразування відкриває новий теоретичний і практичний вимір хорового диригування, у якому рух розглядають як повноцінний художній ресурс, здатний істотно поглибити змістовність та емоційний вплив хорового звучання.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
2. Димченко С. С., Димченко С. С. Диригентські засоби музичної виразності у відтворенні фразування. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : збірник наукових праць. Рівне: Волинські обереги, 2019. Вип. 11. С. 122–127.
3. Коломоєць О. М. Історія та теорія українського хорового мистецтва: навч. посіб. Дніпро: Ліра, 2023. 288 с.
4. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х., 2003. 158 с.
5. Harnoncourt N. Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis. German: Bärenreiter Verlag, 2001. 269 s.
6. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Schiller, 1739. 526 s.
7. Riemann H. Musikalische Dynamik und Agogik. Hamburg: Max Hesse Verlag, 1884. 273 s.
8. Rudi J., Spowage N. Sound and kinetics—performance, artistic aims and techniques in electroacoustic music and sound art. Organised Sound. Cambridge University Press, 2018. Vol. 23 (3). p.p. 219–224.
9. Schenker H. Der freie Satz: das erste Lehrbuch der Musik. Vienna: Universal Edition, 1935. Vol. 1. 240 s.
10. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, 1752. 394 s.

#### REFERENCES:

1. Bondar, Ye. M. (2019). *Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti* [Artistic and Stylistic Synthesis as a Phenomenon of Contemporary Choral Creativity]. Monohrafiia. Odesa : Astroprynt [in Ukrainian].
2. Dymchenko, S. S., & Dymchenko, S. S. (2019). Dyrhyentski zasoby muzychnoi vyraznosti u vidtvorenni frazuvannia [Conducting Means of Musical Expressiveness in the Interpretation of Phrasing]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*, 11, 122–127 [in Ukrainian].
3. Kolomoiets, O. M. (2023). *Istoriia ta teoriia ukrainskoho khorovoho mystetstva* [History and Theory of Ukrainian Choral Art]. Navch. posib. Dnipro: Lira. [in Ukrainian].
4. Mostova, Yu. (2003). *Teatralizatsiia khorovykh tvoriv yak metod khudozhnoi interpretatsii* [Theatricalization of Choral Works as a Method of Artistic Interpretation]. Dys. ... kand. mystetstv.: 17.00.03. Kharkivskiy derzhavnyi universytet mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kh. [in Ukrainian].
5. Harnoncourt, N. (2001). *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*. German: Bärenreiter Verlag. [in German].
6. Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Schiller. [in German].
7. Riemann, H. (1884). *Musikalische Dynamik und Agogik*. Hamburg: Max Hesse Verlag. [in German].
8. Rudi, J., & Spowage, N. (2018). Sound and kinetics—performance, artistic aims and techniques in electroacoustic music and sound art. *Organised Sound. Cambridge University Press*, 23 (3), 219–224. [in English].
9. Schenker, H. (1935). *Der freie Satz: das erste Lehrbuch der Musik*. Vienna: Universal Edition, 1. [in English].
10. Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage. [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 07.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 130.2 + 78.087.68

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-15>

**Вікторія КАШАЮК**

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

**ORCID:** 0000-0003-4396-8946

**Ганна КУХАРИК**

викладач циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний інститут» Волинської обласної ради, просп. Волі, 36, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43010

**ORCID:** 0009-0001-3952-304X

**Бібліографічний опис статті:** Кашаюк, В., Кухарик, Г. (2025). Хорові сцени у втіленні концепції Переродження в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 111–120, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-15>

## ХОРОВІ СЦЕНИ У ВТІЛЕННІ КОНЦЕПЦІЇ ПЕРЕРОДЖЕННЯ В ОПЕРІ «ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ» БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

У статті здійснено аналіз ролі хорових сцен у втіленні концепції Переродження в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського. Сучасне музикознавство перебуває на етапі активного осмислення національної класичної спадщини крізь призму етнокультурної ідентичності та новітніх сценічних інтерпретацій. У цьому контексті постать Бориса Лятошинського та його оперна творчість, зокрема опера «Золотий обруч», постають як репрезентативні об'єкти для дослідження процесів синтезу фольклорних джерел із модерною композиторською мовою.

**Мета статті** – виявити роль хорових сцен у втіленні концепції архетипу Переродження в опері Бориса Лятошинського «Золотий обруч».

**Методологія дослідження** спирається на поєднання культурологічного, методу та цілісного музикознавчого аналізу.

**Наукова новизна.** аналіз культурологічних сенсів опери «Золотий обруч» Бориса Лятошинського крізь призму вираження ролі хорових сцен у втіленні концепції Переродження.

**Висновок.** Опера демонструє послідовний і художньо вивірений показ карпатсько-руського етносу, який набуває особливої переконливості завдяки домінуванню хорових сцен. Саме хор стає головним засобом репрезентації народного середовища, його історичної пам'яті, ментальних настанов і колективного світовідчуття. Композитор створює багатовимірну звукову панораму, в якій поєднуються емоційна сповідальність, побутова жвавість і ритуально-обрядові елементи традиційної культури. У цьому контексті хор виступає не лише музичним елементом, а фундаментальним засобом розкриття ідеї спільнотності, що визначає траєкторію всього драматургічного розвитку опери. Отож, хорова семантика виконує в опері концептуально визначальну функцію. Хор постає як узагальнений образ громади – колективного суб'єкта дії, що не лише коментує події, а й формує смисловий простір опери. За допомогою розвиненого багатоголосся, чергування унісонних та поліфонічних фактур, ритмічної енергії коломийкових формул і характерних ладо-інтонаційних зворотів композитор досягає високого рівня етностилістичної автентичності. Водночас, ці засоби не копіюють фольклор буквально, а трансформують засобами професійної композиторської мови, що надає хоровим номерам художньої узагальненості. Особливого значення набуває здатність хору передавати різні емоційні стани спільноти – від зосередженої ліричності до трагізму та енергійної життєствердності, що є ключовим для втілення ідеї Переродження.

**Ключові слова:** хор, хорові сцени, хорова семантика, опера «Золотий обруч» Бориса Лятошинського, концепція, архетип, Переродження, інтерпретація.

**Viktorii KASHAIUK**

PhD in Art Criticism, Professor at the Department of Music Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0003-4396-8946

**Hanna KUKHARYK**

Teacher at the Cycle Commission on Music Education and Vocal-Choral Training Methods, Communal institution of higher education «Lutsk Pedagogical Institute» of the Volyn Regional Council, 36 Voli avenue, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43010

ORCID: 0009-0001-3952-304X

**To cite this article:** Kashaiuk, V., Kukharyk, H. (2025). Khorovi stseny u vtilenni kontseptsii Pererodzhennia v operi «Zoloty obruch» Borysa Liatoshynskoho. [Choral scenes in the embodiment of the Rebirth concept in Borys Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring»]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 111–120, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-15>

## CHORAL SCENES IN THE EMBODIMENT OF THE REBIRTH CONCEPT IN BORYS LYATOSHYSKY'S OPERA «THE GOLDEN RING»

*The article analyses the role of choral scenes in the embodiment of the Rebirth concept in Borys Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring». Modern musicology is at the stage of active understanding of the national classical heritage through the prism of ethnocultural identity and new stage interpretations. In this context, the figure of Borys Lyatoshynsky and his operatic work, in particular the opera «The Golden Ring», appear as representative objects for studying the processes of folklore synthesis sources with modern composer's language.*

*The purpose of the article is to reveal the role of choral scenes in the embodiment of the Rebirth archetype concept in Borys Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring».*

*The research methodology is based on a combination of cultural studies, method and holistic musicological analysis.*

*Scientific novelty:* analysis of the cultural meanings in Borys Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring» through the prism of highlighting the role of choral scenes in the embodiment of the Rebirth concept.

*Conclusion.* The opera demonstrates a consistent and artistically balanced portrayal of the Carpathian-Rusyn ethnic group, which is made particularly convincing by the dominance of choral scenes. It is the choir that becomes the main means of representing the folk environment, its historical memory, mental attitudes and collective worldview. The composer creates a multidimensional sound panorama that combines emotional confession, everyday liveliness, and ritual and ceremonial elements of traditional culture. In this context, the choir acts not only as a musical element, but also as a fundamental means of revealing the idea of community, which determines the trajectory of the entire dramatic development of the opera. Thus, choral semantics performs a conceptually defining function in the opera. The choir appears as a generalised image of the community – a collective subject of action that not only comments on events but also shapes the semantic space of the opera. With the help of developed polyphony, alternating unison and polyphonic textures, the rhythmic energy of kolomyika formulas and characteristic modal-intonational turns, the composer achieves a high level of ethno-stylistic authenticity. At the same time, these means do not literally copy folklore, but transform it using the tools of professional compositional language, which gives the choral numbers artistic generality. Of particular importance is the choir's ability to convey the various emotional states of the community – from concentrated lyricism to tragedy and energetic life affirmation, which is key to the embodiment of the idea of Rebirth.

*Key words:* choir, choral scenes, choral semantics, Borys Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring», concept, archetype, the Rebirth, interpretation.

**Актуальність проблеми.** Сучасне музико-знавство перебуває на етапі активного осмислення національної класичної спадщини крізь призму етнокультурної ідентичності та новітніх сценічних інтерпретацій. У цьому контексті постать Бориса Лятошинського та його оперна творчість, зокрема опера «Золотий обруч», постають як репрезентативні об'єкти для дослідження процесів синтезу фольклорних джерел із модерною композиторською мовою. Попри

наявність ґрунтовних праць, присвячених симфонізму та музичній мові Лятошинського, Отож, актуальність даної теми зумовлена необхідністю глибокого аналізу хорової семантики як фундаментального чинника оперної драматургії, що визначає ідейно-образну цілісність твору та втілює концепт національної спільноти. Особливої гостроти питанню додає сучасний соціокультурний запит на актуалізацію історичної пам'яті та ментальних настанов



українсько нації, які у мистецькій сфері найбільш повно детерміновані у колективному суб'єкті дії – хорі. Відтак, роль хорових сцен як носіїв ідеї Переродження та ключових інструментів етнокультурної атрибуції потребує додаткового аналітичного фокусу. Таким чином, дослідження ролі хорових сцен в опері «Золотий обруч» дозволяє не лише розкрити глибинні пласти авторської концепції Бориса Лятошинського, а й спрямувати увагу на формування національної ідентичності засобами музичного мистецтва, що визначає актуальність даної теми.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Опера «Золотий обруч» Бориса Лятошинського аналізується сучасним музикознавством у різних аспектах, що репрезентують багатовимірне осмислення твору, охоплюючи історико-сценічний, інтерпретаційний, культурологічний, ідеологічний та стилістичний аспекти його аналізу. Зокрема, сценічно-інтерпретаційний вимір опери розкрито у працях Віктора Бондарчука (2016) та Христини Флейчук (2016), в яких досліджуються режисерські концепції, драматургічні доміанти та трансформації смислів у конкретних постановках, як, наприклад, вистава Львівського державного академічного театру опери і балету імені Івана Франка 1970-го року у праці Христини Флейчук (2016). Автори аналізують взаємодію музичного тексту з театральною практикою, акцентуючи на сценічній рецепції модерністської опери.

Історію першовтілення та складну сценічну долю твору розглядає Ганна Веселовська (2006), зосереджуючись на культурно-історичному контексті, ідеологічних обмеженнях і механізмах функціонування опери в українському музичному театрі XX століття. Цей аспект реалізують і публіцистично-аналітичні матеріали Ірини Тукової (2024; 2025), Марини Гордієнко (2025) та Наталі Мендюк (2025), які актуалізують сучасні постановки, рецепцію та проблеми повернення опери в активний культурний обіг. Культурологічно-філософський, смислотворчий та інтерпретаційний виміри опери розкривається у працях Вікторії Драганчук (2014), Олени Ізвариної (2016), Євгена Оленського (2020) та Ольги Муравської (2023), де «Золотий обруч» осмислюється як модель національної ідеї самоорганізації, носій універсальї культури, архетипних і духовно-міфологічних

настанов європейського музичного театру. У вказаних працях опера постає не лише як музично-драматичний твір, а як символічний текст культури. Загально-стильовий і модерністський контекст творчості Лятошинського окреслюють монографії Мирослави Новакович (2012) та Ігоря Савчука (2020), в яких опера розглядається в системі українського музичного модернізму, європейських впливів і міжкультурних комунікацій.

Таким чином, сукупність джерел формує цілісне уявлення про «Золотий обруч» як складний феномен української оперної культури, що перебуває на перетині модерністської естетики, національної ідеї та сучасних інтерпретаційних підходів.

**Мета статті** – виявити роль хорових сцен у втіленні концепції архетипу Переродження в опері Бориса Лятошинського «Золотий обруч».

**Виклад основного матеріалу.** Досягнення задекларованої мети можливе за умови звернення як до музичного тексту опери, так і до окремих смислово насичених деталей повісті Івана Франка. Як відомо, твір «Захар Беркут» репрезентує розгорнуту картину суспільного буття Карпатської Русі, зосереджуючись передусім на життєдіяльності тухольської громади, яка постає як цілісний соціальний організм, здатний до самопожертви в ім'я захисту рідної землі. Письменник підкреслює, що єдність громади, її внутрішня стійкість і солідарність ґрунтуються на глибоких моральних, духовних і світоглядних засадах. Особливого символічного значення набуває червона хоругва, оздоблена посрібленим ланцюгом, яка функціонує як візуальний і семантичний маркер, уособлюючи згуртованість, цілісність і колективну відповідальність тухольців, що є результатом спільного історичного досвіду та світоглядної єдності. Уже на рівні назви опери свідомо акцентуються природно-релігійні переконання тухольської спільноти, а також ідея її внутрішньої цілісності. Назва стає не лише номінативним елементом, а й концептуальним ключем до розуміння глибинних смислів твору, в яких поєднуються колективна пам'ять, архаїчні вірування та етичні ідеали громади.

Центральною постаттю в описаному контексті є мудрий старець Захар Беркут, який уособлює зв'язок поколінь і виступає хранителем

сакрального знання. Його постійна молитва у самотньому склепі Дажбогові-Сонцю як найвищому творцеві життя свідчить про глибоку вкоріненість світогляду тухольців у природно-космічній моделі світу. Верховне божество є конкретно візуалізованим образом, викуваним у камені на стелі у формі півкулі, яку вінчає блискучий золотий обруч, що сяє, «дожидajući проміння полудневого сонця, щоб у ньому розжевритися тисячами іскор» (Франко...).. Сонячний символ наділяється статусом недоторканності: ніхто не наважується порушити його цілісність, що засвідчує сакральний характер цього образу для громади. У цьому описі концентрується архетипний мотив сонця як джерела життя, оновлення й духовної сили, який відіграє визначальну роль у трактуванні сенсу архетипу Переродження.

У музичній інтерпретації повісті Борис Лятошинський здійснює складний синтез кількох ключових смислових площин, поєднуючи ідею духовної спільності громади, символічно репрезентовану посрібленим ланцюгом, із образом надприродної, життєдайної сили, уособленої золотим обручем Дажбога. Такий підхід свідчить про прагнення композитора здійснити глибинну трансформацію літературного першоджерела, в якій матеріальні знаки культури набувають архетипного значення. Дотримуючись загальної ідейної канви твору, мистець свідомо уникає буквального й послідовного відтворення сюжету повісті, – відмовляється від детальної конкретизації історично-національного минулого, надаючи перевагу узагальненому, символічному осмисленню подій. Унаслідок цього національна історія постає в опері як міфологізований простір, у якому домінують позачасові категорії єдності, колективної пам'яті та духовної спадкоємності.

Центральне місце в оперній драматургії займає копне знамено тухольців, яке виконує функцію провідного символу та смислового ядра твору. Його лейттема проходить крізь усе музичне полотно, забезпечуючи інтонаційну й ідейну цілісність композиції. Знамено постає не лише як атрибут громадського життя, а й як сакральний знак, що уособлює колективну волю, єдність роду та непорушність традиції. Особливо показовою в цьому контексті є сцена першої дії, другої картини, де змальовується ритуальний хід тухольців зі знаменом

до священного дерева на громадську раду. Даний епізод має виразний обрядовий характер і функціонує як своєрідний музично-драматургійний центр, у якому концентруються основні ідейні акценти опери. Спокійний, врівноважений темп, урочистий характер музики, а також масштабна динамічна хвиля – від стриманого *piano* до потужного *fortissimo* – створюють відчуття поступового наростання колективної енергії. Акцентовані ходи мажорних тризвуків, що лежать в основі тематичного матеріалу, підкреслюють велич, гордість і внутрішню міць народу, який постає як монолітна спільнота. Ці музичні засоби формують образ народності, що є такою ж нероздільною та цілісною, як символічний ланцюг, згаданий у літературному першоджерелі. Таким чином, музика стає засобом не лише емоційного, а й концептуального осмислення ідеї єдності. Саме в цьому епізоді вперше в опері з'являється вшановуваний символ, наділений сакральною силою єднання роду й громади. Його поява має програмне значення для подальшого розвитку дії, оскільки визначає головний вектор оперної драматургії – утвердження колективного первня як основи духовної й історичної стійкості народу.

Велика кровна жертва, на яку свідомо й трагічно йде Захар Беркут, жертвуючи власним сином, постає в опері не лише як особистісна драма, а насамперед як визначальний каталізатор глибинних трансформацій усього суспільного організму громади. Втрата найдорожчого, що може мати людина, набуває символічного виміру: індивідуальний біль переростає у колективне очищення та духовне оновлення. Саме через цей акт самозречення мудрий старійшина ніби активує сакральний механізм Переродження, запалюючи «золоте коло Дажбога» першим промінням нового дня. Такий художній жест можна трактувати як метафоричний знак божественного схвалення, своєрідний імпульс згори, що знаменує початок перетворення народу на новому, якісно вищому рівні буття. Музичне втілення цієї ідеї у творчості Б. Лятошинського відзначається вираженістю та символічною насиченістю. Композитор змальовує теплий і водночас стримано-урочистий схід сонця за допомогою тремоло в динаміці *piano*, створюючи акустичний простір зосередженого очікування й внутрішньої тиші. На цьому звуковому тлі поступово постає молитва

Захара Беркута – не як емоційний вибух, а як глибоко усвідомлений духовний акт. Соло баритона звучить протяжно, спокійно, однак сповнено внутрішньої сили та переконаності, що підкреслюється переходом до динаміки *forte*. Таким чином композитор поєднує медитативність і волю, молитву і клятву. Для характеристики образу старійшини Борис Лятошинський широко застосовує інтонаційно-ладові та ритмічні засоби: розлогі інтервальні ходи (зокрема на інтервали сексти та чистої квінти), закличні інтонації кварта, акцентовані завершення фраз, а також систематичне використання фермат як на звуках, так і на паузах. Останні відіграють особливу роль, фіксуючи миті внутрішнього зосередження, ніби короткочасні зупинки думки Захара Беркута перед вирішальним словом. Усі ці елементи слугують музичним втіленням клятви-звернення до Дажбога: «...твоїм промінням до смерті битися за рідний край» (Лятошинський, 1973), яка набуває характеру сакрального договору між людиною, народом і божественним первнем.

Повторна поява родової святині – золотого обруча – в останніх тактах опери має принципово інше семантичне навантаження. Якщо у повісті Івана Франка фінал забарвлений оптимізмом і життєствердністю, то в оперній інтерпретації композитор свідомо загострює драматургію, протиставляючи ідею перемоги трагічній смерті Максима. Жертва юнака осмислюється як акт найвищої посвяти: він віддає життя богам задля звільнення народу від приниження й неволі, заради збереження суспільного ладу, миру та нерозривної єдності тухольської громади. Кульмінаційним моментом стає тихе, майже шепітне соло баритона Захара Беркута над тілом загиблого сина: «Погляньте, діти! Радісно горить наш золотий обруч! Бо перемога наша. То свято єдності громад!». Ця сцена поєднує в собі гіркоту непоправної втрати й, водночас, високу етико-філософську ідею торжества колективного над індивідуальним. У фіналі опери композитор досягає особливої художньої сили через злиття в оркестровій партії тематичних сфер смерті та любові, а також через взаємодію лейтмотивів Дажбога і Золотого обруча. Таке тематичне переплетіння створює відчуття духовної повноти й завершеності.

Отож, священна жертва Максима, прийнята батьком і освячена спільнотою, стає підґрунтям

для духовного Переродження як божественного, так і громадського символу. На колективному рівні ця жертва забезпечує оновлення ціннісних орієнтирів народу, утверджуючи ідею єдності, самопожертви та історичної тягlosti як основи національного буття. У цьому художньому контексті особливої ролі набувають хорові сцени, адже колективний спів за своєю суттю є засобом єднання, що яскраво демонструє українська національна традиція з давніх часів.

Таким чином, специфіка звучання хорових сцен в «Золотому обручі» пов'язана з народною традицією. Опера вирізняється розгорнутим і художньо переконливим відтворенням карпатсько-руського етнокультурного середовища, яке послідовно й багатогранно розкривається вже в першій дії твору. Композитор звертається до характерних зразків народної музичної традиції, зокрема ліричної пісні «Ой кувала зозуленька», коломийки «Гой, цора, підківочки», а також танцювальних епізодів, що разом формують цілісну звукову картину побуту, світогляду та емоційного укладу місцевої громади, чий духовний світ та побутовий устрій протиставляється змалюванню загарбників. Фольклорні елементи не мають декоративного чи ілюстративного характеру, а органічно вплетені в драматургічну тканину опери, виконуючи важливу смислову та образотворчу функцію.

Особливої уваги заслуговує хорове письмо, за допомогою якого композитор досягає високого рівня етнографічної достовірності та художньої узагальненості. Хор постає не лише як музичний супровід подій, а як активний носій колективної свідомості, що репрезентує спільноту в її єдності та традиційності. Майстерне використання багатоголосся, ритмічної пульсації, характерних інтонацій і ладових зворотів дозволяє відтворити специфіку карпатсько-руського музичного мислення, зберігаючи при цьому авторську композиторську індивідуальність. Лірична пісня у хоровому викладі акцентує внутрішній світ народу, його зв'язок із природою та циклічністю буття, тоді як коломийка і танцювальні сцени виявляють динаміку щоденного життя, соціальну згуртованість і відкритість до колективного переживання радості. Таким чином, хор виконує функцію емоційного та ідейного об'єднання окремих сцен у цілісну драматургічну лінію.

Першою справді визначальною в драматургічному розвитку опери кульмінацією постає сцена на майдані біля старого дуба (І дія, II картина), у якій вирішальну смислотворчу роль відіграє саме хор як колективний носій ідеї, пам'яті та волі громади. Скликання народу старцями-закличниками, що несуть знамено, має не лише сюжетне, а передусім ритуально-символічне значення: хор у цій сцені репрезентує народ як єдиний духовний організм, у якому індивідуальні голоси зливаються в узагальнений образ громади. Саме через хорове звучання відтворюється традиція народного віча – простору спільного рішення, морального суду й історичної відповідальності. Атмосфера сцени формується засобами симфонізації музичної тканини, однак ключовим чинником драматургічної напруги є взаємодія оркестру з хоровим масивом. У музичному розвитку переплітаються теми Сторожа, старців-закличників, Захара Беркута та лейтмотив «золотого обруча», причому хор виступає медіатором між оркестровим і сольним звучаннями. Через хорове інтонування ці теми набувають узагальненого, надособистісного звучання, що підкреслює їхню належність не окремим персонажам, а колективній свідомості тухольців.

Особливої ваги набуває лейтмотив «золотого обруча», суворо-епічний характер якого, вирішений у діатонічній ладовій площині, символізує духовно-етичний первінь Карпатської Русі. У хоровому викладі цей мотив втрачає індивідуальну забарвленість і постає як голос традиції, історичної пам'яті та непорушних моральних засад. Саме хор створює відповідний епічний настрій сцени, супроводжуючи монолог Захара Беркута «Чесна громадо! Надходить буря на край наш рідний...». У цьому контексті сольне висловлювання старійшини сприймається не як особиста промова, а як артикульована воля всієї громади, що знаходить відгук у хоровому звучанні.

Першою кульмінаційною вершиною сцени стає розповідь про священний обруч і його значення для тухольців («Чесна громадо! Гляньте на це знамено наше» (Лятошинський, 1973)). Тут хор відіграє визначальну роль у сакралізації події: активізація лейтмотиву «золотого обруча» в поєднанні з елементами теми старців-закличників створює ефект колективного одкровення. Хорове звучання підсилює відчуття

єдності громади навколо спільної святині, трансформуючи індивідуальне сприйняття символу в загальнонародне усвідомлення його значущості. З появою Тугара Вовка в тканину сцени вводиться його лейтмотив, який, контрастуючи з хорово-епічним тлом, різко окреслює ідейну чужорідність персонажа. Друга кульмінація сцени – діалог Захара Беркута і Тугара Вовка – набуває особливої драматичної сили саме завдяки реакції хору, який у цій ситуації постає як моральний резонатор конфлікту. Протистояння патріотизму та зрадництва, духовної чистоти й запроданства («Великий Дажбоже! Не слухай цих огидних слів» (Лятошинський, 1973)) виходить за межі приватної суперечки і перетворюється на загальнонародний конфлікт. Поява в оркестрі «лейтмотиву молитви», проголошеного мідними духовими, знаходить своє смислове завершення у хоровому контексті, де колективний голос підносить конфлікт до рівня сакрального звернення. Хор у цій кульмінації ніби підтримує духовну позицію Захара Беркута, утверджуючи її як єдино можливу для громади. Третя кульмінація сцени пов'язана з внутрішнім конфліктом Максима, де особисте почуття кохання до Мирослави вступає в суперечність із громадянським і патріотичним обов'язком. У музичній драматургії твору цей конфлікт втілюється через одночасне звучання хорової молитви «Великий Стороже!» та сольного зізнання Максима «О доле, доле! Що дієш ти зі мною?» (Лятошинський, 1973). Хор у цьому епізоді репрезентує непохитну волю громади, тоді як сольна партія героя – його індивідуальну трагедію. Така поліфонія смислів підкреслює нерозривний зв'язок долі особистості з долею народу, а використання трансформованого лейтмотиву долі з «Персня Нібелунгів» Ріхарда Вагнера (що обґрунтовує Мирослава Новакович (2012)), надає сцені універсального, позачасового звучання.

Отже, сцена на майдані біля старого дуба постає як багаторівнева драматургічна структура, в якій хор виконує ключову концептуальну функцію. Саме через хорове вираження вибудовується система трьох кульмінацій – сакрально-громадської, морально-політичної та особистісно-трагічної. Хор у цій сцені є не тлом і не коментатором, а активним суб'єктом драматургії, носієм національної ідеї та етичного імперативу, що визначає специфіку розвитку оперної

дії. Відходячи від оптимістично-прогностичного фіналу повісті І. Франка, композитор-модерніст свідомо загострює трагічний вимір світосприйняття, надаючи завершенню опери характеру високої трагедії з яскраво окресленим ідейно-міфологічним підтекстом. Фінал твору постає як апофеоз патріотизму й жертвності, де особиста смерть осмислюється як викуплення і водночас як духовна перемога колективу. Саме в цій кульмінаційній точці драматургії особливої ваги набуває хорове звучання, яке інтегрує всі попередні смислові лінії в узагальнений образ народної єдності.

Фінальна сцена вибудовується на принципі концентрованого нашарування лейтмотивів і тематичних комплексів: «золотого обруча» й Дажбога, смерті та кохання-любові. Взаємодія цих тем створює багатоплановий драматургічний простір, у якому сольні репліки персонажів постійно перебувають у діалозі з хором. Вигук Захара Беркута «Син мій! Живий!» і відчайдушні репліки Мирослави «Уб'ють його!», «О боже! Боже! Не дай йому загинути!» (Лятошинський, 1973) звучать на тлі патетично розгорнутого лейтмотиву кохання, що підсилює емоційну напругу сцени. Водночас саме хор, вступаючи у репліках «Одбили!», «Несуть! Несуть мого Максима» (Лятошинський, 1973), трансформує приватну трагедію в подію загальнонародного масштабу. Паралельно в оркестровій тканині утверджується лейтмотив «золотого обруча», який у поєднанні з хоровим масивом набуває значення символу непорушної єдності громади. Особливої драматичної сили набуває момент усвідомлення загибелі Максима. Слова Захара Беркута «Коли живий – велика радість наша... А ні... Ще більша честь загинути за рідний край!» (Лятошинський, 1973) супроводжуються лейтмотивом «золотого обруча», що в оркестрово-хоровому контексті утверджує ідею жертвовної смерті як найвищої моральної чесноти. Репліка «Синку... Мертвий» позначена появою лейтмотиву смерті, інтонаційно обмеженого зменшеною терцією та гармонізованого у вертикалі зменшеної октави. У поєднанні з приглушеним хоровим тлом цей мотив концентрує в собі глибоку емоцію батьківського болю, жалю і трагічного прийняття неминучого. Ідея загибелі за рідний край як вищої доблесті органічно вписується в архаїчну традицію праукраїнського воїнського епосу, зафіксовану

у «Слові о полку Ігоревім» та інших пам'ятках праукраїнської героїчної культури. Цей світоглядний пласт актуалізується у фіналі опери передусім через хорове узагальнення, яке надає події позачасового, міфологічного виміру. Хор тут стає носієм колективної пам'яті, що сакралізує смерть героя як шлях до вічного буття й слави.

У фіналі на перший план виходить образ Максима як уособлення ідеї викуплення, а відтак – Переродження. Його жертва постає не лише як синівська покора волі батька-громадянина, а як свідомий акт спасіння народу. Передсмертне слово Максима «...моя громадо... Не плачте... Наша перемога...» (Лятошинський, 1973) є кульмінаційним моментом його духовного становлення, а хорове тло в цей час ніби приймає ці слова як заповіт. В оркестровій партії одноголосно, майже оголено, звучить елемент лейтмотиву «золотого обруча» поряд із лейтмотивом смерті, що створює образ смертельно пораненого воїна, підтриманого силою колективної пам'яті. Втім, трагізм смертельної миті поступово долається радістю здобутої перемоги, яка у фіналі постає вищою за втрату. Саме тут хор виходить на передній план як носій життєствердного начала: у повнозвучному, урочистому викладі, в «золотому блиску» мідних духових і на тлі дзвонів знову утверджується лейтмотив «золотого обруча». Хорові вигуки «Щаслива доля – смерть прийняти в бою за батьківщину!», «Радісно горить наш золотий обруч! Бо перемога наша. То свято єдності громад!» (Лятошинський, 1973) перетворюють фінал опери на монументальний гімн єдності та жертвовної доблесті. Завершальні слова «Довічна слава й пам'ять тим, хто за громаду смерть прийняв!» (Лятошинський, 1973) у хоровому викладі, на тлі дзвонів і лейтмотиву «золотого обруча» в октавному збільшенні, надають фіналу характеру етичного заповіту, зверненого до колективної свідомості. Таким чином, фінал опери постає як синтез трагедії й апофеозу, де саме хор виконує провідну драматургічну функцію. Через хорове звучання індивідуальна смерть героя трансформується у символ перемоги й духовної єдності громади, що утверджує національно-міфологічний вимір твору.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Хорові сцени виконують в опері подвійну функцію: з одного боку, вони

занурюють слухача в автентичне етнокультурне середовище, а з іншого – закладають ідейно-образний фундамент подальшого розвитку оперної дії, у контексті якої розвивається ідея Переродження. Через синтез народнопісних джерел і професійного композиторського письма опера постає як художньо цілісний твір, у якому етнічний колорит стає важливим засобом розкриття національної ідентичності та духовних цінностей карпатців.

Опера демонструє послідовний і художньо вивірений показ карпатсько-руського етносу, який набуває особливої переконливості завдяки домінуванню хорових сцен. Саме хор стає головним засобом репрезентації народного середовища, його історичної пам'яті, ментальних настанов і колективного світовідчуття. Композитор створює багатовимірну звукову панораму, в якій поєднуються емоційна сповідальність, побутова жвавість і ритуально-обрядові елементи традиційної культури. У цьому контексті хор виступає не лише музичним елементом, а фундаментальним засобом розкриття ідеї спільнотності, що визначає траєкторію всього драматургічного розвитку опери. Отож, хорова семантика виконує в опері

концептуально визначальну функцію. Хор постає як узагальнений образ громади – колективного суб'єкта дії, що не лише коментує події, а й формує смисловий простір опери. За допомогою розвиненого багатоголосся, чергування унісонних та поліфонічних фактур, ритмічної енергії коломийкових формул і характерних ладо-інтонаційних зворотів композитор досягає високого рівня етностилістичної автентичності. Водночас, ці засоби не копіюють фольклор буквально, а трансформують засобами професійної композиторської мови, що надає хоровим номерам художньої узагальненості. Особливого значення набуває здатність хору передавати різні емоційні стани спільноти – від зосередженої ліричності до трагізму та енергійної життєствердності, що є ключовим для втілення ідеї Переродження.

У 2025 році опера «Золотий обруч» Бориса Лятошинського отримала нову інтерпретаційну версію, здійснену Львівським національним театром опери і балету імені Соломії Крушельницької, – в аналізі таких новаторських поглядів на звучання твору Бориса Лятошинського вбачаємо перспективи подальших досліджень задекларованої теми.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондарчук В. Опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» в сценічній проєкції Дмитра Гнатюка. *Національний вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 114. С. 312–327.
2. Веселовська Г. Життя сценічного твору: з історії першовтілення опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» за повістю І. Франка «Захар Беркут». *Вісник Львівського університету. Серія «мистецтво»*. Львів, 2006. Вип. 6. С. 47–54. URL : [http://lnu.edu.ua/faculty/web\\_kultura/Visnyk\\_Cult-Arts/2006\\_06/Veselovska.pdf](http://lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/2006_06/Veselovska.pdf) (06.12.2025).
3. Гордієнко М. «Золотий обруч» : повернення до спадщини у новому світлі. Рецензія на нашу мілу постановку Львівської національної опери. *Гук*. 13.06.2025. URL : <https://huk.media/zolotyj-obruch-lviv-opera/> (12.12.2025).
4. Драганчук В. Незасвоєні уроки європейської історії або українська національна ідея самоорганізації у літературно-музичному дискурсі («Захар Беркут» І. Франка – «Золотий Обруч» Б. Лятошинського). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20. С. 98–104. URL : <http://esnir.eenu.edu.ua/handle/123456789/9302> (10.12.2025).
5. Изварина О. Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського в контексті універсальї культури: зміни смислів інтерпретації. *Культурологічна думка*. 2016. № 9. С. 123–127.
6. Лятошинський Б. «Золотий обруч» : клавир. Київ : Музична Україна, 1973. 220 с.
7. Мендюк Н. Повернення легенди: «Золотий обруч» Бориса Лятошинського у Львівській опері. *Львівська національна опера : офіційний сайт*. URL : <https://opera.lviv.ua/shows/zoloty-obruch/> (14.12.2025).
8. Муравська О. «Золотий обруч» Б. Лятошинського в успадкуванні духовно-філологічних настанов музичного театру Європи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 178–184.
9. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського). Луцьк : ПВД «Твердиня», 2012. 168 с.
10. Оленський Є. Лятошинський та його опера «Золотий обруч». *Українська музика*. 2020. № 1 (35). С. 95–98.
11. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти. Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2020. 439 с.
12. Тукова І. «Золотий Обруч»: майже детективна історія. Львівську прем'єру готували два роки. *Zaxid.net*. 30 травня 2025. URL : [https://zaxid.net/statyi\\_tag50974/](https://zaxid.net/statyi_tag50974/) (15.12.2025).

13. Тукова І. Що ми не знаємо про оперу «Золотий обруч» Бориса Лятошинського? Доповідь у рамках VI Міжнародного науково-творчого проєкту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу до виконавської практики». 2024.02.20. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=RWZI-4j5IhM> (21.12.2025).

14. Флейчук Х. Драматургічноконцептуальні доміанти опери Бориса Лятошинського «Золотий обруч» (Постановка Львівського державного академічного театру опери і балету імені Івана Франка, 1970). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 114. С. 296–311.

15. Франко І. Захар Беркут. *Укр/Ліб*. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=645> (12.12.2025).

## REFERENCES:

1. Bondarchuk, V. (2016). Opera Borysa Liatoshynskoho «Zoloty obruch» v stsenichnii proektsii Dmytra Hnatiuka [Boris Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring» in stage projection]. *Natsionalnyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*, 114, 312–327 [in Ukrainian].

2. Veselovska, H. (2006). Zhyttia stsenichnoho tvorcu: z istorii pershovtillennia opery B. Liatoshynskoho «Zoloty obruch za povistiu I. Franka «Zakhar Berkut» [The life of a stage work: from the history of the first performance of B. Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring» based on I. Franko's novel «Zakhary Berkut»]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya «mystetstvo»*, 6, 47–54. URL : [http://lnu.edu.ua/faculty/web\\_kultura/Visnyk\\_Cult-Arts/2006\\_06/Veselovska.pdf](http://lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/2006_06/Veselovska.pdf) [in Ukrainian].

3. Hordiienko, M. (2025). «Zoloty obruch» : povnennia do spadshchyny u novomu svitli. Retsenziia na nashumilu postanovku Lvivskoi natsionalnoi opery [«The Golden Ring»: a return to heritage in a new light. A review of the sensational production by the Lviv National Opera]. *Huk*. 13.06.2025. URL : <https://huk.media/zolotyj-obruch-lviv-opera/> [in Ukrainian].

4. Drahanchuk, V. (2014). Nezasvoieni uroky yevropeiskoi istorii abo ukrainska natsionalna ideia samoorhanizatsii u literaturno-muzychnomu dyskursi («Zakhar Berkut» I. Franka – «Zoloty Obruch» B. Liatoshynskoho) [Unlearned lessons of European history or the Ukrainian national idea of self-organisation in literary and musical discourse (I. Franko's «Zakhary Berkut» – B. Lyatoshynsky's «The Golden Ring»)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 20, 98–104. URL : <http://esnuir.eenu.edu.ua/handle/123456789/9302> [in Ukrainian].

5. Izvaryna, O. (2016). Opera «Zoloty obruch» B. Liatoshynskoho v konteksti universalii kultury: zminy smysliv interpretatsii [Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring» in the context of cultural universals: changes in the meanings of interpretation]. *Kulturolohichna dumka*, 9, 123–127 [in Ukrainian].

6. Liatoshynskiy, B. (1973). «Zoloty obruch» [The Golden Ring]. Kyiv [in Ukrainian].

7. Mendiuk, N. (2025). Povnennia lehendy: «Zoloty obruch» Borysa Liatoshynskoho u Lvivskii operi [The Return of the Legend: Boris Lyatoshynsky's «The Golden Ring» at the Lviv Opera]. *Lvivska natsionalna opera*. URL : <https://opera.lviv.ua/shows/zoloty-obruch/> [in Ukrainian].

8. Muravska, O. (2023). «Zoloty obruch» B. Liatoshynskoho v uspadkuvanni dukhovnomifolohichnykh nastanov muzychnoho teatru Yevropy [Lyatoshynsky's «The Golden Ring» in the inheritance of the spiritual and mythological principles of European musical theatre]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 178–184 [in Ukrainian].

9. Novakovich, M. (2012). Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu (na prykladi tvorchosti Borysa Liatoshynskoho) [The Canon of Ukrainian Musical Modernism (based on the work of Boris Lyatoshynsky)]. Luts'k [in Ukrainian].

10. Olenskyi, Ye. (2020). Liatoshynskiy ta yoho opera «Zoloty obruch» [Lyatoshynsky and his opera «The Golden Ring»]. *Ukrainska muzyka*, 1 (35), 95–98 [in Ukrainian].

11. Savchuk, I. (2020). Borys Liatoshynskiy i polska kultura: komunikatsii, kolaboratsii, kontsepty [Boris Lyatoshynsky and Polish culture: communications, collaborations, concepts]. Nizhyn [in Ukrainian].

12. Tukova, I. (2025). «Zoloty Obruch»: maizhe detektyvna istoriia. Lvivsku premiu hotuvaly dva roky [«The Golden Ring»: almost a detective story. The Lviv premiere took two years to prepare]. *Zaxid.net*. 30 travnia 2025. URL : [https://zaxid.net/statyi\\_tag50974/](https://zaxid.net/statyi_tag50974/) [in Ukrainian].

13. Tukova, I. (2024). Shcho my ne znaiemo pro operu «Zoloty obruch» Borysa Liatoshynskoho? [What don't we know about Boris Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring»? ]. *Dopovid u ramkakh VI Mizhnarodnoho naukovotvorchoho proiektu «Suchasne muzykoznavstvo ta vykonavstvo: vid teoretychnoho dyskursu do vykonavskoi praktyky»*. 2024.02.20. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=RWZI-4j5IhM> [in Ukrainian].

14. Fleichuk, Kh. (2016). Dramaturhichnokontseptualni dominanty opery Borysa Liatoshynskoho «Zoloty obruch» (Postanovka Lvivskoho derzhavnogo akademichnoho teatru opery i baletu imeni Ivana Franka, 1970) [Dramatic and conceptual dominants of Boris Lyatoshynsky's opera «The Golden Ring» (Production of the Ivan Franko Lviv State Academic Opera and Ballet Theatre, 1970)]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 114, 296–311 [in Ukrainian].

15. Franko, I. Zakhar Berkut [Zakhar Berkut]. *UkrLib*. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=645> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 21.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025



УДК 78.071.1:781.68

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-16>**Наталія КОВАЛЬ**

Заслужена артистка України, старший викладач кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 6100

**ORCID:** 0009-0008-5380-4885

**Бібліографічний опис статті:** Коваль, Н. (2025). Образ солістки-акторки в народно-вокальному мистецтві: вокал, жест, драматургія. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 121–126, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-16>

## ОБРАЗ СОЛИСТКИ-АКТОРКИ В НАРОДНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: ВОКАЛ, ЖЕСТ, ДРАМАТУРГІЯ

У статті здійснено музикознавче осмислення образу солістки-акторки в народно-вокальному мистецтві як складного синтетичного художнього феномена, що формується у взаємодії вокально-інтонаційної, жестово-тілесної та драматургічної складових виконавського процесу. **Метою дослідження** є виявлення специфіки формування сценічного образу солістки народного співу в умовах сучасного концертно-сценічного простору, де традиційна народна пісня функціонує не лише як фольклорний зразок, а як драматургічно організований художній твір. **Методологічну основу** роботи становлять виконавсько-аналітичний, інтонаційно-стильовий та структурно-драматургічний підходи, а також елементи фольклористичного аналізу й міждисциплінарні положення теорії «втіленого голосу», що дозволяють розглядати народний сольний спів як цілісну сценічну дію.

**Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному аналізі образу солістки-акторки саме в контексті народно-вокального мистецтва, де жест і тілесність обґрунтовуються як повноцінні семантичні компоненти виконавського процесу, а драматургія трактується як внутрішньо зумовлений психологічний механізм сценічної інтерпретації. У результаті дослідження встановлено, що вокальна інтонація формує емоційно-сміслову ядро образу, жестово-тілесна виразність забезпечує його сценічну переконливість, а драматургічне мислення надає виконанню внутрішньої логіки та художньої завершеності. Доведено, що народне сольне виконання в сучасному сценічному просторі ґрунтується не стільки на зовнішній театралізації, скільки на глибокому внутрішньому проживанні пісенного образу, що забезпечує емоційну достовірність і художню переконливість виконання та актуалізує народно-вокальне мистецтво в сучасному культурному контексті.

**Ключові слова:** народно-вокальне мистецтво; солістка-акторка; вокальна інтерпретація; сценічний жест; тілесність виконавця; драматургія виконання; сценічний образ; виконавська інтонація.

**Natalia KOVAL**

Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Maidan Konstutitsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

**ORCID:** 0009-0008-5380-4885

**To cite this article:** Koval, N. (2025). Obraz solistky-aktorky v narodno-vokalnomu mystetstvi: vokal, zhest, dramaturhiia [The image of a soloist-actress in folk vocal art: vocal, gesture, drama]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 121–126, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-16>

## THE IMAGE OF A SOLOIST-ACTRESS IN FOLK-VOCAL ART: VOCALS, GESTURE, DRAMATURGY

The article provides a musicological understanding of the image of a soloist-actress in folk vocal art as a complex synthetic artistic phenomenon that is formed in the interaction of vocal-intonational, gestural-bodily and dramaturgical components of the performance process. **The purpose of the study** is to identify the specifics of the formation of the stage image of a folk singing soloist in the conditions of a modern concert and stage space, where a traditional folk song functions not only as a folklore example, but as a dramaturgically organized work of art. **The methodological basis of the work** is performed-analytical, intonation-stylistic and structural-dramaturgical approaches, as well as elements of folkloristic analysis and interdisciplinary provisions of the theory of «embodied voice», which allow us to consider folk solo singing as a complete stage action.

*The scientific novelty of the study consists in a comprehensive analysis of the image of a soloist-actress in the context of folk vocal art, where gesture and physicality are substantiated as full-fledged semantic components of the performance process, and dramaturgy is interpreted as an internally determined psychological mechanism of stage interpretation. As a result of the research, it was established that vocal intonation forms the emotional and meaningful core of the image, gestural and bodily expressiveness ensures its stage convincingness, and dramaturgical thinking gives the performance internal logic and artistic completeness. It has been proven that the folk solo performance in the modern stage space is based not so much on external theatricalization, but on the deep inner living of the song image, which ensures emotional authenticity and artistic persuasiveness of the performance and actualizes folk vocal art in the modern cultural context.*

**Key words:** folk vocal art; soloist-actress; vocal interpretation; stage gesture; physicality of the performer; performance drama; stage image; executive intonation.

**Актуальність проблеми.** Сучасні процеси розвитку народно-вокального мистецтва засвідчують суттєву зміну його функціонування у культурному просторі. Традиційна народна пісня, історично пов'язана з обрядово-побутовим середовищем і колективною формою виконання, дедалі активніше інтегрується у професійну концертно-сценічну практику. У результаті відбувається переосмислення її художнього статусу: народний вокальний твір постає не лише як фольклорний артефакт, а як сценічно організований художній феномен, що вимагає інтерпретаційної цілісності, стилістичної свідомості та драматургічного осмислення.

У цьому контексті особливої наукової та виконавської актуальності набуває образ солістки-акторки – виконавиці, чия творча діяльність виходить за межі суто вокального відтворення музичного тексту й охоплює комплекс художніх засобів сценічної репрезентації. Солістка народного співу в умовах сцени виступає не лише носієм інтонаційно-стильових ознак традиції, а й активним суб'єктом драматургічного процесу, що реалізується через взаємодію голосу, жести, пластики тіла та внутрішньої психологічної дії.

Виконавська практика свідчить, що у багатьох випадках сценічне втілення народної пісні обмежується домінуванням звукової складової, тоді як невербальні елементи (жест, міміка, сценічна дія) залишаються другорядними або використовуються інтуїтивно. Такий підхід призводить до редукції образної багатовимірності народного вокального твору, позбавляючи його драматургічної напруги та емоційно-сислової глибини. Водночас музикознавча наука та сучасна виконавська інтерпретологія дедалі наполегливіше акцентують на синтетичній природі вокального мистецтва, у якому голос функціонує як складова цілісного сценічного висловлювання.

Народно-вокальне мистецтво за своєю природою є полікомпонентним: інтонаційна структура пісні нерозривно пов'язана з мовною ритмікою, образно-поетичним текстом, жестово-руховими моделями та емоційно-психологічним станом виконавця. Саме тому сценічна реалізація народної пісні потребує драматургічного мислення, здатності вибудовувати внутрішню логіку розвитку образу – від експозиційного зачинання до кульмінаційної напруги й художнього завершення. У цьому аспекті солістка-акторка постає як виконавиця, що не лише інтерпретує музичний текст, а й «проживає» образ у часі сценічної дії.

Актуальність дослідження зумовлюється також сучасними тенденціями професійної вокальної освіти, у межах якої дедалі більшої ваги набуває формування універсального виконавця, здатного поєднувати вокальну майстерність з акторською компетентністю. Народний спів у цьому контексті перестає бути виключно сферою збереження традиції й набуває статусу творчої лабораторії, у якій формується індивідуальна виконавська модель, зорієнтована на сценічну комунікацію з глядачем.

Отже, проблема образу солістки-акторки в народно-вокальному мистецтві потребує комплексного наукового осмислення з позицій музикознавства, виконавського аналізу та сценічної драматургії. Дослідження взаємодії вокалу, жести й драматургії дозволяє глибше розкрити художню специфіку народного сольного виконання, визначити його місце у сучасному культурному просторі та окреслити перспективи подальшого розвитку народно-вокальної сценічної практики.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика вокальної інтерпретації як складного художнього процесу, що поєднує звукову, психологічну та сценічну складові, ґрунтовно висвітлюється у працях, присвячених теорії та історії вокального мистецтва. У навчальному

посібнику Б. П. Гнидя (1997) вокальне виконавство розглядається як історично зумовлена система художніх принципів, у межах якої формуються уявлення про спів як форму музично-емоційного та образного висловлювання. Автор акцентує на еволюції вокального мислення, підкреслюючи нерозривний зв'язок між інтонаційною природою голосу, словесним текстом і художнім образом, що є методологічно важливим для осмислення сценічної природи народного співу.

Розвиток і конкретизація цих положень простежується у сучасних дослідженнях вокально-виконавської манери як творчого чинника. У праці П. Волошина (2022) вокальна манера трактується не лише як сукупність технічних навичок, а як індивідуалізований спосіб художнього мислення виконавця, що визначає характер сценічного образу. Такий підхід дозволяє розглядати солістку народного співу як активного інтерпретатора, здатного трансформувати традиційний матеріал у сценічно переконливу форму.

Вагомий внесок у розуміння етнокультурних засад вокального виконавства зроблено у фундаментальній праці В. Доронюка та М. Вовк (2022), присвяченій українській музичній етнопедагогіці. Автори розкривають народний спів як багатовимірне культурне явище, у якому голос, жест, рух і просторово-ритуальні моделі становлять єдину художню систему. Особлива увага приділяється символічній ролі тілесності та жесту в традиційній культурі, що має безпосереднє значення для формування сценічного образу солістки-акторки в сучасній концертній практиці.

Значущим для аналізу драматургічної складової вокального виконання є дослідження І. Борка (2021), у якому оперна вокальна інтерпретація розглядається як предмет наукового дискурсу. Хоча робота орієнтована передусім на оперний репертуар, запропоновані автором підходи до аналізу виконавської драматургії, сценічної дії та образотворення мають універсальний характер і можуть бути продуктивно застосовані до народно-вокального мистецтва, особливо в аспекті формування сценічно завершеного образу.

Питання розвитку виконавської виразності співака систематизуються у працях Ж. Закрасняної та І. Мельниченка (2018), де вокальне

виконання розглядається як цілісний психофізіологічний процес. Автори підкреслюють важливість поєднання технічної підготовки з емоційною, образною та сценічною складовими, що є необхідною умовою формування переконливого художнього образу. Подібні ідеї розвиваються й у курсі лекцій О. Стахевича (2002), де вокальна педагогіка осмислюється як комплексна система виховання співака-інтерпретатора, здатного до сценічного самовираження.

Фольклористичний аспект проблеми ґрунтовно представлений у хрестоматії А. Іваницького (2008), де народний вокальний матеріал розглядається у взаємозв'язку з виконавською традицією. Автор наголошує на органічному поєднанні інтонації, слова й руху у народному співі, що підтверджує його первинну сценічність і драматургічну зумовленість. Ці положення є принципово важливими для аналізу образу солістки-акторки як спадкоємиці традиційної моделі синкретичного мистецтва.

Окремий вимір проблеми пов'язаний із духовно-драматургічними аспектами вокального мистецтва, які розглядає О. Сапожник (2024) у дослідженні камерно-вокальної творчості українських композиторів. Автор акцентує на ролі інтонаційної символіки та внутрішньої драматургії виконання, що дозволяє поглибити розуміння емоційно-сислової структури вокального образу, зокрема у творах, пов'язаних із сакральною традицією.

Суттєвим розширенням методологічного поля є дисертаційне дослідження І. Кравчик, у якому розробляється концепція «втіленого голосу» (*embodied voice*) (Krawczyk, 2020, с. 24). Вчена розглядає голос як тілесно-руховий і психологічний феномен, що реалізується у сценічному просторі через поєднання вокалу, жесту та внутрішньої дії. Цей підхід є надзвичайно продуктивним для аналізу образу солістки-акторки в народно-вокальному мистецтві, оскільки дозволяє осмислити виконання як процес живої сценічної присутності.

У контексті міжнародних досліджень варто відзначити працю В. Б. М. Мухітденової (Mukhitdenova, 2016), у якій аналізуються процеси модернізації народної пісні в умовах сценічної культури. Авторка підкреслює зростання ролі театралізації, індивідуального виконавського стилю та драматургічної організації виступу, що підтверджує універсальність

проблеми образу виконавця-актора у народному вокальному мистецтві.

Представлений аналіз наукових джерел свідчить про наявність ґрунтовних досліджень, присвячених вокальній інтерпретації, виконавській манері, сценічній виразності та тілесній природі голосу. Водночас проблема цілісного осмислення образу солістки-акторки саме в народно-вокальному мистецтві, у взаємодії вокалу, жесту та драматургії, залишається недостатньо систематизованою, що й зумовлює актуальність і наукову новизну даного дослідження.

**Метою статті** є виявлення специфіки формування образу солістки-акторки в народно-вокальному мистецтві через взаємодію вокальної виразності, сценічного жесту та драматургії виконання.

Методологічну базу дослідження формують виконавсько-аналітичний, інтонаційно-стильовий і структурно-драматургічний підходи, доповнені елементами фольклористичного аналізу та міждисциплінарними положеннями концепції «втіленого голосу», що уможливорює осмислення народного сольного співу як цілісного сценічного феномена.

Наукова новизна роботи полягає в комплексному осмисленні образу солістки-акторки в площині народно-вокального мистецтва, у межах якого жест і тілесність інтерпретуються як повноцінні семантичні складники виконавського процесу, а драматургія розглядається як внутрішньо детермінований психологічний механізм сценічної інтерпретації.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Образ солістки-акторки у народно-вокальному мистецтві формується як складний синтетичний феномен, у якому поєднуються різні художні рівні – вокально-інтонаційний, жестово-тілесний і драматургічний. Кожен із цих рівнів має самостійну виразну функцію, проте в реальному сценічному виконанні вони перебувають у стані постійної взаємодії, утворюючи цілісну систему художнього образу.

Провідним у структурі образу є вокально-виконавський рівень, що визначає інтонаційно-сміслову основу народного співу. Темброва індивідуальність солістки, характер звукоутворення, особливості дихання, артикуляції та фразування безпосередньо впливають на формування художнього змісту. Народна вокальна

манера, ґрунтуючись на фольклорному першоджерелі, зберігає притаманні їй інтонаційні моделі, ладово-мелодичні звороти та мовленнєву природу мелодики. Водночас у сценічному виконанні ця манера набуває рис інтерпретаційної свободи, що зумовлюється індивідуальним художнім мисленням виконавиці. Саме в цьому поєднанні традиційності й особистісної інтерпретації виникає образ солістки як активного творця сценічної дії, а не лише ретранслятора фольклорного матеріалу.

Не менш важливим складником образу солістки-акторки є жест і тілесність, які виконують функцію невербального смислового коду. У народно-вокальній традиції жест історично пов'язаний із ритуально-обрядовою практикою, у межах якої рух, позиція тіла та міміка були невід'ємними елементами музично-поетичної дії. У сценічному виконанні ці елементи трансформуються, проте не втрачають своєї семантичної значущості. Пластика тіла, положення рук, нахил корпусу, напрямок погляду формують особливий візуальний шар образу, який підсилює інтонаційно-емоційний зміст співу.

Жест у народному співі не є декоративним або випадковим – він виконує функцію смислового акценту, спрямованого на розкриття внутрішнього стану персонажа. Через тілесну дію солістка-акторка втілює психологічну напругу, ліричну зосередженість або драматичний конфлікт, закладений у пісенному тексті. У цьому сенсі тілесність постає як продовження вокальної інтонації, а голос – як акустичне виявлення внутрішнього руху образу.

Драматургічний рівень є інтегруючим чинником, що забезпечує цілісність сценічного втілення. Драматургія народно-вокального виконання ґрунтується на внутрішній логіці розвитку пісенного сюжету, поетичного тексту та емоційної динаміки. Навіть у межах короткої пісенної форми виконавиця вибудовує драматургічну дугу, яка включає експозиційний зачин, поступове наростання емоційної напруги, кульмінаційний момент і художнє завершення.

Особливістю народно-вокальної драматургії є її внутрішній, психологічно зумовлений характер. Вона не потребує зовнішніх театральних засобів, оскільки реалізується через інтонаційний розвиток, темброві зміни, варіації

динаміки та жестово-рухову виразність. Саме тому народно-вокальне виконання наближається до театральної дії, у якій голос, жест і внутрішній психологічний стан функціонують як єдиний художній механізм сценічного висловлювання.

**Висновки.** В народно-вокальному мистецтві солістка-акторка постає як виконавиця, що поєднує вокальну майстерність з акторським мисленням, здатністю до драматургічного осмислення музичного матеріалу та активної сценічної комунікації з глядачем. Її образ формується як синтетичне художнє явище у взаємодії вокально-інтонаційної, жестово-тілесної

та драматургічної складових, де вокальна інтонація становить емоційно-сміслову ядро, жест і тілесність забезпечують сценічну виразність, а драматургічне мислення надає виконанню внутрішньої логіки та художньої завершеності. Народне сольне виконання в сучасному сценічному просторі постає як цілісна художня дія, що ґрунтується не стільки на зовнішній театралізації, скільки на глибокому внутрішньому проживанні пісенного образу, надаючи виконанню художньої переконливості та емоційної достовірності й актуалізуючи народно-вокальне мистецтво в сучасному культурному контексті.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Борко І. Оперна вокальна інтерпретація як предмет наукового дискурсу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2021. Т. 4, № 2. С. 109–122.
2. Волошин Петро Миколайович. Вокально-виконавська манера, як творчий чинник сучасного вокального мистецтва. 2022.
3. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : навч. посіб. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
4. Доронюк В. Д., Вовк М. В. Українська музична етнопедagogіка. Івано-Франківськ : Видавництво «Плай» ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009.
5. Закрасняна Ж. М., Мельниченко І.В. Методи розвитку виконавської виразності співака спеціальності «академічний вокал». *Імідж сучасного педагога*. 2018. №. 2, С. 78–81.
6. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору : навч. посіб. для ВНЗ I–IV рівнів акредитації. Вінниця : Нова книга, 2008.
7. Сапожник О. Традиції церковної музики православ'я у камерно-вокальній творчості українських класичних композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 73, ч. 3. С. 113–118.
8. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Курс лекцій: навч. пос. для студ. дир.-хор. фак. муз. та пед. вузів. Ч. 1. 2002.
9. Krawczyk I. Embodying Voice in Training and Performance: A Process-Oriented Approach : дис. ... д-ра філософії (PhD). Huddersfield : University of Huddersfield, 2020. 150 с. URL : [https://reshare.ukdataservice.ac.uk/855330/22/Krawczyk\\_I\\_Embodying\\_Voice\\_PhD\\_Thesis.pdf](https://reshare.ukdataservice.ac.uk/855330/22/Krawczyk_I_Embodying_Voice_PhD_Thesis.pdf)
10. Mukhitdenova B. M. Traditional folk, vocal and professional songs as the basis for development and modernization of the new forms of Kazakh musical stage. *International Electronic Journal of Mathematics Education*. 2016. Vol. 11, No. 9. 3203–3219.

### REFERENCES:

1. Borko I. Opera vocal interpretation as a subject of scientific discourse. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Stsenichne mystetstvo*. 2021. T. 4, № 2. 109–122. [in Ukrainian].
2. Voloshyn, Petro Mykolaiovych. (2022). Vokalno-vykonavska manera, yak tvorchyi chynnyk suchasnoho vokalnoho mystetstva [Vocal-performance manner as a creative factor of contemporary vocal art]. [in Ukrainian].
3. Hnyd B. P. Istoriia vokalnoho mystetstva [History of vocal art] : navch. posib. Kyiv : Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, 1997. 320. [in Ukrainian].
4. Doroniuk V. D., Vovk M. V. Ukrainska muzychna etnopedahohika [Ukrainian musical ethnopedagogy]. Ivano-Frankivsk : Vydavnytstvo «Plai» TsIT Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka, 2009. [in Ukrainian].
5. Zakrasniana, Zh. M., Melnychenko, I.V. (2018). Metody rozvytku vykonavskoi vyraznosti spivaka spetsialnosti «akademichnyi vokal» [Methods of development of the singer of the singer specialty «academic vocals»]. *Imidzh suchasnoho pedahoha*. №. 2. 78-81. [in Ukrainian].

6. Ivanytskyi A. I. Khrestomatiia z ukrainskoho muzychnoho folkloru [Textbook of Ukrainian musical folklore] : navch. posib. dlia VNZ I–IV rivniv akredytatsii. Vinnytsia : Nova knyha, 2008. [in Ukrainian].
7. Sapozhnyk O. Tradytsii tserkovnoi muzyky pravoslavia u kamerno-vokalnoi tvorchosti ukrainskykh klasychnykh kompozytoriv [Traditions of Orthodox church music in the chamber and vocal works of Ukrainian classical composers]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 2024. Vyp. 73, ch. 3. 113–118. [in Ukrainian].
8. Stakhevych, O. H. (2002). Osnovy vokalnoi pedahohiky [Fundamentals of vocal pedagogy]. Kurs lektsii: navch. pos. dlia stud. dyr.-khor. fak. muz. ta ped. vuziv. Ch 1. [in Ukrainian].
9. Krawczyk I. Embodying Voice in Training and Performance: A Process-Oriented Approach : thesis ... doctor of philosophy (PhD). Huddersfield : University of Huddersfield, 2020. 150. URL : [https://reshare.ukdataservice.ac.uk/855330/22/Krawczyk\\_I\\_Embodying\\_Voice\\_PhD\\_Thesis.pdf](https://reshare.ukdataservice.ac.uk/855330/22/Krawczyk_I_Embodying_Voice_PhD_Thesis.pdf) [in English].
10. Mukhitdenova B. M. Traditional folk, vocal and professional songs as the basis for development and modernization of the new forms of Kazakh musical stage // International Electronic Journal of Mathematics Education. 2016. Vol. 11, No. 9. 3203–3219. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 05.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 02.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78.03:785

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-17>

**Іван КОСИНЕЦЬ**

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

**ORCID:** 0000-0001-9788-9077

**Станіслав ГУМІНЮК**

доктор мистецтва, доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності, Київський столичний університет імені Б. Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053

**ORCID:** 0000-0002-4756-4263

**Оксана РИДНЕНКО**

кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. професора, Національна Музична Академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

**ORCID:** 0000-0002-7268-4988

**Бібліографічний опис статті:** Косинець, І., Гумінюк, С., Ридненко, О. (2025). Жанрово-стильові моделі в сучасному інструментальному виконавстві. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 127–134, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-17>

## **ЖАНРОВІ-СТИЛЬОВІ МОДЕЛІ В СУЧАСНОМУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ**

Сучасне інструментальне виконавство перебуває під значним впливом глобальних культурних трансформацій, що призводить до розмивання традиційних жанрових меж та формування нових жанрово-стильових моделей. Актуальність теми визначена інтенсивними процесами гібридизації, пошуку новаторських виражальних засобів та інноваційних виконавських стилів у музичному мистецтві кінця XX – початку XXI століть, що зумовлює необхідність теоретичного осмислення цих новітніх тенденцій.

**Метою дослідження** є аналіз жанрово-стильових моделей, що актуалізуються в сучасному інструментальному виконавстві.

**Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході, що інтегрує мистецтвознавчий аналіз та культурологічну методологію в контексті загальних трансформаційних процесів у сучасній культурі. Основними методами дослідження є загальнонаукові (системний, індукції, порівняльний аналіз), аналітичний музикознавчий, жанрово-стильовий, діахронно-синхронний у комплексному застосуванні.

**Наукова новизна** полягає в тому, що вперше здійснено комплексний міждисциплінарний аналіз впливу глобалізаційних процесів, технологічного прогресу та міжмистецької взаємодії на формування нових гібридних форм, які відображають складну та багатовекторну картину сучасної музичної культури.

У статті розглядається поняття «жанрово-стильова модель» як система, що поєднує формальні ознаки жанру та історичні й особистісні особливості виконавського стилю. Досліджуються ключові тенденції і трансформації жанрово-стильових моделей у сучасному інструментальному виконавстві, зокрема на прикладі фортепіанного репертуару. Розглядаються феномени полістилістики, неофольклоризму, сонористичних експериментів та інші розширення виконавських технік як домінуючі чинники трансформацій у музичному мистецтві XX – початку XXI століть.

Зроблено **висновок**, що сучасне інструментальне виконавство характеризується відсутністю єдиного канону та вимагає від виконавця не лише віртуозного володіння інструментом, але й універсальності, широкої ерудиції і глибокого розуміння різних стилів, а також здатності до швидкої адаптації, готовності до інновацій і креативного підходу в інтерпретації музичного матеріалу, що часто передбачає елементи імпровізації та перформансу.

**Ключові слова:** сучасна музична культура, жанр, виконавський стиль, жанрово-стильова модель, інструментальне виконавство, полістилістика, фортепіанне виконавство.

**Ivan KOSYNETS**

*Doctor of Arts, Associate Professor, Head of the Department of Musical Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025*

**ORCID:** 0000-0001-9788-9077

**Stanislav HUMINYUK**

*Doctor of Arts, Associate Professor, Department of Instrumental and Performing Arts, B. Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 18/2 Bulvarno-Kudryavska Str., Kyiv, Ukraine, 04053*

**ORCID:** 0000-0002-4756-4263

**Oksana RYDNENKO**

*PhD in Art, Associate Professor, Acting Professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1–3/11 Architect Horodetskyi Str., Kyiv, Ukraine, 01001*

**ORCID:** 0000-0002-7268-4988

**To cite this article:** Kosynets, I., Huminyuk, S., Rydnenko, O. (2025). Zhanrovo-styl'ovi modeli v suchasnomu instrumental'nomu vykonavstvi. [Genre and Style Models in Modern Instrumental Performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 127–134, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-17>

## GENRE AND STYLE MODELS IN MODERN INSTRUMENTAL PERFORMANCE

*Modern instrumental performance is significantly influenced by global cultural transformations, leading to the blurring of traditional genre boundaries and the formation of new genre-style models. The relevance of this topic is determined by the intensive processes of hybridization, the search for innovative expressive means, and pioneering performance styles in the musical art of the late 20th and early 21st centuries, necessitating a theoretical understanding of these recent trends.*

*The aim of the study is to analyze the genre and style models that are being actualized in contemporary instrumental performance.*

*The research methodology is based on an interdisciplinary approach that integrates musicological analysis with cultural studies methodology within the context of general transformational processes in contemporary culture. The primary research methods include general scientific methods (systemic approach, induction and comparative analysis), analytical musicology, genre and style analysis, as well as diachronic and synchronic methods, applied in a comprehensive integrated manner.*

*The scientific novelty of the study lies in the fact that, for the first time, a comprehensive interdisciplinary analysis has been conducted on the impact of globalization processes, technological progress, and inter-artistic interaction on the formation of new hybrid forms. These forms reflect the complex and multi-vector landscape of contemporary musical culture.*

*The article examines the concept of a “genre-style model” as a system that combines the formal characteristics of a genre with the historical and personal features of a performance style. Key trends and transformations of genre-style models in modern instrumental performance are investigated, specifically through the example of piano repertoire. Phenomena such as polystylism, neo-folklorism, sonoristic experiments, and other expansions of performance techniques are considered dominant factors of transformation in the musical art of the 20th and early 21st centuries.*

*It is concluded that modern instrumental performance is characterized by the absence of a single canon. It requires the performer to possess not only virtuous instrument mastery but also universality, broad erudition, and a deep understanding of various styles. Furthermore, it demands the ability to adapt quickly, a readiness for innovation, and a creative approach to interpreting musical material, which often incorporates elements of improvisation and performance art.*

**Key words:** modern musical culture, genre, performance style, genre-style model, instrumental performance, polystylism, piano performance.

**Актуальність теми дослідження.** Сучасна музична культура характеризується постійним пошуком нових засобів виразності, а також стиранням меж між академічною традицією, популярною музикою і народною творчістю. Інструментальне виконавство перебуває під впливом глобальних культурних трансформацій, що зумовлює деконструкцію канонічних жанрових

структур та формування гібридних стильових моделей.

На відміну від епох бароко чи класицизму, де жанр визначався суворою регламентацією (структура сонати, сюїтний цикл), сучасний виконавець працює в просторі естетичного плюралізму та варіативності інтерпретаційних стратегій. У контексті глобалізації та



міжмистецької взаємодії традиційні моделі зазнають переосмислення: виникає синергія між академічними формами та інноваційними художніми явищами (перформанс, звукова інсталяція, мультимедійний проєкт тощо).

Потреба в теоретичному обґрунтуванні нових жанрово-стильових моделей зумовлена їхньою недостатньою висвітленістю в сучасному музикознавстві. Вивчення цих процесів має вагомое практичне значення, оскільки дозволяє виконавцям і педагогам адаптувати технічний апарат до вимог сучасної музичної мови, фахово підходити до формування репертуару та модернізувати методику викладання в закладах мистецької освіти.

**Метою дослідження** є аналіз жанрово-стильових моделей, що актуалізуються в сучасному інструментальному виконавстві.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Проблема жанрово-стильових моделей активно розробляється як у світовому музикознавстві, так і в українському. Вітчизняні науковці (О. Берегова (Берегова, 2010, 2018), К. Біла (Біла, 2009, 2010), І. Коновалова (Коновалова, 2013), І. Савчук (Савчук, 2022) та інші) зосереджуються на феномені музичного жанру, трансформації жанрових парадигм та національних школах. Дослідники підкреслюють важливість жанру та стилю як фундаментальних категорій для виконавця, а також значення жанрової інтерференції та індивідуалізації як основних тенденцій сучасної музичної культури. С. Петрик досліджує тенденції неофольклоризму в сучасній віртуозній домровій мініатюрі (Петрик, 2013, с. 228). В сучасному мистецтвознавчому дискурсі вводиться поняття «авторського жанру» та аналізуються процеси індивідуалізації, що відображають динаміку розвитку жанрових моделей. Явище полістилістики вважається одним із визначальних для культури кінця ХХ – початку ХХІ століть. Н. Білова аналізує полістилістику як концепт художнього мислення та новий спосіб універсалізації культури, що втілює нову естетичну парадигму, властиву постмодерному світогляду. (Білова, 2025, с. 11). Окремий пласт досліджень присвячено еволюції конкретних інструментальних шкіл (фортепіанної, баянної, бандурної, духової). Праці Ю. Погорецького фокусуються на модифікації сучасних виконавських технік інструментального мистецтва, зокрема

на прикладі віолончельного виконавства (Погорецький, 2023, с. 58).

Теоретико-методологічний фундамент аналізу жанрових трансформацій складають праці К. Дальхауза та Г. Данузера. Специфіка формування стильових моделей у неакадемічних та гібридних напрямках розглядається крізь призму теорії аудіотактильності В. Капоралетті. Сучасна наукова парадигма вивчення виконавства доповнюється когнітивним та комп'ютерним підходами. Зокрема, у працях А. Фріберга та М. Клайнса жанрово-стильові моделі розглядаються крізь призму мікроритмічних закономірностей та специфічного «композиторського пульсу», що дає змогу об'єктивізувати параметри виконавської інтерпретації (Friberg, 2013). Дослідження А. Лерча в галузі аналізу музичних дескрипторів дозволяють чітко диференціювати жанрові маркери в умовах сучасного багатожанрового контенту. Попри значну кількість публікацій з окремих аспектів сучасного виконавства, комплексний аналіз нових жанрово-стильових моделей залишається недостатньо висвітленим у музикознавстві.

**Виклад основного матеріалу.** Звернімося насамперед до засадничих понять: модель, жанр, стиль, які формують концепт жанрово-стильової моделі.

Модель – це основа музичної творчості, початкова точка, від якої «відштовхується» сучасний виконавець. Звертаючись до понять жанр і стиль, науковці постійно підкреслюють діалектичну сутність їх взаємодії. Причина цього явища міститься у певній автономності та, водночас, взаємозумовленості цих категорій. Жанр визначає зміст, призначення, форму та склад виконавців, тоді як виконавський стиль визначає, як саме твір має бути зіграний, враховуючи історичні, національні традиції та особистісні інтерпретації.

Характерною рисою жанрової еволюції ХХ століття стало запровадження взаємодії музики з іншими видами мистецтва (міжмистецька взаємодія) і технологіями. Хоча залучення допоміжних засобів виразності до музичних творів не є інноваційною рисою у жанровій еволюції, адже, як відомо, початковий етап розвитку мистецтва був сформований саме за принципом первісного синкретизму, а поєднання слова, танців, музики були властиві

мистецтву протягом усієї історії, однак у сучасній культурі ця взаємодія набуває новаторських форм в контексті медіатрансформацій. Зокрема, у зразках українського інструментального театру спостерігається розширення повноважень композитора й виконавця, наділення першого функціями режисера, другого – співака, актора чи виконавця розмовного жанру. О. Берегова виділяє інструментальний моносpektакль, камерний інструментальний спектакль, інструментальний ритуал та масовий спектакль (Берегова, 2018, с. 102).

Сучасні трансформації в музичній культурі потребують оновлення категоріального апарату, зокрема застосування поняття, що закріплює жанр і стиль у єдиній системі. Роль такого узагальнюючого начала виконує поняття моделі, а відповідною комплексною системою є жанрово-стильова модель. Жанрово-стильова модель являє собою універсальну теоретичну систему. Параметр універсальності здійснюється завдяки функції об'єднання. Жанрово-стильова модель поєднує об'єктивне й суб'єктивне начала. До сфери об'єктивного відноситься жанр і модель, адже модель формується на основі конкретних характеристик певного явища (феномену), а жанр є видом музичного твору, тобто саме феноменом (Біла, 2011). Приналежними до сфери суб'єктивного є категорії стилю та інтерпретації. Хоч стиль як метод роботи з певним видом (жанром) музичного твору є пов'язаним з низкою об'єктивних характеристик, зауважимо, що все ж визначальним його фактором є психологічно зумовлена єдність складових, утворена особистісними характеристиками індивідууму. Поняття стиль та жанр також діалектично взаємопов'язані. Як вже зазначалось, жанр характеризує стиль, а стиль, відповідно – жанр. Жанр перформансу, наприклад, є типовим відбиттям стильової логіки митців ХХ ст. Інсталяція, кіномузика, джаз, поп, рок та багато інших жанрів і жанрових шарів не могли б виникнути без соціально-естетичного стилеутворюючого контексту «доби перемін» (Біла, 2011).

Виконавський стиль – це система художніх принципів та засобів музичної виразності, що застосовуються виконавцем (або групою виконавців) для відтворення та інтерпретації музичного твору. Він відображає як об'єктивні норми музичної естетики певної епохи чи національної

школи, так і суб'єктивну, індивідуальну манеру митця. В сучасній музичній культурі виконавці часто поєднують елементи різних жанрів, створюючи гібридні жанрово-стильові моделі. Прикладом є використання джазових інтонацій в академічній музиці, змішування барокових моделей з елементами класицизму чи романтизму. Це призводить до появи творів із «множинним стилем», тенденцій до синтезу жанрів і полістилістики.

Прагнення до експериментів породило нові жанрові форми, які виходять за межі традиційного концерту, наприклад, уже згаданий вище інструментальний театр або музичний перформанс. В контексті іконічного повороту в культурі і подальших медіатрансформацій сучасне виконання, реагуючи на означені тенденції, часто виходить за межі суто аудіального сприйняття. Воно інтегрується з візуальними мистецтвами, медіаінсталяціями та хореографією. Прикладом можуть слугувати твори, де піаніст взаємодіє з електронними семплами, або ж виступає в рамках перформансу з використанням світлових ефектів чи відеопроєкцій.

«Естетика сучасного мистецтва і музики зокрема дозволяє робити усе, як музичне так і не-музичне, як звукове, так і не-звукове, театралізацію, поєднання різних видів мистецтва тощо. Головне, щоб це було зроблено талановито і майстерно ... Сучасний композитор пише для сьогоденного виконавця та слухача, тому й у засобах передачі музичної енергії не може бути жодних обмежень» (Чеботар, 2024), – вважає український представник музичного акціонізму В. Рунчак. У період із 1991 по 2018 роки він створив низку п'єс для різноманітних солюючих інструментів, об'єднавши їх у цикл із символічною назвою «Homo ludens», що відсилає до однойменної праці культуролога Й. Гейзінга, в якій стверджується, що сутність культури виявляється саме у грі (Гейзінга, 1994). В. Рунчак надає концепту, вужчого, значення: «Homo ludens» – людина, яка грає на музичному інструменті, тобто виконавець. Таке трактування характерне для перших п'єс: Homo ludens I для флейти (кларнета або саксофона), Homo ludens II для фортепіано, Homo ludens III, non-stop музика для віолончелі. «В наступних творах циклу, – стверджує автор, – концепція змінилася. Виконавець, окрім гри на інструменті, стає quasi-театральним персонажем.

Зокрема, у «Homo ludens V, інтерв'ю із заїкою або 10 хв (в трубу) для труби» композиція ґрунтується на чергуванні різних епізодів – шумових, вербальних та інструментального соло. Звісно, на першому плані – соліст, що голосом і специфічною грою на трубі зображує людину, яка заїкається. Наприклад, один із розділів – це монолог виконавця, який вимовляє звуки «р», «т», «к», «д». У фіналі твору соліст із великим зусиллям все ж вимовляє те, що намагався протягом останніх десяти хвилин – ім'я автора і назву п'єси (Чеботар, 2024).

Характерними рисами сучасного українського музичного мистецтва є синтез жанрів, зокрема, симфонії та концерту, введення елементів хореографії в жанр симфонії та звернення до різних стильових напрямків, включаючи музичні моделі бароко, нову народну хвилю та джазові інтонації (Mozgalova, 2023). Традиційні жанри, такі як інструментальний концерт, соната або етюд, зберігаються, але їхня жанрово-стильова модель часто переосмислюється та насичується ознаками інших жанрів чи сучасними композиторськими техніками, такими як серійна техніка або алеаторика.

Ще однією рисою сучасного виконавства є вільна інтеграція елементів академічної традиції з джазом, електронікою або етнічною музикою. Прикладами такої полістилістики в українській музиці є, зокрема, твори О. Козаренка та Є. Станковича, які поєднують елементи барокових моделей із новою фольклорною хвилею та джазовими інтонаціями.

Сучасні виконавці приділяють значну увагу дослідженню нових, нетрадиційних способів звукотворення. Тембр набуває значення самостійного смислового елемента. Класичним прикладом цієї моделі є використання «препарованого фортепіано», що кардинально змінює тембр і висоту звуків, перетворюючи фортепіано на перкусійний ансамбль. Спостерігається потужне звернення до архаїчних пластів народної культури. Використання елементів фольклору дозволяє поєднувати традиційні архетипні образи з інноваційними виконавськими підходами у неофольклоризмі. В українській фортепіанній музиці це яскраво простежується у виконанні творів «Українські писанки» (поліфонічні варіації) Л. Дичко (Рудик, 2012). Впровадження електронних засобів та комп'ютерних технологій створює нові можливості. До

прикладу, піаністи можуть використовувати Midi-клавіатури, контролери або інтегрувати живе виконання з попередньо записаною електронікою (наприклад, у творах П. Шеффера чи сучасних мінімалістів), розмиваючи межі між акустичним та електронним мистецтвом.

Сьогодні багато виконавців продовжують інтерпретувати твори композиторів різних епох (від бароко до романтизму) з акцентом на історичній достовірності, технічній досконалості та глибокому проникненні в композиторський задум. Попри те, що тут панує чітка структура, а виражальні засоби і виконавські прийоми визначені традицією, набуває поширення виконання творів із застосуванням різноманітних розширених технік. Як уже зазначалося, піаністи використовують техніку «препароване фортепіано»: розміщення різних предметів (гумки, папір, металеві елементи, фетр, монети тощо) на струнах для зміни тембру інструменту, започатковану Дж. Кейджом у 1940-х роках. Техніка «гра всередині інструменту» передбачає заціпування струн, використання долоні або передпліччя для перкусійних ефектів. Також актуальним є поєднання прийомів авангардної музики, зокрема кластерні глісандо (проведення рукою по багатьох клавішах одночасно для створення специфічного звукового «сплеску»). Сонористика або соноризм зосереджується на самому звучанні, тембрових якостях, а не на традиційній мелодії чи гармонії. Термін «сонористика» було запроваджено польським музикознавцем Ю. Хомінський у 1956 році. Досвід відомих представників польської школи соноризму К. Пендерецького та В. Лютославського вчить виконавця працювати з «контрольованою алеаторикою», де стильова модель передбачає певну свободу в межах заданої сонористичної структури (Воронська, 2025, с. 129–131). Важливо, що саме «препароване фортепіано» стало одним із перших кроків до сонористичного мислення. В сучасній музичній культурі сонористика залишається основою для багатьох експериментальних жанрів.

Ще однією провідною тенденцією у сучасному виконавстві є імпровізація, яка зокрема постає ключовим елементом джазового виконання. Піаністи використовують складні гармонії, синкопований ритм та «блюзові ноти». На прикладі творчості К. Джарретта ми бачимо формування унікальної імпровізаційної моделі,

яка характеризується стильовим синкретизмом. Його «Кельнський концерт» став еталоном моделі, де імпровізація набуває масштабів великої симфонічної форми. Модель базується на використанні «блюзових нот», складних надбудованих гармоній та синкопованого ритму, що створює особливий драйв, навіть за відсутності ударних інструментів. Згідно з теорією В. Капоралетті, імпровізаційна модель К. Джарретта є аудіотактильною – сенсорно-моторний апарат піаніста безпосередньо втілює музичну думку, минаючи етап фіксації в нотному тексті. Подібні процеси спостерігаються і в українському виконавстві, зокрема у творчості О. Саратського та В. Соляника. О.Саратський майстерно поєднує джазову імпровізацію з українським мелосом та класичними формами варіацій чи сюїти, що підтверджує універсальність імпровізаційного моделювання як методу сучасної творчості. Важливо, що імпровізаційна модель вимагає від виконавця переходу від ролі інтерпретатора до ролі творця (співтворця). Існує ціла плеяда молодих українських джазових виконавців та гуртів, які активно розвивають цей напрям, створюючи оригінальні композиції та аранжування, часто поєднуючи джазові прийоми з українською мелодикою та ритмами (проект «Новий український джаз»).

**Висновки.** У XXI столітті жанрово-стильові моделі виходять за межі концертних залів, адаптуючись до запитів цифрового суспільства. Для сучасної медіакультури є характерним синтез мистецтва із технологіями. Сучасні піаністи часто поєднують акустичне виконання

з електронними ефектами, семплами або грою на синтезаторах, розширюючи звукову палітру інструменту.

Л. Ейнауді є відомим представник неокласики, його виконання вирізняється мелодійністю та доступністю, що залучає широку аудиторію. Близькою до його творчості є музика українського композитора і віртуозного піаніста Є. Хмари (часто класифікується як неокласика), відомого здебільшого завдяки своїм виступам та участі у телевізійних шоу. В даному контексті жанр неокласики виступає як місток між академічною традицією та масовим слухачем, де головним критерієм стає емоційна доступність та медійність образу виконавця.

Отже, здійснений аналіз демонструє різноманітність жанрово-стильових моделей у інструментальному виконавстві, зокрема й української фортепіанної школи, яка успішно інтегрується у світовий музичний контекст в умовах цифрових трансформацій. Сучасне інструментальне виконавство є динамічним полем для експериментів, де традиційні жанрові моделі слугують основою для постійної трансформації. Ключовими тенденціями є гібридизація жанрів, полістилістика й активне використання новітніх технологій і міжмистецьких взаємодій. Ці процеси відображають складну та багатовекторну картину сучасної музичної культури і вимагають від виконавців універсальності, глибокого розуміння різних стилів, готовності до інновацій і креативного підходу в інтерпретації музичного матеріалу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2011. 16 с.
2. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. К.: ІМФЕ, 2009. Число 2. С. 107–111.
3. Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів. *Українське музикознавство*. Київ, 2010. С. 76–83.
4. Білова Н. Полістилістика як концепт художнього мислення у контексті сучасного музичного мистецтва. № 5(35) (2025): *Вісник науки та освіти. Серія «Культура і мистецтво»*. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-5\(35\)-2589-2601](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-5(35)-2589-2601) (дата звернення: 17.12.2025)
5. Берегова О. Жанрова модель фортепіанного концерту в українській музиці. *Українське музикознавство*. 2010. Вип. 36. С. 112–120.
6. Берегова О. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*. 2018. № 14. С. 102–108. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum\\_2018\\_14\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2018_14_13) (дата звернення: 17.12.2025)
7. Вороновська О.В. Історія еволюції художніх стилів зарубіжної музики XIX–XX ст. : навч. посіб. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2025. 161 с. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/22287/1/Voronovskaya%20Olga%20Volodymyrivna.pdf> (дата звернення: 17.12.2025)

8. Гейзінга Й. Homo Ludens. К.: Основи, 1994. 250 с.
9. Коновалова І. В. Онто-семантичні властивості музичного жанру. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 42. С. 106–112.
10. Рудик М. До проблеми трактування варіаційного циклу у творчості українських композиторів («Українські писанки» Лесі Дичко). *Студії мистецтвознавчі*. 2012. Число 1. С. 65–70. URL: <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0000653984> (дата звернення: 17.12.2025)
11. Петрик С. В. Тенденції неофольклоризму в сучасній віртуозній домровій мініатюрі. *Культура України*. Випуск 41. 2013. С. 228–235. URL: [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura41/29.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura41/29.pdf) (дата звернення: 17.12.2025)
12. Погорецький Ю.Ю. Модифікація віолончельного виконавства в сучасному векторі розвитку. *Слобожанські мистецькі студії* № 3 (2023). DOI:<https://doi.org/10.32782/art/2023.3.12> (дата звернення: 17.12.2025)
13. Савчук І. Б. Український музичний авангард : монографія. Київ : ІПСМ НАМ України, 2022. 416 с.
14. Чеботар О. Володимир Рунчак – композитор-антагоніст. *ТС Історії*, 2024. URL: <https://theclaquers.com/posts/13318> (дата звернення: 17.12.2025)
15. Friberg A., Bisesi E. Modeling musical performance: the KTH model revisited. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 2013. Vol. 30, No. 3. P. 267–292. URL: [https://www.researchgate.net/publication/26450064\\_Overview\\_of\\_the\\_KTH\\_rule\\_system\\_for\\_musical\\_performance](https://www.researchgate.net/publication/26450064_Overview_of_the_KTH_rule_system_for_musical_performance) (дата звернення: 17.12.2025)
16. Mozgalova, N., Novosadova, A. (2023). Genre-style innovations in the oeuvre of modern ukrainian composers. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, (4), 56–63. URL: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-4-7> (дата звернення: 17.12.2025)

#### REFERENCES:

1. Bila, K. S. (2011) Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho kontsertu ta kontseptsiiini zasady kompozytorskoï interpretatsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba) [Genre-Style Model of the Instrumental Concerto and Conceptual Principles of Composer's Interpretation (Based on the Works of L. M. Kolodub)]: avtoref. dys. na здобuttia nauk. stup. kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. 16 p. [in Ukrainian].
2. Bila, K. (2009) Zhanrovo-stylova model yak universalna analitychna systema [The Genre-Style Model as a Universal Analytical System]. *Studii mystetstvoznavchi*. Chyslo 2. pp. 107–111 [in Ukrainian].
3. Bila, K. (2010) Osoblyvosti suchasnoho etapu rozvytku zhanru instrumentalnoho kontsertu ta yoho riznovydiv [Specific Features of the Contemporary Stage of the Instrumental Concerto Development and Its Varieties]. *Ukrainske muzykoznavstvo*. pp. 76–83 [in Ukrainian].
4. Bilova, N. (2025) Polistylistyka yak kontsept khudozhnoho myslennia u konteksti suchasnoho muzychnoho mystetstva [Polystylistics as a Concept of Artistic Thinking in the Context of Contemporary Musical Art]. № 5(35): *Visnyk nauky ta osvity. Seriiia «Kultura i mystetstvo»*. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-5\(35\)-2589-2601](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-5(35)-2589-2601) [in Ukrainian].
5. Berehova, O. (2010) Zhanrova model fortepiannoho kontsertu v ukrainskii muzytsi [The Genre Model of the Piano Concerto in Ukrainian Music]. *Ukrainske muzykoznavstvo*. Vyp. 36. pp. 112–120 [in Ukrainian].
6. Berehova, O. (2018) Instrumentalniy teatr u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Instrumental Theatre in the Works of Contemporary Ukrainian Composers]. *Kulturolohichna dumka*. № 14. pp. 102–108. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum\\_2018\\_14\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2018_14_13) (17.12.2025) [in Ukrainian].
7. Voronovska, O.V. (2025) Istoriia evoliutsii khudozhnikh styliv zarubizhnoi muzyky XIX–XX st. [The History of Artistic Styles' Evolution in Foreign Music of the 19th and 20th Centuries]: navch. posib. Odesa: PNPu imeni K. D. Ushynskoho. 161 p. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/22287/1/Voronovskaya%20Olga%20Volodymyrivna.pdf> [in Ukrainian].
8. Heizinha, Y. (1994) Homo Ludens. 250 p. [in Ukrainian].
9. Konovalova, I. V. (2013) Onto-semantychni vlastyvoli muzychnoho zhanru [Onto-semantic properties of the musical genre]. *Kultura Ukrainy. Seriiia: Mystetstvoznavstvo*. Vyp. 42. pp. 106–112 [in Ukrainian].
10. Rudyk, M. (2012) Do problemy traktuvannya variatsiinoho tsykladu u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv («Ukrainski pysanky» Lesi Dychko) [On the Problem of Interpreting the Variational Cycle in the Works of Ukrainian Composers ('Ukrainian Pysanky' by Lesia Dychko)]. *Studii mystetstvoznavchi*. Chyslo 1. pp. 65–70. URL: <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0000653984> [in Ukrainian].
11. Petryk, S. V. (2013) Tendentsii neofolklorizmu v suchasniï virtuoziï domrovii miniaturi [Neo-folklore Tendencies in Contemporary Virtuoso Domra Miniatures]. *Kultura Ukrainy*. Vypusk 41. pp. 228–235. URL: [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura41/29.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura41/29.pdf) [in Ukrainian].

12. Pohoretskyi, Iu.Iu. (2023) Modyfikatsiia violonchelnoho vykonavstva v suchasnomu vektori rozvytku [Modification of Cello Performance within the Contemporary Vector of Development]. *Slobozhanski mystetski studii* № 3. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.12> [in Ukrainian].
13. Savchuk, I. B. (2022) Ukrainskyi muzychnyi avanhard [Ukrainian Musical Avant-Garde] : monohrafiia. Kyiv : IPSM NAM Ukrainy. 416 p. [in Ukrainian].
14. Chebotar, O. (2024) Volodymyr Runchak – kompozytor-antahonist [Volodymyr Runchak – The Antagonist Composer]. *TC Istorii*. URL: <https://theclaquers.com/posts/13318> [in Ukrainian].
15. Friberg, A., Bisesi E. (2013) Modeling musical performance: the KTH model revisited. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 30, No. 3. pp. 267–292. URL: [https://www.researchgate.net/publication/26450064\\_Overview\\_of\\_the\\_KTH\\_rule\\_system\\_for\\_musical\\_performance](https://www.researchgate.net/publication/26450064_Overview_of_the_KTH_rule_system_for_musical_performance) [in English].
16. Mozgalova, N., Novosadova, A. (2023). Genre-style innovations in the oeuvre of modern ukrainian composers. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, (4), pp. 56–63. URL: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-4-7> [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 20.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 781.21

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-18>**Олена КУЛІНІЧ**

аспірантка кафедри музичного мистецтва, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 15, м. Київ, Україна, 01015

**ORCID:** 0009-0005-5900-8597**Бібліографічний опис статті:** Кулініч, О. (2025). Семіотика музичного символізму в арабській традиції. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 135–141, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-18>

## СЕМІОТИКА МУЗИЧНОГО СИМВОЛІЗМУ В АРАБСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

**Мета роботи** полягає в дослідженні семіотичного потенціалу арабської музичної традиції через комплексний аналіз її ладо-інтонаційної та метроритмічної організації, монофонічно-гетерофонічної фактури, імпровізаційної природи та символічного взаємозв'язку з поетичними, ритуальними і соціокультурними практиками. Стаття спрямована на виявлення того, як музичні знакові системи формують емоційно-образну семантику та культурну ідентичність арабської музики. **Методологія дослідження** передбачає застосування міждисциплінарного семіотичного підходу, який поєднує музикознавчий, культурологічний та етномузикологічний аналіз. Вивчено ладові структури (маками), метроритмічні моделі (ік'а'), фактуру, імпровізаційність та виконавські практики арабської музики. Аналіз спирається на порівняння класичних і сучасних джерел та концепцій музичного знаку й символу, що дозволяє розглядати музичний твір як носій культурного та естетичного смислу. **Наукова новизна** підкреслює систематизацію знань про символічний потенціал макамів і ритмів ік'а' як культурно-емоційних кодів. Показано, що монофонічність арабської музики реалізується через гетерофонічну фактуру та варіативність виконання, а імпровізаційність і орнаментованість посилюють смисловий та естетичний вплив музичного висловлювання. Доведено тісний зв'язок музичних кодів із поетичним текстом, ритуальними практиками та соціокультурними контекстами. **Висновки** демонструють, що ладово-інтонаційна та метроритмічна організація, гетерофонічна фактура, імпровізаційність, орнаментованість та акцент на поетичному тексті формують багатоплановий семіотичний простір арабської музики. Це забезпечує динаміку, символічну насиченість та культурну унікальність традиції, відображає специфічну естетичну філософію, засновану на індивідуалізації, глибокому поетичному смислі та феномені tarab – переживанні сильного емоційного та естетичного задоволення під час прослуховування музики.

**Ключові слова:** арабська музика, символізм, семантика, макам, ік'а', гетерофонія, імпровізація.

**Olena KULINICH**

Doctoral Student at the Department of Creative Cultural Industries, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Building 15, Kyiv, Ukraine, 01015

**ORCID:** 0009-0005-5900-8597

**To cite this article:** Kulinich, O. (2025). Semiotyka muzychnoho symbolizmu v arabskii tradytsii [Semiotics of musical symbolism in the Arab tradition] *Fine Art and Culture Studies*, 6, 135–141, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-18>

## SEMIOTICS OF MUSICAL SYMBOLISM IN THE ARAB TRADITION

**The aim of the work** is based on the study of the semiotic potential of the Arabic musical tradition through a comprehensive analysis of its modal-intonational and metrorhythmic organisation, monophonic-heterophonic texture, improvisational nature, and symbolic interconnection with poetic, ritual, and sociocultural practices. The article aims to reveal how musical sign systems shape the emotional and figurative semantics and cultural identity of Arabic music. **The research methodology** involves the use of an interdisciplinary semiotic approach that combines musicological, cultural and ethnomusicological analysis. The modal structures (maqams), metrorhythmic patterns (iqā'), texture, improvisation and performance practices of Arabic music are studied. The analysis is based on a comparison of classical and contemporary sources and concepts of musical signs and symbols, which allows us to consider a musical work as a carrier of cultural and aesthetic meaning. **The scientific novelty** emphasises the systematisation of knowledge about the symbolic potential of maqams and iqā' rhythms as cultural and emotional codes. It is shown that the monophonicity of Arabic music is realised through heterophonic texture and variability of performance, while improvisation and ornamentation enhance the semantic and aesthetic impact of musical expression. The close connection between musical codes and poetic text,

*ritual practices, and sociocultural contexts is proven. The conclusions demonstrate that modal-intonational and metro-rhythmic organisation, heterophonic texture, improvisation, ornamentation, and emphasis on poetic text form the multi-layered semiotic space of Arabic music. This ensures the dynamism, symbolic richness and cultural uniqueness of the tradition, reflecting a specific aesthetic philosophy based on individualisation, deep poetic meaning and the phenomenon of tarab – the experience of intense emotional and aesthetic pleasure while listening to music.*

**Key words:** Arabic music, symbolism, semantics, maqam, *iqā'*, heterophony, improvisation.

**Актуальність проблеми.** У сучасному гуманітарному знанні семіотика посідає важливе місце як міждисциплінарна наука, що досліджує процеси утворення, передавання та інтерпретації смислів у культурі. Вона розглядає будь-яке культурне явище як систему знаків, у якій кожен елемент набуває значення лише у взаємозв'язку з іншими. У цьому контексті музика постає не лише як акустичне явище чи форма художнього самовираження, а як семіотичний простір, у межах якого формуються, зберігаються й транслиуються культурні коди, символи та цінності певного суспільства.

Музична семіотика, що сформувалася на перетині філософії, лінгвістики та музикознавства, розглядає музичний твір як складну систему знаків, здатних передавати не лише естетичну, а й смислову інформацію. Її дослідницький інструментарій дозволяє аналізувати музику як мову символів, де інтонація, ритм, лад, тембр, форма тощо функціонують як носії певних культурних значень.

Особливу актуальність семіотичний підхід набуває у вивченні арабського музичного мистецтва, в якому символічний вимір є невід'ємною частиною традиції. Тут музика не лише супроводжує обряд чи виражає емоційний стан, але й виступає засобом комунікації між сакральним і земним, між індивідом і спільнотою. Її ладові системи (маками), ритмічні формули, поетичні тексти та виконавські практики пронизані символізмом, що відображає багатовіковий діалог духовного, естетичного й філософського вимірів арабської культури.

Отже, звернення до проблеми символізму в арабській музиці передбачає не лише музикознавчий аналіз, але й осмислення її семіотичної природи – як мови знаків, у якій сконцентровано колективний досвід, вірування та світогляд народу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика семіотичного аналізу музики активно розробляється в сучасному гуманітарному знанні в межах філософії, культурології, музикознавства та міждисциплінарних

досліджень. Теоретичні засади семіотики як науки про знакові системи були закладені в працях Charles Sanders Peirce та Ferdinand de Saussure, які сформували уявлення про знак як структурну та процесуальну одиницю культури. Подальший розвиток семіотичного підходу в культурологічному вимірі пов'язаний із працями Roland Barthes та Umberto Eco, які розглядали культуру як складну комунікативну систему, де смисли формуються внаслідок взаємодії знаків у соціальному та історичному контексті.

У другій половині XX століття семіотичні ідеї набули поширення в музикознавстві, що знайшло відображення в працях Jean-Jacques Nattiez, Eero Tarasti, Nicolas Ruwet, Karol K. Berger та інших дослідників, які заклали підґрунтя для формування музичної семіотики як міждисциплінарного напрямку, орієнтованого на аналіз музики як знакової та комунікативної системи. У сучасних дослідженнях (О. Афоніна, А. Зварич, І. Лященко, І. П'ятницька-Позднякова, М. Шулак) підкреслюється контекстуальна, історично й культурно зумовлена природа музичного знака, а також його залежність від виконавської практики та слухацького досвіду.

Водночас дослідження семіотики музичного символізму в межах неєвропейських традицій, зокрема арабської музики, залишаються фрагментарними. У працях A. J. Racy, Habib Touma, Johnny Farraj та Sami Abu Shumays, а також у ширшому колі етномузикологічних розвідок, розглядаються окремі аспекти макамної системи, ритмічних моделей *iqā'*, музичної форми, фактури, імпровізаційності та інших ключових характеристик арабської музичної мови. Однак зазначені елементи здебільшого аналізуються з позицій етномузикології або теорії музики, тоді як їхній семіотичний потенціал і символічні функції в цілісному культурному контексті досі не отримали системного осмислення.

Таким чином, актуальним залишається комплексний семіотичний аналіз арабської музичної традиції, орієнтований на осмислення



її ключових структурних і смислових елементів у взаємозв'язку з культурним контекстом функціонування. Саме така дослідницька перспектива визначає напрям поданої статті.

**Метою дослідження** є вивчення семіотичного потенціалу арабської музичної традиції через комплексний аналіз її ладо-інтонаційної та метроритмічної організації, монофонічно-гетерофонічної фактури, імпровізаційної природи та символічного взаємозв'язку з поетичними, ритуальними і соціокультурними практиками.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Поняття семіотики охоплює широкий спектр підходів до аналізу культурних явищ, у яких визначальним є розуміння культури як системи знаків і смислів. Як наголошував Charles Sanders Peirce, будь-який знак функціонує у триєдності «знак – об'єкт – інтерпретант», що передбачає процес безперервної інтерпретації значення в межах культурного контексту (Peirce, 1931). Подібну позицію розвивав Ferdinand de Saussure, який підкреслював структурну природу мови як системи взаємозалежних елементів, де значення виникає не ізольовано, а у відношенні до інших знаків (Saussure, 1959).

Подальший розвиток семіотики в культурологічному вимірі пов'язаний з працями Roland Barthes, Umberto Eco та інших дослідників, які розглядали семіотичний підхід як універсальний інструмент аналізу будь-яких форм культурного тексту. Так, U. Eco трактує культуру як комунікативну систему, що функціонує завдяки множинності знакових процесів, у яких формуються соціальні смисли (Eco, 1976]. R. Barthes, у свою чергу, розглядав знакову природу культурних явищ крізь призму міфу як вторинної семіологічної системи, де культурні коди стають носіями ідеологічних значень (Barthes, 1977). Розмаїття підходів до вивчення знакових систем засвідчує міждисциплінарний характер семіотики, яка інтегрує методи лінгвістики, філософії, культурології, літературознавства, психології, естетики, мистецтвознавства, нейробіології, кібернетики тощо. Таким чином, семіотика може виступати методологічною основою для дослідження процесів комунікації в мистецтві, дозволяючи розглядати художній твір як текст, у якому закодовано певну модель світу. У межах цього підходу музика постає не лише як естетичний феномен, а як знакова система, здатна формувати й передавати культурні

смисли за допомогою специфічних музичних кодів. Як зазначає О. Афоніна, комунікативні коди «служать ключем для розшифрування основного змісту звукового висловлювання в різних видах і формах звукової комунікації, в різних жанрах та формах музичного мистецтва незалежно від її стилізованої приналежності» (Афоніна, 2018, с. 82).

Початок становлення семіотичних досліджень у музиці припадає на середину ХХ століття і пов'язаний з іменами таких дослідників, як Jean-Jacques Nattiez, Eero Tarasti, Nicolas Ruwet, Karol K. Berger та інші. Вони аналізували музику крізь призму суміжних галузей знання – культурології, лінгвістики, філософії, – що сприяло поступовому формуванню семіотичного підходу до музичного мистецтва, хоча сама музична семіотика тоді ще не існувала як окрема дисципліна.

Попри те, що й сьогодні музична семіотика офіційно не має статусу самостійної науки, вона посідає важливе місце серед міждисциплінарних напрямів сучасного гуманітарного знання. На багатовимірність семіотики звертає увагу й І. Лященко, підкреслюючи, що музична семіотика, зберігаючи спільні принципи з філологічною, вирізняється власною специфікою (Лященко, 2021). Її предметом є система знаків, кодів і смислів, притаманних музичному мистецтву, а метою – аналіз музичної мови в процесі комунікації між автором, виконавцем і слухачем. Такий підхід дає змогу осмислити музику не лише як естетичну чи емоційну категорію, а як складну семіотичну структуру, у якій звукові елементи перетворюються на носії культурних і символічних значень.

У цілому, поняття знаку як базової одиниці музичної мови й сьогодні залишається дискусійним. У різних наукових підходах воно трактується як інтонація, окремий звук, засоби музичної виразності (темپ, метроритм, мелодичний рисунок, лад, динаміка, гармонія тощо), частини музичної форми (мотив, фраза) або навіть як цілісні утворення – жанр, стиль чи музичний текст загалом.

Як слушно зазначає М. Шулак, «семантика музичного знака розкривається не через співвіднесення носія знака з референтом, а завдяки конвенціям стилю, культури, епохи, що передують знайомству з конкретним музичним текстом» (Шулак, 2021, с. 93). Справді, декодування

системи музичних знаків можливе лише в контекстному вимірі. І. Лященко розглядає музичний знак-символ як посередник між нотною фіксацією та художнім образом, що формується на основі попереднього досвіду сприйняття (Лященко, 2021). На залежність значення знаку від індивідуального досвіду вказує й Еро Tarasti (Tarasti, 2002). Проблему історико-культурної зумовленості музичних знаків і символів порушують також І. П'ятницька-Позднякова та А. Зварич (П'ятницька-Позднякова, 2019; Зварич, 2015). У цьому ж контексті Oscar Hernández Salgar підкреслює, що музичний знак має тілесну й контекстуальну природу, не є сталою кореляцією, формується у взаємодії між індивідуальним і колективним досвідом, а тому є історично змінним і пластичним (Hernandez Salgar, 2012).

У контексті наведених положень особливої актуальності набуває аналіз музичних символів у межах конкретних культурних традицій. Однією з найцікавіших у цьому аспекті є арабська музика, де символічні коди поєднують елементи сакрального, поетичного й соціокультурного досвіду, формуючи унікальну систему музичної семантики.

Арабське музичне мистецтво принципово відрізняється від західного, оскільки має власну музичну мову, історичні витоки та соціокультурні особливості, які не піддаються адекватному осмисленню крізь призму західної культурної парадигми. У цьому контексті застосування загальноприйнятих семіотичних моделей виявляється обмеженим, адже вони не враховують специфіку мислення, інтонаційної системи та символічних структур арабської музики. Тому доцільним видається поєднання різних методологічних підходів до її аналізу. Спираючись на існуючі концепції музичного знаку, ми пропонуємо розглядати як основні знакові елементи ті компоненти арабської музики, що виступають носіями її культурного коду та відображають характерні для арабського світу смислові й естетичні принципи.

Одним з найголовніших феноменів арабської музики є *макам*. Він являє собою традиційну модально-інтонаційну систему арабської музики, яка визначає не лише звукоряд, а й характер мелодичного розвитку, інтонаційні формули та емоційно-образний зміст музики. Кожен макам, яких нараховується більше сотні,

ґрунтується на певній структурі тетраходів (джинсів), використовує мікротональний звукоряд і має певний музичний розвиток з опорними та кульмінаційними центрами. У межах арабської музичної традиції макам постає не лише як ладо-інтонаційна система, а як семіотичний код, здатний передавати емоційні, образні та культурно-релігійні смисли. Символічний потенціал кожного макаму формується через його інтонаційну структуру, характер мелодичного руху, принципи розвитку та історично закріплені виконавські контексти. Завдяки цьому макам функціонує як знак, що несе закодовану емоційно-образну інформацію і в слухацькому сприйнятті осмислюється не лише як ладова модель, а як своєрідний «музичний настрій» або символ певного психологічного стану.

У межах арабської музичної традиції різні маками функціонують як стійкі емоційно-символічні коди. Так, макам *rast*, що вважається фундаментальним у системі макамів, символізує стабільність, гідність, духовний авторитет і внутрішню гармонію, що зумовлює його широке використання як у світській музиці, так і в релігійному контексті – зокрема в читанні Корану та азані. На противагу йому, макам *bayati* репрезентує теплоту, життєву енергію, емоційну відкритість і чуттєву близькість, поєднуючи романтичну лірику з глибоким духовним підтекстом, що пояснює його поширення в суфійських практиках, релігійних співах і колискових. Інтенсивніші та містичні смисли кодує макам *hijaz*, асоційований із тугою, трансцендентністю та сакральним пошуком, який часто використовується в релігійній, похоронній і суфійській музиці. Більш стриманий, але багатозначний емоційний спектр представлений макамом *kurd*, що поєднує меланхолію, самоаналіз і ностальгію з простотою, щирістю й навіть святковістю. Макам *nahawand*, близький до західного мінору, кодує ліричні та ностальгійні стани й активно використовується в міжкультурних музичних формах. Мікротональний макам *sikah* пов'язаний із темами любові, інтимності та духовної близькості, тоді як, наприклад, макам *saba* репрезентує крайній полюс емоційного спектра, символізуючи смуток, біль і жалобу, виконуючи функцію знака колективного переживання втрати (Touma, 1995; Piza, 2023; Zulkarnain, 2024; Leo Plenckers, 2021).

Поряд із ладовою організацією макамів, ритм в арабській музичній традиції (іка') виконує важливу семантичну функцію, формуючи рух, динаміку та емоційно-образний вимір музичного висловлювання. Арабська метроритмічна система суттєво виходить за межі західного розуміння метру, поєднуючи усталені ритмічні формули з темповими, динамічними та фразувальними характеристиками. Ритмічні моделі іка' реалізуються переважно за допомогою перкусійних інструментів ансамблю takht і ґрунтуються на чергуванні звуків dum і tak та пауз, а нотований іка' функціонує лише як умовна схема, яка в реальній виконавській практиці варіюється залежно від жанру, складу ансамблю та майстерності перкусіоніста. У класичній арабській музично-теоретичній традиції символізм іка' не був систематизований, однак ритмічні моделі набували семантики через контекст виконання, тілесну природу ритму та його соціально-ритуальні функції: іка' пов'язується з танцем і жестом (як у танцювальних формах raqs sharqi – танець живота, dabke – лінійний левантійський танець, arda' – танцювальний перформанс з шаблями з аравійського півострову), відтворює природні та трудові ритми (нерівна хода верблюда, монотонні повторювані рухи моряків під час роботи) (Urkevich, 2015), формує стійкі культурні асоціації у весільних, релігійних і суфійських практиках, а в жанрах класичної арабської музики неспішні розгорнуті ритми (masmudi kabir, al-wahda, sama'i thaqil) підкреслюють формальність звучання та створюють простір для орнаментальної розробки й імпровізації, що дозволяє розглядати іка' як важливий носій символічного змісту в арабській музичній семіотичі.

Ладова і метроритмічна організація арабської музики формують цілісний семіотичний простір, у межах якого музичний матеріал розгортається не через вертикальну гармонію, а через лінійний розвиток звукової тканини. Саме ця домінанта горизонтального мислення зумовлює монофонічний характер арабської музичної традиції. Водночас зазначений принцип монофонічності трактується не як одноступенчавість в європейському сенсі, а як єдність семантичного мелодичного простору, що втілюється через гетерофонічну фактуру, засновану на варіативному співіснуванні кількох індивідуальних реалізацій однієї мелодичної

моделі: у межах єдиного мелодичного каркасу кожен виконавець відтворює варіативну версію основної мелодії (а подекуди й ритмічного рисунку), застосовуючи орнаментальні прикраси, мікроритмічні зсуви, сінкопування, пропуски або індивідуальні інтонаційні відхилення, що не порушують цілісності музичного висловлювання. Як вказує А. І. Рашу, гетерофонні взаємодії активізують музичний зміст та символізують «індивідуальність через єдність» (Rashu, 2003, с. 81).

Арабське музичне мистецтво за своєю природою є переважно імпровізаційним та інтерпретативним, що зумовлює високий ступінь орнаментальності та варіативності виконавської практики. За відсутності гармонічного мислення у західноєвропейському розумінні функція розвитку та смислового наповнення музичної тканини реалізується через інтонаційне розгортання мелодичної лінії, мікротональні нюансування, ритмічні відхилення та індивідуальне орнаментування. Саме імпровізаційність стає ключовим механізмом компенсації відсутності вертикальної гармонії, забезпечуючи динаміку музичного процесу, внутрішню напругу форми та багатство виразних засобів. У цьому контексті варіативність виконання постає як структурна й семантично значуща ознака арабської музичної традиції, що підтримує єдність мелодичного простору за умов індивідуальної виконавської свободи.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Таким чином, поєднання ладово-інтонаційної специфіки арабської музики, зокрема мікротональності макамної системи, метроритмічної організації іка', монодичної (гетерофонічної) природи фактури, імпровізаційності та орнаментальності виконавської практики, а також домінування вокального начала, зумовленого тісним зв'язком музики з поетичним текстом і літературним смислом, формує цілісний семантичний простір арабської музичної традиції. Усна форма передавання музичного знання та орієнтація на індивідуальну інтерпретацію сприяють відчуттю спонтанності й живого розгортання музичного процесу, в якому звук постає багатошаровим і динамічним. У цьому контексті музичний символізм арабської традиції відображає особливу естетичну філософію, засновану на індивідуалізації виконавського

висловлювання, глибокій поетичній семантиці та прагненні до переживання феномену tarab – специфічного емоційно-естетичного стану інтенсивного захоплення, внутрішнього піднесення та глибокого занурення у музичне звучання.

Приклади емоційних і символічних асоціацій у елементах арабської музики, наведені в тексті, базуються на численних теоретичних джерелах і не є вигаданими. Хоча ці асоціації не є абсолютно універсальними й можуть варіюватися залежно від традиції та контексту виконання, джерела підтверджують, що зв'язок між ключовими

елементами арабського музичного мистецтва та певними емоційними або образними характеристиками є невід'ємною складовою музикознавчої практики. Вони демонструють, як ладові та ритмічні структури інтегруються з інтерпретацією виконавця, орнаментальними варіаціями та контекстом виконання, формуючи багатовимірний семіотичний простір. Це свідчить, що символізм у арабській музиці є системним феноменом, що закріплюється як у теоретичних трактуваннях, так і в практичній виконавській традиції, відображаючи культурні, естетичні та емоційні аспекти арабського музичного мислення.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Афоніна О. С. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : дис. доктора мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 445 с.
2. Зварич А. Семантичний та семіотичний ракурси дослідження музичної мови. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2015. Вип. 42. С. 14–22.
3. Лященко І. Музична семіотика: міждисциплінарний аспект. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі, 2021. №6. С. 51–59.
4. П'ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України XX століття : дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2019. 444 с.
5. Шулак М. Перспективи семіотичного підходу в музиці: від структуралізму до екосеміотики. Вісник Львівського університету. 2021. Вип. 27. С. 88–101.
6. Barthes Roland. Image, Music, Text. FontanaPress. London, 1977. 226 p.
7. Eco Umberto. A Theory of Semiotics. – Bloomington: Indiana University Press, 1976. 363 p.
8. Hernández Salgar Óscar. Musical Semiotics as a Tool for the Social Study of Music. Translated by Brenda M. Romero. Ethnomusicology Translations, №2. Bloomington, IN: Society for Ethnomusicology, 2012. DOI: <https://doi.org/10.14434/emt.v0i2.22335>
9. Tarasti Eero. Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics. New York: Mouton de Gruyter, 2002. 224 p.
10. Peirce Charles Sanders. Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vol. 1: Principles of Philosophy and Elements of Logic. Ed. by Charles Hartshorne and Paul Weiss. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931. 292 p.
11. Piza Antoni. Listening to the world – a brief survey of world music. New York : The City University of New York, 2023. 199 p.
12. Plenckers Leo. Arab music: a survey of its history and its modern practice. Archaeopress Publishing Ltd., 2021. 212 p.
13. Racy A.J. Making music in the Arab world: the Culture and Artistry of Tarab. Cambridge University Press, 2003. 248 p.
14. Saussure de Ferdinand. Course in General Linguistics. – New York: Philosophical Library, 1959. 264 p.
15. Touma Habib Hassan. The music of the Arabs / translated from Arabic by Laurie Schwartz. Portland, Ore : Amadeus Press, 1996. 238 p.
16. Urkevich Lisa. Music and traditions of the Arabian Peninsula. New York : Routledge, 2015. 387 p.
17. Zulkarnain Raja. Sacred Tone: The Spiritual and Psychoacoustic Dimensions of the Arabic Maqāmāt. *Journal of Creative Arts*, Vol. 1, №2, 2024. P. 88–110.

### REFERENCES:

1. Afonina, O. S. (2018). Kulturnyi kod i «podviine koduvannia» v mystetstvi [Cultural code and “double coding” in art]. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Zvarych, A. (2015). Semantychnyi ta semiotychnyi rakursy doslidzhennia muzychnoi movy [Semantic and semiotic perspectives on the study of musical language]. Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of interaction between art, pedagogy, and theory and practice of education. Kharkiv, 42, 14–22 [in Ukrainian].

3. Liashchenko, I. (2021). Muzychna semiotyka: mizhdystsyplinaryni aspekt [Musical semiotics: an interdisciplinary aspect]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi – Musical art in educational discourse*, 6, 51–59 [in Ukrainian].
4. Piatnytska-Pozdniakova, I. S. (2019). *Muzychne movlennia v semiozisi khudozhnoi kultury Ukrainy KhKh stolitia* [Musical speech in the semiosis of Ukrainian artistic culture of the 20th century]. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
5. Shulak, M. (2021). *Perspektyvy semiotychnoho pidkhodu v muzytsi: vid strukturalizmu do ekosemiotyky* [Prospects for a semiotic approach in music: from structuralism to ecosemiotics]. *Visnyk Lvivskoho universytetu*. 27, 88–101 [in Ukrainian].
6. Barthes, Roland. (1976). *Image, Music, Text*. FontanaPress. London, 1977. 226 p.
7. Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. – Bloomington: Indiana University Press, 363 p [in English].
8. Hernández Salgar, Óscar. (2012). *Musical Semiotics as a Tool for the Social Study of Music*. Translated by Brenda M. Romero. *Ethnomusicology Translations*, №2. Bloomington, IN: Society for Ethnomusicology [in English]. DOI: <https://doi.org/10.14434/emt.v0i2.22335>
9. Tarasti, Eero. (2002). *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. New York: Mouton de Gruyter, 224 p [in English].
10. Peirce, Charles Sanders. (1931). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 1: *Principles of Philosophy and Elements of Logic*. Ed. by Charles Hartshorne and Paul Weiss. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 292 p [in English].
11. Piza, Antoni. (2023). *Listening to the world – a brief survey of world music*. New York : The City University of New York, 199 p [in English].
12. Plenckers, Leo. (2021). *Arab music: a survey of its history and its modern practice*. Archaeopress Publishing Ltd., 212 p [in English].
13. Racy, A.J. (2003). *Making music in the Arab world: the Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge University Press, 248 p [in English].
14. Saussure, de Ferdinand. (1959). *Course in General Linguistics*. – New York: Philosophical Library, 264 p [in English].
15. Touma, Habib Hassan. (1996). *The music of the Arabs / translated from Arabic by Laurie Schwartz*. Portland, Ore : Amadeus Press, 238 p [in English].
16. Urkevich, Lisa. (2015). *Music and traditions of the Arabian Peninsula*. New York : Routledge, 387 p [in English].
17. Zulkarnain, Raja. (2024). *Sacred Tone: The Spiritual and Psychoacoustic Dimensions of the Arabic Maqāmāt*. *Journal of Creative Arts*, Vol. 1, №2, P. 88–110 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 06.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 03.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 786.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-19>**Любомира ЛАСТОВЕЦЬКА**

доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Україна, 82100

**ORCID:** 0000-0001-6069-1606

**Бібліографічний опис статті:** Ластовецька, Л. (2025). Подільські мотиви у композиторській творчості Миколи Ластовецького. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 142–147, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-19>

## ПОДІЛЬСЬКІ МОТИВИ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

*Мета статті – дослідити, яке місце займає образно-тематична сфера, пов'язана з Поділлям, у творчості сучасного українського композитора Миколи Ластовецького (\*1947). У розвідці орієнтовано на комплексний методологічний підхід, з акцентом на аналітичному, музикознавчому, компаративному та біографічному методах. Особливий інтерес обрана тема викликає у зв'язку з тим, що мистець, будучи урожденцем Поділля, – міста Дунаївці Хмельницької області, майже п'ятдесят років проживає на Львівщині, – у місті Дрогобичі. Підкреслено, що у доробку композитора присутні твори, пов'язані як з Бойківщиною та бойківською тематикою, так і з Поділлям. Констатовано, що вагомий вплив на становлення особистості М. Ластовецького мав Микола Магера (1922–2008) – відомий український письменник і поет, рідний брат матері композитора Ніни Магери, який мешкав у м. Хмельницькому. Встановлено, що «подільські мотиви» присутні у наступних жанрах творчості М. Ластовецького: симфонічному (прелюд «Легенда про Кармалюка» (1969, друга редакція 1999, третя редакція 2024)), фортепіанному («Подільський танець», «Колискова з Поділля» з першого зошита фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва; «На рідних просторах», «Пісня мандрівника», «Подільська хороводна», «Завзятий козачок (скерцино)», «Народний наспів», «Народний парафраз», «Гандзя (подільський етюд)», «Поліфонічна прелюдія», «Заповітна мрія», «Вечірній пейзаж», «Маленький ноктюрн» з циклу «Музичні обрії» з третього зошита фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва), хоровому (хоровий концерт № 4 (дванадцять прелюдій і фуга) «Я вірю, моя ти Батьківщино!» для мішаного хору а cappella (2024) на слова М. Магери) та ін. Подільський та бойківський фольклор, його інтонаційні, метроритмічні та композиційні особливості М. Ластовецький творчо переосмислює у різних царинах творчості, що дає підстави розглядати його доробок у руслі неофольклоризму.*

**Ключові слова:** Микола Ластовецький, композиторська творчість, образно-стильова палітра, Поділля, музично-виражальні засоби, жанр.

**Liubomyra LASTOVETSKA**

Associate Professor at the Department of vocal and choral, choreographic and visual arts, Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ivan Franko St, 24, Drohobych, Ukraine, 82100

**ORCID:** 0000-0001-6069-1606

**To cite this article:** Lastovetska, L. (2025). Podilski motyvy u kompozytorskii tvorchosti Mykoly Lastovetskoho [Podil motifs in Mykola Lastovetsky's composing creativity]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 142–147 doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-19>

## PODIL MOTIFS IN MYKOLA LASTOVETSKY'S COMPOSING CREATIVITY

*The purpose of the article is to examine the place of the imaginative and thematic sphere related to Podillia in the creativity of the modern Ukrainian composer Mykola Lastovetskyi (\*1947). The research focuses on a complex methodological approach, with an emphasis on analytical, musicological, comparative and biographical methods. The chosen topic is of particular interest due to the fact that the artist, being a native of Podillia – the city of Dunaivtsi, Khmelnytskyi region, has been living in another region for almost fifty years, in the city of Drohobych, Lviv region. It is emphasized that the composer's creativity includes works related to Boykivshchyna and Boyky themes, as well as to Podillia. It was established that a significant influence on the development of M. Lastovetsky's personality had Mykola Mahera (1922–2008) – a famous Ukrainian writer and poet, the brother of the composer's mother Nina Mahera, who lived*

in Khmelnytskyi. It has been established that «Podillia motifs» are present in the following genres of M. Lastovetskyi's creativity: symphonic (prelude «The Legend about Karmaliuk» (1969, second edition 1999, third edition 2024)), piano («Podilskyi dance», «Lullaby from Podillia» from the first collection of piano pieces for children and youth; «On Native Spaces», «Song of the Traveler», «Podilskyi Roundabout», «Eager Cossack (Scherzo)», «Folk Chant», «Folk Paraphrase», «Handzia (Podilskyi Etude)», «Polyphonic Prelude», «Treasured Dream», «Evening Landscape», «Little Nocturne» from the cycle «Musical horizons» from the third collection of piano pieces for children and youth), choral (Choir Concert No. 4 (twelve preludes and fugue) «I believe, my Motherland!» for a cappella mixed choir (2024) to the words by M. Mahera) etc. Podillia and Boyky folklore, its intonation, metro-rhythmic and compositional features were creatively rethought by M. Lastovetskyi in various spheres of creativity, which gives reason to consider his works in the direction of neo-folklorism.

**Key words:** Mykola Lastovetskyi, composer's creativity, imaginative and stylistic palette, Podillia, musical and expressive means, genre.

**Актуальність проблеми.** Творчість українських композиторів минулого і сучасності залишається в епіцентрі наукових пошуків багатьох дослідників. Особливо, коли йдеться про музичну регіоналістику та вивчення впливу регіональних традицій на доробок того чи іншого мистця. Актуальність пропонованої розвідки пов'язана з тим, що в ній вперше досліджено місце, яке займає образно-тематична сфера, пов'язана з Поділлям, у творчості сучасного українського композитора Миколи Ластовецького (\*1947). Позаяк мистець, уродженець міста Дунаївці Хмельницької області, майже п'ятдесят років проживає в іншому регіоні, – у місті Дрогобичі Львівської області. Відповідно, у його творчості присутні твори як з яскраво образною «бойківською», так і «подільською» конотацією.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій** свідчить, що до вивчення творчого доробку М. Ластовецького звертається чимало українських вчених. Розбір жанрово-стильової та інтонаційно-образної специфіки творчості композитора можна знайти у працях Л. Ластовецької, З. Ластовецької-Соланської, І Бермес, Л. Соловей, О. Дмитрієвої, Н. Мойсеєнко, О. Фрайт, Б. Пица, Н. Бабинець, М. Ярмо, З. Лельо, І. Рудзінської, О. Німилович, О. Дзюк, І. Матійчин, Д. Василик, Н. Синкевич, С. Мудрої, О. Рудавської, Н. Семків, М. Гереги, С. Соланського, Т. Павлів (Літепло), Т. Бабій, Н. Хилик, Н. Дикої, В. Кузан та ін. У цьому контексті слід підкреслити, що вивчення «подільських мотивів» у доробку мистця досі не було метою спеціальної наукової розвідки.

**Мета дослідження** – проаналізувати, в яких жанрах творчості М. Ластовецького присутня образна тематика, пов'язана з Поділлям та подільським регіоном.

### Виклад основного матеріалу дослідження.

Сучасний український композитор, музикознавець, педагог, музично-громадський діяч, член НСКУ Микола Адамович Ластовецький – Заслужений діяч мистецтв України, лауреат Міжнародної премії імені С. Гулака-Артемовського, літературно-мистецької премії імені Юрія Дрогобича (2022), Обласної премії імені Станіслава Людкевича (2022), премії імені В. Косенка (2024).

М. Ластовецький народився на Поділлі, в місті Дунаївці Хмельницької області в родині медиків. Батьки композитора – Ніна Никанорівна Магера та Адам Іванович Ластовецький – були меломанами, вони всіляко підтримували захоплення сина, заохочуючи його до навчання гри на різних музичних інструментах. Опановуючи гру на баяні, Микола брав приватні уроки гри на фортепіано та акордеоні у знаного дунаєвецького акордеоніста-віртуоза Еріка Мельника, що значно розширило його музичний кругозір. Зростанню музичних знань М. Ластовецького у шкільні роки також сприяло спілкування з найближчими родичами по материнській лінії – Валентином та Галиною Баранецькими, які обрали музику своєю професією. Основи теорії музики майбутній композитор опановував на літніх музичних школах-студіях, які кілька років з 1955 р. по 1957 р. організовував пропагандист музичного мистецтва Всеволод Петрович Островський, який з відкриттям у 1965 році Дунаєвецької музичної школи став її викладачем, а згодом і директором.

Навчаючись у восьмому-дев'ятому класах Дунаєвецької загальноосвітньої школи № 3, а відтак – у школі № 2, куди М. Ластовецький перейшов для отримання повної загальної середньої освіти, він став постійним солістом-аккомпаніатором в музичній самодіяльності учнівських колективів цих закладів. Перші

композиторські спроби юнака підтримала Ольга Василівна Панасюк – талановита вчителька музики і співів, яка наполегливо радила йому серйозно зайнятись музичною освітою.

У ранній період життєтворчості М. Ластовецького «подільські мотиви» були присутні в багатьох його композиціях, про що свідчать їхні назви. Зокрема, у ряді інструментальних та вокальних творів, деякі з яких були створені на слова місцевих поетів. У цьому переліку – «Ткаля» на слова В. Семеновського, «Річка Тернавочка» та «Дунаївчанка» на слова С. Репецького, «Пісня про лікарів» на слова В. Шаховця та ін. Слід зауважити, що твір «Дунаївчанка», написаний для чоловічого голосу та жіночого вокального ансамблю у супроводі естрадного оркестру, в цей час доволі активно виконувався, а його ноти були надруковані в Дунаєвецькій районній газеті. Про успіх юного композитора свідчить і той факт, що його «Пісня про лікарів» часто звучала у виконанні самодіяльного хору медичних працівників Дунаєвецької районної лікарні, причому заспівував автор слів, поет і лікар зі Смотрича В. Шаовець, під акомпанемент автора музики М. Ластовецького.

Великий вплив на формування творчої особистості композитора мав його дядько, рідний брат його матері Микола Никанорович Магера (1922–2008) – відомий український письменник, педагог, член Національної Спілки письменників України, на честь якого було названо племінника Миколу. Саме в його помешканні він жив під час навчання на теоретичному відділі Хмельницького музичного училища, яке закінчив з відзнакою не за чотири, як звичайно, а за три роки. Після його завершення, у 1970–1971 рр. композитор працював викладачем музично-теоретичних предметів Дунаєвецької музичної школи, продовжуючи поєднуючи роботу із навчанням на заочному відділенні Львівського політехнічного інституту.

Педагогічний досвід М. Ластовецького згодом отримав прояв у написанні ним п'яти збірок фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва (2007, 2015, 2016, 2018, 2019), які активно використовуються в педагогічній практиці.

З 1971 по 1976 рр. мистець навчався на композиторському факультеті Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (нині – Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка), яку закінчив з відзнакою по

класу композиції у відомого українського композитора-симфоніста, музикознавця та педагога Романа Аполлоновича Сімовича (1901–1984), – випускника Празької консерваторії, автора багатьох творів у різних музичних жанрах, одного з кращих українських фахівців в галузі симфонічного оркестрування.

З 1976 року Микола Ластовецький пов'язав свою життєву та творчу долю з містом Дрогобичем Львівської області, – спочатку як викладач-методист, а згодом, – як завідувач теоретичного відділу та директор (1984–2015) Дрогобицького музичного училища (нині – Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського), з 2000 року – доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького педагогічного університету імені Івана Франка, поєднуючи викладацьку та адміністративну діяльність з композиторською та музикознавчою.

Творчість композитора, яка характеризується жанрово-стильовим і образно-інтонаційним різноманіттям, охоплює своєрідні тематичні блоки, серед яких вагоме місце займають «подільські мотиви», поряд з бойківськими. Слід підкреслити, що мистець спеціально вивчав подільський фольклор, музичні традиції своєї Малої Батьківщини, що знайшло відбиток в його творчості. «Новаторство у розробці фольклору переконливо свідчить про нову рису у стилістиці музичних творів композитора, а саме – неофольклоризм. Тут він продовжує традиції композиторів «нової фольклорної хвилі» – Л. Грабовського, Л. Дичко, Є. Станковича, М. Скорика та ін.», – зазначила музикознавиця Надія Мойсеєнко (Мойсеєнко Н., 2007, с. 7).

«Подільські мотиви» присутні у наступних жанрах творчості М. Ластовецького:

**1. Симфонічному.** У царині симфонічної музики М. Ластовецького, дотичної до Поділля, виділяється прелюд «Легенда про Кармалюка» (1969), створений ним у ранній період життєтворчості, – а саме, у двадцятидвохрічному віці. Друга редакція твору була зроблена у 1999 р., а третя – у 2024 р., тобто через чверть століття після другої редакції (Ластовецький М., 2024).

Аналізу «Легенди про Кармалюка» у контексті індивідуального композиторського стилю М. Ластовецького присвячена стаття його



доньки Зоряни Ластовецької-Соланської «Симфонічний доробок Миколи Ластовецького на прикладі твору «Легенда про Кармалюка»» (Ластовецька-Соланська З., 2024). Як зазначила науковиця, «Ідея створення твору про У. Кармалюка виникла у композитора під час екскурсії до Старої фортеці в Кам'янці-Подільському, в якій одна з башт присвячена постаті народного героя... Образ Устима Кармалюка, як ліричного героя, розкривається послідовно, з позитивно-конотативною образно-емоційною домінантною. При створенні його музичної характеристики превалюють тембри духової групи інструментів, що пов'язано з героїчним образом головного героя. У цілому, музичний текст «Легенди про Кармалюка» свідчить про тяжіння мистця до поліфонізації фактури, тембрової драматургії, оригінальну форму (змішану, або вільну варіаційно-сонатну), демонструє його вільне володіння оркестровими засобами, самобутність творчого методу» (Ластовецька-Соланська З., 2024, с. 49).

**2. Фортепіанному.** Слід зазначити, що фортепіанні композиції М. Ластовецького, призначені для піаністів з різним рівнем підготовки, часто об'єднані у цикли за певним принципом (образно-тематичним, драматургічним чи композиційним), вони містять чіткі жанрові прикмети (пісенні, танцювальні, маршові тощо), а мініатюрам притаманний програмно-зображальний та асоціативний характер. «Подільські мотиви» добре «вписуються» до творів народно-національної тематики, поряд з історичною, дитячою, казковою та релігійною тематикою, лірико-романтичними рефлексіями, ритуально-обрядовими діями, образами природи та легендарно-міфологічними, орієнтальними сюжетами, образами птахів і тварин.

Найбільшою мірою зв'язок з Поділлям простежується в наступних фортепіанних композиціях М. Ластовецького: «Подільському танці», «Колисковій з Поділля» з першого зошита фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва (Ластовецький М., 2007), «На рідних просторах», «Пісні мандрівника», «Подільській хороводній», «Завзятому козачку (скерцино)», «Народному наспіві», «Народному парафразі», «Гандзі (подільському етюд)», «Поліфонічній прелюдії», «Заповітній мрії», «Вечірньому пейзажі», «Маленькому ноктюрні» з циклу «Музичні

обріи»<sup>1</sup> з третього зошита фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва (Ластовецький М., 2016), в окремих канонах з «П'ятдесяти поліфонічних п'єс-канонів на теми українських народних пісень»<sup>2</sup> з п'ятого зошита фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва (Ластовецький М., 2019).

**3. Хоровому.** Найбільшою мірою наявність «подільських мотивів» у цій жанровій царині простежується у концерті № 4 «Я вірю, моя ти Батьківщино!» для мішаного хору а cappella (2024) на слова М. Магери та ін. Задум написати четвертий концерт виник у композитора 06 грудня 2023 р., у день Святого Миколая, коли йому до рук потрапила збірка поезій його дядька «Моє воскресіння»<sup>3</sup>. Композитор відкрив збірку на 9-ій сторінці, на якій містився вірш «Я вірю, моя ти Батьківщино...», який «одразу ж зазвучав у творчій уяві композитора тембрами голосів мішаного хору. Так виникла ідея хорового концерту» (Ластовецька-Соланська, 2024, с. 3).

Концерт складається з дванадцяти прелюдій (№ 1 «Я вірю!», № 2 «Із мороку страшного ти встанеш!», № 3 «І помоляться Богу за народ твій вірний», № 4 «Коли чужинці плундрували твою землю», № 5 «Нене моя, Україно, за що тебе Бог карає?», № 6 «То стань же до бою із ворогом лютим!», № 7 «Нене Україно,

<sup>1</sup> «На рідних просторах», «Марш сміливців», «Пісня мандрівника», «Скарга малюка (не пускають на вулицю)», «Дві подружки», «Радісний день (для Адрианчика)», «Веселій настрій», «Подільська хоровадна», «Дрогобицька полька (для Флоріанка)», «Люба коломийка», «Завзятий козачок (скерцино)», «Народний наспів», «Народний парафраз», ««Гандзя» (подільський етюд)», ««Гуцулка» (карпатський етюд)», ««Аладін» (східний етюд)», «Інтермеццо», «*Adagio romantico*», «Танець метеликів на лузі (весна)», «Впали роси на покос... (літо)», «Жовте листячко летить... (осінь)», «В очікуванні свята (зима)», «Бурлеска», «Ностальгія (хвилюючий спомин)», «Поліфонічна прелюдія», «Заповітна мрія», «Клоунада (антре)», «Вечірній пейзаж», «Лялькова колісанка», «Маленький ноктюрн».

<sup>2</sup> Канони *C-dur* «Коли-м була мала, мала...», *C-dur* «Ой любив та кохав...», *a-moll* «Чого, мила, губи дмеш», *a-moll* «Чом, чом не прийшов», *a-moll* «На вулиці скрипка грає», *G-dur* «Ой чернику та горобчику», *G-dur* «Ой літає чорна галочка», *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик», *G-dur* «В Катерини кудрі в'ються», *e-moll* «Зелений дубочку», *e-moll* «Ой ти знав, нащо брав», *e-moll* «Ішов козак потайком», *e-moll* «Ой гиля, гиля», *e-moll* «Ой хмелю ж мій, хмелю», *e-moll* «Думи мої, думи мої», *e-moll* «Ой продала дівчина курку», *e-moll* «Ой на гору козак воду носить», *F-dur* «Котилася бочка», *F-dur* «Пішла мати на село», *F-dur* «Дівка в сінях стояла», *F-dur* «Ой за гаєм, гаєм», *d-moll* «Чи я не хороша», *d-moll* «Піють півні», *D-dur* «Ой ішов я вулицею раз, раз», *D-dur* «Тихо, тихо Дунай воду несе», *B-dur* «Гей, дівчата, в ряд ставаймо», *g-moll* «Одна гора високая», *g-moll* «Чоловіче, чоловіче», *g-moll* «Дрібний дощик іде», *g-moll* «Ой у полі три криниченьки», *g-moll* «Котилася зірка», *g-moll* «Червона ружа трояка», *g-moll* «Ой на горі калина», *g-moll* «Чого ж вода каламутна», *g-moll* «Ой не ходи, Грицю», *A-dur* «Бодай же ти, дівчинонько», *A-dur* «Здалека-с ми прийшли», *fis-moll* «Ой у полі жито», *fis-moll* «Ой у полі тихий вітер віє», *fis-moll* «Та було в батька три дочки», *c-moll* «Ой Марічко, чичері», *c-moll* «Ой, гай мати», *c-moll* «Ой піду я на базар», *E-dur* «Ой сад-виноград», *E-dur* «Ой од моря та й до моря», *E-dur* «Ой мамунцю, думай», *As-dur* «Гуляв чумак на риночку», *As-dur* «Через дорогу – там кума моя», *f-moll* «Дівчинонька по гриби ходила», *b-moll* «Да куди їдеш, Явтуше».

<sup>3</sup> Магера М.. Моє воскресіння. Збірка поезій. Хмельницький: ПП Мельник А. А., 2003. 39 с.

ти у нас одна на всім білім світі», № 8 «Народе мій, це я і ти – Моя ти Україно!», № 9 «Стою гранітом на сторожі твого життя і майбуття», № 10 «Україно! Україно!», № 11 «Лиш ти була б на світі», № 12 «Яка ти гарна, сяєш так святою чистою красою») і fugи на дещо змінену, збільшену на два склади назву «Я вірю в тебе, моя ти Батьківщино!». За словами З. Ластовецької-Соланської, така структура вкрай оригінальна, оскільки хорові концерти такого типу у доробку сучасних українських композиторів не зустрічаються (Ластовецька-Соланська, 2024, с. 3).

Крім того, зміст віршів викликає подив, адже складається враження, що вони написані у воєнному сьгодні, хоча М. Магера створив їх у 1996–2003 роках, передбачаючи доленосні для української історії події: «тема не лише загарбницької війни, а й ширше, у історичному контексті тема споконвічної боротьби українців за власну націю і державність, виявилась провідною у віршованому тексті твору» (Ластовецька-Соланська, 2024, с. 3; 4).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** У цілому, народнопісенний мелос Поділля та Бойківщини найбільшою мірою інспірував композиторський доробок М. Ластовецького. Твори, присвячені Поділлю та «Малій Батьківщині» композитора, – місту Дунаївці, – мистець почав писати ще у ранній період життєтворчості (про це, зокрема, свідчать назви деяких його композицій: «Річка Тернавочка», «Дунаївчанка» та ін.).

З'ясовано, що «подільські мотиви» присутні у наступних жанрах творчості М. Ластовецького: симфонічному (прелюд «Легенда про Кармалюка» (1969, друга редакція 1999, третя редакція 2024)), фортепіанному (перший, третій та п'ятий зошити фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва), хоровому (хоровий концерт № 4 (дванадцять прелюдій і fugи) «Я вірю, моя ти Батьківщино!» для мішаного хору а capella (2024) на слова М. Магери) та ін.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні виконавської специфіки розглянутих творів М. Ластовецького.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Ластовецький М. Легенда про Кармалюка. Для симфонічного оркестру. Партитура. Редакція 2024 р. Нотне видання / редактор-упорядник З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич: Півсвіт, 2024. 56 с.
2. Ластовецький М. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва. Зошит 1. Львів: ТеРус, 2007. 100 с.
3. Ластовецький М. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 3). Дрогобич: Півсвіт, 2016. 128 с.
4. Ластовецький М. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 5). Дрогобич: Півсвіт, 2019. 148 с.
5. Ластовецька-Соланська З. «Прелюдія» до Четвертого хорового концерту Миколи Ластовецького. *Микола Ластовецький. Я вірю, моя ти Батьківщино! Хоровий концерт № 4 (дванадцять прелюдій і fugи) для мішаного хору а capella*. Нотне видання. Дрогобич: Півсвіт, 2024. С. 3–4. (52 с.).
6. Ластовецька-Соланська З.М. Симфонічний доробок Миколи Ластовецького на прикладі твору «Легенда про Кармалюка». *Українська музика: науковий часопис* / [засн. ЛНМА імені М.В. Лисенка; голов. ред. Л. Кияновська]. Видавничий дім «Гельветика», 2025. № 3 (54). С. 49–55. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-5> URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/889>
7. Мойсеєнко Н. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (спроба аналізу): Методична розробка. Дрогобич, 2007. 14 с.

#### REFERENCES:

1. Lastovetskyi, M. (2024). *Lehenda pro Karmaliuka. Dlia symfonichnoho orkestru. Partytura. Redaktsiia 2024 r. Notne vydannia [Mykola Lastovetskyi. The Legend about Karmaliuk. For symphony orchestra. Score. Edition of 2024. Sheet music edition] / redaktor-uporiadnyk Z. Lastovetska-Solanska. Drohobych: Posvit, 56 [in Ukrainian]*
2. Lastovetskyi, M. (2007). *Fortepianni p'yesy dlya ditye ta yunatstva. Zoshyt 1 [Piano pieces for children and youth. Collection 1]. Lviv: TeRus, 100. [in Ukrainian]*
3. Lastovetskyi, M. (2016). *Fortepianni p'yesy dlya ditye ta yunatstva (zoshyt 3) [Piano pieces for children and youth (collection 3)]. Drohobych: Posvit, 128. [in Ukrainian]*
4. Lastovetskyi, M. (2019). *Fortepianni p'yesy dlya ditye ta yunatstva (zoshyt 5) [Piano pieces for children and youth (collection 5)]. Drohobych: Posvit, 148. [in Ukrainian]*
5. Lastovetska-Solanska, Z. (2024). «Prelidiia» do Chetvertoho khorovoho kontsertu Mykoly Lastovetskoho [«Prelude» to Mykola Lastovetskyi's Fourth Choir Concert]. *Mykola Lastovetskyi. Ya viriu, moia ty Batkivshchyno! Khorovyi kontsert № 4 (dvanadtsiat preliudii i fuha) dlia mishanoho khoru a capella*. Notne vydannia [Mykola Lastovetskyi. I

believe, you are my Motherland! Choral Concerto No. 4 (twelve preludes and a fugue) for a capella mixed choir. Sheet music edition]. Drohobych: Pósvit, 3–4 [in Ukrainian]

6. Lastovetska-Solanska, Z. (2025). Symfonichniy dorobok Mykoly Lastovetskoho na prykladi tvorú «Lehenda pro Karmaliuka» [Mykola Lastovetskyi's symphonic creativity on the example of the work «The Legend about Karmaliuk»]. *Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys* [Ukrainian music: scientific journal] / [zasn. LNMA imeni M.V. Lysenka; holov. red. L. Kyianovska]. Vydavnychiy dim «Helvetyka», № 3 (54), 49–55. [in Ukrainian]

7. Moiseyenko, N. (2007). Fortepianni p'yesy dlya ditey ta yunatstva (sproba analizu): Metodychna rozrobka [Piano pieces for children and youth (an attempt of analysis): Methodical manual]. Drohobych, 14. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 14.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 784.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-20>**ЛЮ ШИЦЗЕ**

аспірант, здобувач ступеня доктора філософії, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

**ORCID:** 0009-0001-3992-7829

**Бібліографічний опис статті:** Лю Шицзе (2025). Діалог китайської поезії та європейської музичної традиції в художній пісні (на прикладі «Та Хуе Хун Меі» Хуан Цзи). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 148–155, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-20>

## ДІАЛОГ КИТАЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В ХУДОЖНІЙ ПІСНІ (НА ПРИКЛАДІ «ТА ХУЕ ХУН МЕІ» ХУАН ЦЗИ)

**Метою роботи** є осмислення діалогу між китайською поетичною традицією та європейською музичною естетикою в жанрі китайської художньої пісні на прикладі твору «Та Хуе Хун Меі» Хуан Цзи. Дослідження спрямоване на розширення міжнародного вокального репертуару шляхом залучення китайських художніх пісень і створення методичного підґрунтя для їх більш виразного та стилістично автентичного виконання. Особливу увагу приділено подоланню мовного бар'єру, який часто перешкоджає західним виконавцям у зверненні до цього репертуару. Для аналізу обрано пісню «Та Хуе Хун Меі» одного з провідних китайських композиторів початку XX століття – Хуан Цзи, чия творчість, попри значний вплив на формування національної вокальної школи Китаю, залишається недостатньо дослідженою у західному музикознавстві.

**Методологія.** У статті застосовано комплексний методологічний підхід, що поєднує історико-стильовий, структурно-аналітичний та порівняльний методи. Здійснено детальний аналіз поетичного тексту й музичного втілення пісні «Та Хуе Хун Меі», розглянуто її ладо-інтонаційні, ритмічні, фактурні та образно-семантичні особливості. Аналіз спирається як на нотний текст твору, так і на праці сучасних китайських та західних музикознавців, що дозволяє простежити взаємодію традиційної китайської поезії з європейською композиторською технікою.

**Наукова новизна** дослідження полягає у створенні інтерпретаційно-виконавського підходу до китайської художньої пісні, орієнтованого на співаків, які не володіють китайською мовою. Уперше в межах українського музикознавства запропоновано комплексний аналіз пісні Хуан Цзи з урахуванням поетичного періоджерела, фонетичної специфіки путунхуа та вокальної практики західної традиції бельканто. Подано дослівний і поетичний переклади тексту, а також практичні транскрипції за Міжнародним фонетичним алфавітом (ІРА), засновані на системі пін'їнь.

**Висновки.** У результаті дослідження доведено, що китайська художня пісня є унікальним явищем міжкультурного синтезу, у якому органічно поєднуються давня китайська поезія та європейська музична традиція. Запропонований аналітично-виконавський підхід сприяє глибшому розумінню стилістичних особливостей цього репертуару та створює передумови для його активнішого включення до міжнародної концертної й педагогічної практики. Ознайомлення з такими творами, як «Та Хуе Хун Меі», відкриває для співаків і дослідників нові художні горизонти та стимулює подальше вивчення китайської вокальної культури.

**Ключові слова:** китайська художня пісня, Хуан Цзи, китайська поезія, європейська музична традиція, міжкультурний діалог, вокальна інтерпретація, «Та Хуе Хун Меі».

**LIU Shijie**

PhD student, Lviv National Music Academy Named After Mykola Lysenko, 5 O. Nyzhankivskoho Str., Lviv, Ukraine, 79000

**ORCID:** 0009-0001-3992-7829

**To cite this article:** Liu Shijie (2025). Dialoh kytayskoi poezii ta yevropeiskoi muzychnoi tradytsii v khudozhnii pisni (na prykladi «Ta Xue Xun Mei» Khuan Tszy) [Dialogue between Chinese poetry and European musical tradition in art song (a case study of Huang Zi's «Ta Xue Xun Mei»)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 148–155, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-20>

## DIALOGUE BETWEEN CHINESE POETRY AND THE EUROPEAN MUSICAL TRADITION IN THE ART SONG (A CASE STUDY OF HUANG ZI'S «TA XUE XUN MEI»)

**The aim of this study** is to examine the dialogue between the Chinese poetic tradition and European musical aesthetics within the genre of the Chinese art song, using Huang Zi's *Ta Xue Xun Mei* as a case study. The research seeks to expand the international vocal repertoire by incorporating Chinese art songs and to establish a methodological foundation for their more expressive and stylistically authentic performance. Particular attention is paid to overcoming the language barrier that often prevents Western performers from engaging with this repertoire. The song *Ta Xue Xun Mei* by one of the leading Chinese composers of the early twentieth century, Huang Zi, was selected for analysis. Despite his significant influence on the formation of China's national vocal school, his oeuvre remains insufficiently studied in Western musicology.

**Methodology.** The article employs an integrated methodological approach combining historical-stylistic, structural-analytical, and comparative methods. A detailed analysis of the poetic text and the musical realization of *Ta Xue Xun Mei* is undertaken, examining its modal-intonational, rhythmic, textural, and semantic-imagery features. The analysis is based on both the musical score and the works of contemporary Chinese and Western music scholars, allowing for an exploration of the interaction between traditional Chinese poetry and European compositional techniques.

**Scientific novelty.** The scientific novelty of the study lies in the development of an interpretative and performance-oriented approach to the Chinese art song addressed to singers who do not speak Chinese. For the first time in Ukrainian musicological scholarship, a comprehensive analysis of a song by Huang Zi is proposed that takes into account the poetic source, the phonetic specificity of Putonghua, and the vocal practice of the Western *bel canto* tradition. Literal and poetic translations of the text are provided, along with practical transcriptions based on the International Phonetic Alphabet (IPA) and the pinyin system.

**Conclusions.** The study demonstrates that the Chinese art song is a unique phenomenon of intercultural synthesis in which ancient Chinese poetry and the European musical tradition are organically combined. The proposed analytical and performance-oriented approach contributes to a deeper understanding of the stylistic features of this repertoire and creates preconditions for its more active inclusion in international concert and pedagogical practice. Familiarity with works such as *Ta Xue Xun Mei* opens new artistic horizons for singers and researchers and encourages further exploration of Chinese vocal culture.

**Key words:** Chinese art song, Huang Zi, Chinese poetry, European musical tradition, intercultural dialogue, vocal interpretation, «*Ta Xue Xun Mei*».

**Актуальність проблеми.** Китайська художня пісня є результатом тривалого культурного розвитку, що спирається на багатотисячолітню традицію китайської поезії та музики й водночас активно взаємодіє із західними композиторськими техніками. Попри високу художню цінність, цей жанр і досі залишається маловідомим і недостатньо дослідженим у західному музикознавстві та виконавській практиці, що зумовлює потребу його ґрунтовного наукового осмислення. Актуальність дослідження зумовлена також сучасними процесами глобалізації вокального мистецтва. Китай, як один із провідних світових культурних просторів, відіграє дедалі важливішу роль у розвитку традиції бельканто, а виконання китайського репертуару стає необхідною умовою участі в багатьох міжнародних вокальних конкурсах. Водночас для співаків, які не володіють китайською мовою, цей репертуар залишається важкодоступним через мовні, фонетичні та методичні бар'єри. У цьому контексті дослідження китайської художньої пісні як синтезу китайської поетичної традиції та європейської музичної естетики набуває особливої

значущості, оскільки сприяє подоланню мовних і стилістичних бар'єрів, поглиблює міжкультурне взаєморозуміння та створює передумови для ширшої інтеграції цього репертуару в сучасний міжнародний вокальний простір.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У сучасній музикознавчій літературі китайська художня пісня поступово привертає увагу дослідників як об'єкт міжкультурного осмислення, хоча дослідження цього жанру залишаються фрагментарними та здебільшого локалізованими в національному контексті. Серед основних напрямів сучасних публікацій виділяються такі ключові тематичні блоки: 1) загальні історико-теоретичні аспекти китайської музичної традиції та вокального мистецтва розглядаються в роботах Chengquan Yan & Zhongliang Tong (2006), Taiping Chang (2017); 2) дослідження окремих історичних явищ та персоналій присвячені праці Zhaorun Sun (2016), Xiao Bin (2008); 3) спеціалізовані музикознавчі дослідження, зокрема у сфері художньої пісні як жанру XX–XXI століть Deru Wei (2017), Chang Tingting (2020); 4) аспекти вокального виконання та вокальної дикції китайською мовою,

що є цінним для подолання мовних бар'єрів при зверненні до китайського репертуару знайшли відображення в роботах Chu Katherine, & Petrus Juliet (2020); 5) окремі дослідження, зокрема, Xiuyan Zhao, & Shengnan Tu (2009), Zhiqi Song (2018) концентруються на аналізі художніх пісень певних авторів.

**Мета дослідження** полягає в осмисленні діалогу між китайською поетичною традицією та європейською музичною естетикою в жанрі китайської художньої пісні на прикладі твору «Та Хуе Хун Меі» Хуан Цзи.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Протягом понад чотирьох тисячоліть у Китаї сформувалася багата й різноманітна культура, відмінна від культур західного світу. Китайська художня пісня є цінним жанровим надбанням, у якому унікальна китайська літературна традиція поєднується із західними композиційними техніками. Однак китайські художні пісні досі залишаються маловідомими у західному музичному просторі.

Неповторна краса та художня цінність китайської художньої пісні виявляються як у музичному, так і в поетичному вимірах. У музичному аспекті китайські композитори поєднують західні композиційні техніки, тональність і гармонію з характерними китайськими ладовими структурами. До специфічних ладових систем китайської музики належать п'ятиступеневі структури – насамперед пентатоніка, що охоплює ступені гун, шан, цзюе, чжи та юй, а також шестиступеневі й семиступеневі лади. Останні формуються шляхом введення одного або двох додаткових, позапентатонічних звуків. Для розширення пентатонічного звукоряду застосовуються три різновиди альтерацій: цін (дієз), бянь (бемоль) і жун (подвійний бемоль). Найуживанішими додатковими ступенями є цін-цзюе, бянь-чжи, бянь-гун та жун (Chengquan Yan & Zhongliang Tong, 2006). Зазвичай композитори звертаються до форм *ши* (Shi) та *ци* (Ci) (різновидів давньокитайської поезії) або до *сін* *ши* (Xin Shi) (сучасної поетичної форми) (Taiping Chang, 2017).

Китайська поезія охоплює надзвичайно широкий тематичний спектр і втілює уявлення про життя, систему цінностей і світоглядні орієнтири, притаманні китайській культурі, що істотно відрізняються від західних. Незважаючи на відмінності між китайською мовою та

мовами стандартного вокального репертуару, що використовуються у західній традиції бельканто (італійською, німецькою, французькою та англійською), китайські художні пісні протягом десятиліть успішно використовуються в китайських консерваторіях і музичних школах як основний навчальний репертуар для опанування мистецтва бельканто.

Створення китайської художньої пісні тісно пов'язане із давньою китайською поезією та є невіддільним від розвитку й еволюції китайських народних пісень (Xiao Bin, 2008).

Як і всі види мистецтва, китайська художня пісня формувалася під впливом історичних подій. На зламі XIX–XX століть бурхливе політичне середовище та революційні культурні рухи позначилися на всіх сферах китайського суспільства, зокрема на діяльності музикантів і розвитку музичного мистецтва. Ще правителі династії Цін (1636–1912) започаткували Рух за вестернізацію (бл. 1860–1890), який сприяв упровадженню західної науки й техніки, а також Реформаторський рух 1898 року, спрямований на поширення західної літератури та політичних ідей. Під впливом реформ 1898 року було засновано багато нових навчальних закладів, що наслідували сучасну західну освітню систему, що ознаменувало початок західно-орієнтованої модерної музичної освіти в Китаї (Chengxian Du & Mingjian Wang, 2021; Cuixue Yin, 2021).

На початку XX століття популярним видом пісні, що використовувалася на заняттях співу, була *Сюетан юеге* (Xue Tang Yue Ge), яка поєднувала китайські та іноземні елементи – до вже існуючих західних мелодій додавалися китайські тексти, не пов'язані з оригінальним змістом (Deru Wei, 2017).

У 1920 році Цін Чжу (1893-1959), який навчався в Німеччині, створив першу китайську художню пісню в західній традиції – «Хвилі великої ріки, що течуть на схід» (大江东去), поєднавши поезію Су Ши (苏轼, 1037–1101) з техніками німецького *Lied*. У 1920–1930-х роках Цін Чжу та Хуан Цзи сприяли поширенню жанру в Китаї. Період 1920–1940-х років став часом активного розвитку китайської художньої пісні, створювалися твори на основі класичної поезії, де вокал і фортепіанний супровід утворювали органічну єдність, закладаючи основу нового жанру.

Хуан Цзи (1904–1938) (китайською 黄自; пінйїнь Huáng Zì) є одним із найвидатніших китайських композиторів (а також музичним педагогом і музикознавцем) початку ХХ століття, який запроваджував у Китаї західні музичні техніки та естетику (Zhiqi Song, 2018). Його творчість безперечно заслуговує визнання та дослідження, однак на Заході він залишається майже невідомим. За своє життя Хуан Цзи створив близько п'ятдесяти художніх пісень.

Пісня «Та Хуе Хун Меї» (踏雪寻梅, *Пошук цвіту сливи у снігу*) – невелика за обсягом пісня, створена Хуан Цзи у 1933 році. Текст написав його учень Лю Сюеань (1905–1985) – китайський композитор, музичний теоретик і педагог (навчання композиції у Сяо Юмейя та Хуан Цзи в Шанхайській національній музичній школі).

Поетичний текст «Та Хуе Хун Меї» сповнений світлого настрою, безтурботності й радості: юні учні їдуть верхи на віслюках, милуючись взимку сливовим цвітом, укритим снігом. Звуконаслідування передзвону дзвоників на шиях віслюків створює відчуття жвавості, грайливості й щирої насолоди моментом, формує атмосферу життєрадісної поетичної ідилії. Нижче (рис. 1) згори донизу подано: пінйїнь – ІРА, оригінальний китайський текст і дослівний переклад на українську (переклад з китайської на українську – автор).

Поетичний переклад пісні (чат GPT):

**Йдучи по снігу, шукаю цвіт сливи**

踏雪寻梅 Йду по снігу – цвіт сливи шукаю.  
雪霁天晴朗, Сніг ущухає – небо ясне.  
腊梅处处香. Скрізь аромат зимової сливи.  
骑驴灞桥过, Їдемо верхи, міст переїжджаєм,  
铃儿响叮当. Дзвіночки звучать – дзень-дзелень.  
响叮当, 响叮当, Дзень-дзелень, дзень-дзелень,  
响叮当, 响叮当. Дзень-дзелень, дзень-дзелень.  
好花采得瓶供养, Квіти зібрані – у вазі стоять.

Мелодія, покладена Хуан Цзи в основу цього твору, відзначається простотою та наочністю, що полегшує її запам'ятовування й виконання юними співаками та цілком відповідає завданням музичної педагогіки. Пісню було включено до третього тому підручника з музики для молодшої середньої школи «Фусін». Весь твір укладається в межах двадцяти одного такту,

tà xuě xún méi – [tʰa ɕɛ ɕyn mei]

踏雪寻梅

йти по снігу – шукати сливовий цвіт

xuě jì tiān qíng lǎng – [ɕɛ tɕi tʰjɛn tɕʰiŋ lɑŋ]

雪霁天晴朗,

сніг ущух – небо проясніло,

là méi chù chù xiāng – [la mei tɕʰu tɕʰu ɕjaŋ]

腊梅处处香。

всюди линує пахощі зимової сливи.

qí lú bà qiáo guò – [tɕʰi ly pa tɕʰjaŋ kwə]

骑驴灞桥过。

верхи на віслюках переїжджаємо міст,

líng er xiǎng dīng dāng – [liŋ ɐɤ ɕjaŋ tɕiŋ taŋ]

铃儿响叮当。

дзвіночки дзвенять дзень-дзелень.

xiǎng dīng dāng xiǎng dīng dāng – [ɕjaŋ tɕiŋ taŋ ɕjaŋ tɕiŋ taŋ]

响叮当响叮当,

дзень-дзелень, дзень-дзелень,

xiǎng dīng dāng xiǎng dīng dāng – [ɕjaŋ tɕiŋ taŋ ɕjaŋ tɕiŋ taŋ]

响叮当响叮当。

дзень-дзелень, дзень-дзелень.

hǎo huā cǎi dé píng gōng yǎng – [xao xwa tɕʰai tɕə pʰiŋ kəŋ jaŋ]

好花采得瓶供养,

гарні квіти зірвано й поставлено у вазу,

bàn wǒ shū shēng qín yùn – [pən wə su ɕəŋ tɕʰin yn]

伴我书声琴韵,

вони супроводжують мене під час читання й музикування,

gòng dù hǎo shí guāng – [kəŋ tu xao ɕʰi kwan]

共度好时光。

разом ми проводимо щасливі години.

Рис. 1. Текст пісні «Та Хуе Хун Меї»

написаний в тональності ре-мажор. Ліричний характер поетичного тексту знаходить відображення в ритмічній організації, виборі ладу й тональності, мелодичному контурі, а також у гармонічній фактурі фортепіанної партії (Xiuyan Zhao & Shengnan Tu, 2009).

Тонічні тризвуки у фортепіанній партії, що почергово з'являються в низькому та високому регістрах, імітують ритмічну ходу віслюків. Форшлагі біля восьмих нот, імітують дзвін дзвіночків на їхніх шиях (рис. 2).

Низхідні октави у фортепіано в тактах 7–8 образно змальовують рух тварин під час переходу через міст (Peiran Wang & Xiuyan Zhao,



Рис. 2. Хуан Цзи. «Та Хуе Хун Меи», тт. 1-3

2021). Значні інтервальні стрибки у вокальній партії надають мелодії гумористичного, легкого і грайливого характеру (рис. 3).

Для збереження радісного й збудженого настрою впродовж усього твору співакам слід виконувати легатні фрази з легким пружним відчуттям руху. Акцентування шістнадцятих

нот на слабкій долі дозволяє ефективно перенести піднесений емоційний імпульс на наступну сильну долю (рис. 3, тт. 9–10). Повторений чотири рази вигук «Xiang Ding Dang» («Дзень-дзелень») (响叮当) в тактах 11–14 (рис. 3, рис. 4), що імітує звучання дзвіночків, потребує поступового тривалого крещендо. Слово



Рис. 3. Хуан Цзи. «Та Хуе Хун Меи», тт. 4-11



«Dang» (当) в останній групі слів «Xiang Ding Dang» (т. 14) доцільно утримувати довше, ніби під ферматою, оскільки воно становить кульмінаційний, вибухово-радісний момент твору (рис. 3). Повернення до попереднього темпу

в т. 15 передає очікування учнів провести приємний час удома, поєднуючи читання з милуванням квітами під музичний супровід (рис. 4).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Китайська художня пісня, попри

12

xiāng dīng dāng xiāng dīng dāng xiāng dīng dāng hǎo  
响 叮 当, 响 叮 当 响 叮 当。 好

16

huà cǎi dé píng gōng yòng bàn wǒ shū shēng  
花 采 得 瓶 供 养, 伴 我 书 声

19

qín yùn gòng dù hǎo shí guāng  
琴 韵, 共 度 好 时 光。

Рис. 4. Хуан Цзи. «Ta Xue Xun Mei», тт. 12-21

відносно пізній етап формування порівняно з європейським *Lied*, є самобутнім і повноцінним жанром, у якому органічно поєднуються давня китайська поезія та європейська музична традиція. Аналіз пісні Хуан Цзи «Та Хуе Хун Меі» засвідчив високий рівень міжкультурного синтезу, де поетичний текст визначає образно-семантичну структуру твору, а музична мова спирається на принципи західної композиційної техніки, адаптовані до специфіки китайської мови й поезиї.

Однією з ключових причин обмеженого використання китайських художніх пісень у західній виконавській практиці є мовний і методичний бар'єр. Запропонований у статті

аналітично-виконавський підхід, що поєднує музично-поетичний аналіз, практичні рекомендації з вимови путунхуа та транскрипції за Міжнародним фонетичним алфавітом (IPA), створює дієвий інструментарій для більш усвідомленого, виразного й стилістично автентичного виконання цього репертуару співаками, які не володіють китайською мовою.

Перспективи подальших досліджень полягають у застосуванні запропонованого підходу до ширшого кола китайських художніх пісень різних періодів і композиторів, а також у поглибленому вивченні взаємодії китайської поезиї з європейською вокальною традицією.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Chang Tingting. A survey of selected classical Chinese art songs for solo voice and piano from 1920 to 1950 : DMA diss. West Virginia University, 2020.
2. Chen Wang. Gengzi indemnity refund (Geng zi pei kuan tui huan). Encyclopedia of China. 2021. URL: <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=135618&Type=bkzyb&SubID=51422>
3. Chengquan Yan, Zhongliang Tong. Basic music theory (Ji ben yueli jiao cheng). Beijing : People's Music Publishing House, 2006. P. 84–96.
4. Chengxian Du, Mingjian Wang, Yang Wu Jiao Yu. Encyclopedia of China. 2021. URL: <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=296277&Type=bkzyb&SubID=137805>
5. Chu, K., Petrus, J. Singing in Mandarin : A guide to Chinese lyric diction and vocal repertoire. E-book. Lanham : Rowman & Littlefield, 2020.
6. Cuixue Yin, Wei Xin Jiao Yu. Encyclopedia of China. 2021. URL: <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=207672&Type=bkzyb&SubID=137806>
7. Deru Wei. The artistic style of Li Shutong's vocal work «Farewell» (Li Shu Tong Sheng Yue Zuo Pin «Song Bie» De Yi Shu Feng Ge). Modern Music, 2017. No. 17. P. 80–82.
8. Peiran Wang, Xiuyan Zhao. An analysis of the relationship between music and society in art songs during the period of the Republic of China (Qian Xi Min Guo Shi Qi Yi Shu Ge Qu Zhong De Yin Yue Yu She Hui Guan Xi). Chinese Handicraft, 2021. No. 1. P. 160.
9. Taiping Chang. Ci. A Dictionary of Chinese Literature. Oxford : Oxford University Press, 2017. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191836183.001.0001/acref-9780191836183-e-0033>
10. Taiping Chang. Shi. A Dictionary of Chinese Literature. Oxford : Oxford University Press, 2017. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191836183.001.0001/acref-9780191836183-e-0160>
11. Xiao Bin. Historical development of ancient Chinese song art. Artists, 2008. Vol. 2008. No. 1. P. 161–163.
12. Xiuyan Zhao, Shengnan Tu. An analysis of the lyricism artistic features of «The Plum Blossom on Snow» (Lun Ge Qu «Ta Xue Xun Mei» De Shu Qing Xing Yi Shu Te Zheng). Journal of Qiqihar University (Philosophy & Social Science Edition), 2009. No. 8. P. 153.
13. Zhaorun Sun. «The Founder of Chinese Vocal Music» – A new interpretation of Su Shilin's historical materials (Zhong Guo Sheng Yue De Dian Ji Ren: Su Shi Lin Shi Liao Xin Jie). People's Music, 2016. No. 7. P. 40–44.
14. Zhiqi Song. A brief analysis of the artistic value of vocal works by Huang Zi (Qian Xi Huang Zi Sheng Yue Zuo Pin De Yi Shu Jia Zhi). The New Voice of Yue-Fu (The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music), 2018. Vol. 36. No. 2. P. 134.

### REFERENCES:

1. Chang Tingting. (2020). A survey of selected classical Chinese art songs for solo voice and piano from 1920 to 1950 (DMA document). West Virginia University [in English].
2. Chen Wang. (2021). Geng zi pei kuan tui huan [Gengzi indemnity refund]. In Encyclopedia of China. Retrieved from <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=135618&Type=bkzyb&SubID=51422> [in Chinese].

3. Chengquan Yan & Zhongliang Tong. (2006). *Ji ben yueli jiao cheng* [Basic music theory] (pp. 84–96). Beijing, China: People's Music Publishing House [in Chinese].
4. Chengxian Du, & Mingjian Wang. (2021). Yang Wu Jiao Yu. Encyclopedia of China. Retrieved from <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=296277&Type=bkzyb&SubID=137805> [in Chinese].
5. Chu, K. & Petrus, J. (2020). *Singing in Mandarin: A guide to Chinese lyric diction and vocal repertoire* (E-book). Rowman & Littlefield [in English].
6. Cuixue Yin. (2021). Wei Xin Jiao Yu. Encyclopedia of China. Retrieved from <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=207672&Type=bkzyb&SubID=137806> [in Chinese].
7. Deru Wei. (2017). Li Shu Tong Sheng Yue Zuo Pin «Song Bie» De Yi Shu Feng Ge [The artistic style of Li Shutong's vocal work «Farewell»]. *Modern Music*, (17), 80–82 [in Chinese].
8. Peiran Wang & Xiuyan Zhao. (2021). Qian Xi Min Guo Shi Qi Yi Shu Ge Qu Zhong De Yin Yue Yu She Hui Guan Xi [An analysis of the relationship between music and society in art songs during the period of the Republic of China]. *Chinese Handicraft*, (1), 160 [in Chinese].
9. Taiping Chang. (2017). *Ci*. In *A dictionary of Chinese literature*. Oxford University Press. Retrieved from <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191836183.001.0001/acref-9780191836183-e-0033> [in English].
10. Taiping Chang. (2017). *Shi*. In *A dictionary of Chinese literature*. Oxford University Press. Retrieved from <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191836183.001.0001/acref-9780191836183-e-0160> [in English].
11. Xiao Bin. (2008). Historical development of ancient Chinese song art. *Artists*, 2008(1), 161–163 [in English].
12. Xiuyan Zhao & Shengnan Tu. (2009). Lun Ge Qu «Ta Xue Xun Mei» De Shu Qing Xing Yi Shu Te Zheng [An analysis of the lyricism artistic features of «The Plum Blossom on Snow»]. *Journal of Qiqihar University (Philosophy & Social Science Edition)*, (8), 153 [in Chinese].
13. Zhaorun Sun. (2016). Zhong Guo Sheng Yue De Dian Ji Ren: Su Shi Lin Shi Liao Xin Jie [«The Founder of Chinese Vocal Music»– A New Interpretation of Su Shilin's Historical Materials]. *People's Music*, (7), 40–44 [in Chinese].
14. Zhiqi Song. (2018). Qian Xi Huang Zi Sheng Yue Zuo Pin De Yi Shu Jia Zhi [A brief analysis of the artistic value of vocal works by Huang Zi]. *The New Voice of Yue-Fu (The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music)*, 36(2), 134 [in Chinese].

Дата першого надходження статті до видання: 12.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 09.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78.071.3:78.01(477.83) Задерацький  
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-21>

### 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). Зимова казка як ініціальний простір (на прикладі аналізу «Прелюдії і фуги до-мінор» №20 із циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 156–168, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-21>

## ЗИМОВА КАЗКА ЯК ІНІЦІАЛЬНИЙ ПРОСТІР (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ «ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ ДО-МІНОР» №20 ІЗ ЦИКЛУ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» В. ЗАДЕРАЦЬКОГО)

**Метою дослідження** є аналіз циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького, зокрема Прелюдії і фуги до-мінор №20, як міні-циклу, що поєднує музичну, символічну та культурологічну площину, відкриваючи глибину екзистенційного досвіду композитора, особливості його психологічних і духовних рефлексій, а також унікальну організацію часу і простору в його творчості. Цей диптих демонструє принципи взаємодії музичних, символічних та культурологічних елементів, що стають засобом осмислення внутрішнього світу та архетипних образів, характерних для всього циклу, та відображає особливості художньої свідомості композитора у контексті його емоційного та духовного переживання.

**Методологічною** основою роботи є комплексний аналіз музичного твору, який включає музикознавчий, психологічний, культурологічний та богословський підходи. Такий міждисциплінарний підхід дозволяє простежити взаємодію архетипних образів, ритму, темпу, символічних моделей і структурної організації твору, а також визначити особливості відтворення внутрішнього досвіду композитора у музичній формі, забезпечуючи комплексне осмислення символічних аспектів диптиху.

**Наукова новизна** полягає у визначенні Прелюдії і фуги до-мінор №20 із циклу «24 прелюдії та фуги» як окремого диптиху, де музична структура, символічні образи та історико-культурні і теологічні виміри взаємопов'язані і формують цілісну систему переживань, рефлексій і художніх інтенцій. Показано, що твір поєднує циклічність часу, образ зимового казкового лісу та прялі, що вперто пряде нитку життя, мотив зітхань і «вузли долі», що дозволяє поглибити розуміння психологічних, символічних та культурних аспектів творчості Задерацького і демонструє особливості його композиційної техніки та художнього мислення.

**Результати роботи** підтверджують, що творчість Всеволода Задерацького є не лише художнім явищем, а й середовищем символічного, психологічного та духовного досвіду, здатного зберігати національну культурну пам'ять, осмислювати історичні травми та формувати нові підходи до інтерпретації музичного тексту, що підкреслює значущість його спадщини для розвитку української музичної культури, музикознавства та мистецтвознавства загалом.

**Ключові слова:** Задерацький, ініціальний простір, Прелюдія і фуга, зимовий ліс, образ прялі, нитка життя, культурна пам'ять.

### Natalia MAKAROVA

Doctor of Philosophy, Senior Lecturer, Department of Music and Theatre Disciplines, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts, 88 Zhylianska Str., Kyiv, Ukraine, 01032  
**ORCID:** 0000-0003-0495-2159

**To cite this article:** Makarova, N. (2025). Zymova kazka yak initsialnyi prostir (na prykladi analizu «Prelidii i fuhy do-minor» № 20 iz tsyklu «24 prelidii ta fuhy» V.Zaderatskoho) [Winter's fairy tale as an initial space (on the example of the analysis of "Preludes and Fugues in C minor" No. 20 from the cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Zaderatsky)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 156–168, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-21>

## THE WINTER'S TALE AS AN INITIAL SPACE (ON THE EXAMPLE OF THE ANALYSIS OF "PRELUDE AND FUGUE IN C MINOR" NO. 20 FROM THE CYCLE "24 PRELUDES AND FUGUES" BY V. ZADERATSKY)

*The aim of the study* is to analyze the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Petrovich Zaderatsky, in particular Prelude and Fugue in C minor No. 20, as a mini-cycle that combines the musical, symbolic and cultural aspects, revealing the depth of the composer's existential experience, the peculiarities of his psychological and spiritual reflections, as well as the unique organization of time and space in his work. This diptych demonstrates the principles of interaction of musical, symbolic and cultural elements, which become a means of understanding the inner world and archetypal images characteristic of the entire cycle, and reflects the peculiarities of the composer's artistic consciousness in the context of his emotional and spiritual experience.

*The methodological basis* of the work is a comprehensive analysis of a musical work, which includes musicological, psychological, cultural and theological approaches. Such an interdisciplinary approach allows us to trace the interaction of archetypal images, rhythm, tempo, symbolic models and structural organization of the work, as well as to determine the features of the reproduction of the composer's inner experience in musical form, ensuring a comprehensive understanding of the symbolic aspects of the diptych.

*The scientific novelty* lies in the definition of the Prelude and Fugue in C minor No. 20 from the cycle "24 Preludes and Fugues" as a separate diptych, where the musical structure, symbolic images and historical, cultural and theological dimensions are interconnected and form a holistic system of experiences, reflections and artistic intentions. It is shown that the work combines the cyclical nature of time, the image of a winter fairy-tale forest and a spinning wheel that stubbornly spins the thread of life, the motif of sighs and "knots of fate", which allows us to deepen our understanding of the psychological, symbolic and cultural aspects of Zaderatsky's work and demonstrates the features of his compositional technique and artistic thinking.

*The results of the work* confirm that the work of Vsevolod Zaderatsky is not only an artistic phenomenon, but also an environment of symbolic, psychological and spiritual experience, capable of preserving national cultural memory, comprehending historical traumas and forming new approaches to the interpretation of musical text, which emphasizes the significance of his legacy for the development of Ukrainian musical culture, musicology and art history in general.

**Key words:** Zaderatsky, initial space, Prelude and Fugue, winter forest, image of a spinning wheel, thread of life, cultural memory.

Лечу, лечу, а вітер віє,  
Передо мною сніг біліє,  
Кругом бори та болота,  
Туман, туман і пуста.  
Т. Шевченко

**Актуальність дослідження.** Сучасна українська воєнна реальність знову позначена трагічним повторенням історії: війна за українську землю визначає умови існування культури, зокрема й музичної, актуалізуючи досвід насильства, втрат і системного руйнування. У таких обставинах особливо загострюється питання національної культурної пам'яті та механізмів її збереження і репрезентації. В умовах історичної катастрофи саме музика постає як правдива мова, що не потребує перекладу, – символічний простір, у якому фіксується, транслюється й осмислюється колективний досвід травми. Історичний досвід України засвідчує, що боротьба за культурну пам'ять ніколи не була лише внутрішньою справою: поряд із фізичним знищенням системно здійснювалися спроби привласнення української культурної спадщини, нівеляції національної ідентичності та переписування історії. Ці процеси, добре

відомі з минулих століть, сьогодні набувають нових форм, зокрема у сфері музикознавчого дискурсу та культурної політики.

Показовою в цьому контексті є постать Всеволода Петровича Задерацького – композитора, чия творча доля формувалася в умовах тоталітарного тиску ХХ століття. Як носій так званого «вовчого паспорта», він був системно виключений із культурного процесу, зазнав колимського заслання, заборон на публікацію й виконання своїх творів, а його ім'я було свідомо вилучене з довідників та історії музики загалом. За життя композитор існував у статусі «неугодного», приреченого на маргінальність і забуття. Парадоксальним і симптоматичним є те, що сьогодні, в умовах нової хвилі історичних ревізій, постать Задерацького стає предметом дискусій щодо його «національної приналежності». У цьому зв'язку варто нагадати: в умовах сталінського режиму (як і в інші періоди імперського

правління) українські митці практично не мали можливості реалізувати свій творчий потенціал поза «центром». Факт вимушеної інтеграції в імперський культурний простір не може слугувати аргументом для заперечення національної ідентичності митця. Виникає принципово етичне питання: якщо за життя композитор був позначений клеймом «ворога народу», пережив табірне ув'язнення, зазнав повної інституційної ізоляції та фактичного знищення власної культурної присутності, то на яких підставах сьогодні його постать прагнуть включити до канону тієї ж системи, що його відкинула? Подвійні стандарти – знищення за життя і символічне «присвоєння» після смерті – вимагають критичного переосмислення. У цьому сенсі повернення Всеволода Задерацького в локус української музичної культури та науки є не лише актом історичної справедливості, а й принциповою позицією щодо чесності культурної пам'яті. Йдеться не стільки про «повернення свого», скільки про відновлення імені як символу незламності, творчого спротиву та внутрішньої свободи митця в умовах тоталітарного насильства.

**Аналіз останніх досліджень.** Корпус наукових досліджень циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького поступово розширюється. Загалом є декілька публікацій на сьогоднішній день, що розкривають дану тему. Так, у дисертаційному дослідженні С. Постовойтової (Постовойтова, 2024) розкрито мистецтвознавчі та структурні особливості фуг. Т. Сирятська (Сирятська, 2024) опублікувала статтю, яку присвятила виключно аналізу прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги». Публікації Н. Макарової (Макарова 2024; 2025) поступово висвітлюють мистецтвознавчі, символічні, психологічні, історико-культурологічні та теолого-богословські аспекти окремих диптихів.

**Мета статті** – дослідити Прелюдію і фугу до-мінор № 20 В. Задерацького як ініціальний простір, поєднуючи музикознавчий, культурологічний і символічний підходи для виявлення особливостей часу, простору та психічного стану героя.

**Наукова новизна:** вперше комплексно поєднано музикознавчий, культурологічний і символічний аналіз Прелюдії і фуги до-мінор № 20 В. Задерацького, що дозволяє розглянути цикл «24 прелюдії та фуги» як цілісний ініціальний

простір. Запропоновано нову інтерпретацію образу героя та його взаємодії з простором зимового лісу, долею і часом, а також введено концепцію музичного «вузла долі» як структурного та символічного елемента диптиху.

**Виклад основного матеріалу.** Цикл «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького, попри свій масштаб, концептуальну цілісність і художню складність музичної мови, належить до малодосліджених явищ української музичної культури ХХ століття. Створений у надзвичайно драматичних історичних обставинах – під час ув'язнення композитора в колимському концтаборі, – цей цикл досі не має ані усталеної аналітичної традиції, ані розгорнутих культурологічних, філософських чи символічних інтерпретацій. У наявних дослідженнях увага здебільшого зосереджується на загальних біографічних або стилевих характеристиках, тоді як внутрішня концепція циклу як цілісного художнього висловлювання залишається поза увагою. У такому контексті аналіз диптихів циклу потребує виходу за межі суто формально-структурного підходу. Це дозволяє розглядати прелюдії і фуги не лише як самостійні музичні тексти, але й як елементи єдиного символічного цілого, в межах якого розгортається складна система психологічних, екзистенційних і світоглядних смислів. Звернення Задерацького до жанру прелюдії і фуги в цьому випадку не зводиться до стилістичного діалогу з бароковою традицією, а набуває екзистенційного виміру: кожен диптих постає як окремий внутрішній стан, фрагмент пережитого досвіду, включений у загальну драматургію циклу.

Звернення до Прелюдії і фуги до-мінор № 20 є спробою розширити горизонти осмислення цього циклу шляхом поєднання музикознавчого аналізу з культурологічним, міфологічним і символічним підходами. Відсутність усталеної інтерпретаційної рамки тут не є перешкодою, а, навпаки, відкриває можливість звернення до глибинних культурних моделей, у межах яких музичний текст може бути прочитаний як символічна структура. Однією з таких моделей постає казка – не як наративний жанр, а як форма ініціального досвіду, пов'язаного з образами дороги, повтору, циклу, переходу межі та занурення у внутрішній простір. Саме в цьому ключі Прелюдія і фуга до-мінор № 20 розглядається як особливий етап символічної

подорожі зимовим лісом, що ідеально вписується в загальну концепцію циклу.

Слід зазначити, що у європейській культурі казка – це не лише форма оповіді або жанр усної традиції, а особливий тип мислення, що дозволяє людині осмислювати граничні ситуації буття – втрату орієнтирів, вихід за межі звичного світу, перебування у стані переходу. Саме в цьому сенсі казка виявляється близькою до міфу, але не тотожною йому: якщо міф фіксує сакральні першоподії, то казка переводить події у простір екзистенційного досвіду, де сакральне більше не гарантоване, а лише можливе. Цю проміжну зону між міфом і людським переживанням сучасна гуманітаристика розглядає як особливу форму символічної реальності, у якій архетипні моделі не диктують сенс, а відкривають його як проблему (Рікер, 1984). Ключовою рисою казкового мислення є специфічна організація часу. На відміну від історичного чи наративного часу, що розгортається лінійно й підпорядковується причинно-наслідковим зв'язкам, казковий час редукований до стану тривання, де події переживаються радше як вічні або символічні, а не строго послідовні. У цьому сенсі казка може розглядатися як особлива символічна форма мислення, у якій світ структурується через архетипні моделі та знаки, а не лише через фактичну хронологію (Кассі-рер, 1965). Водночас казка відкриває простір лімінального переживання, перебування «між» звичними структурами, що дозволяє людині осмислювати граничні ситуації буття.

Філософи XX століття неодноразово зверталися до досвіду редукованого часу. Тиша, пауза, зупинка повсякденного ритму розглядаються не як негативні стани, а як умови можливості глибинного досвіду (Бланшо, 1982; Рікер, 1984). Мовчання, за М. Бланшо (Бланшо, 1982), відкриває нічне вимірювання буття, у якому зникають будь-які звичні межі між суб'єктом і світом. У богословській перспективі подібна зупинка часу наближається до апофатичного досвіду – досвіду присутності через відсутність, де Бог не промовляє, але саме мовчання стає знаком Його близькості (Тернер, 1995; Псевдо-Діонісій Ареопагіт, 1987). Таким чином, зимова казка може бути осмислена як форма духовного очікування, як простір, у якому сенс ще не явлений, але вже передчувається. Просторовим еквівалентом цього стану стає ліс.

У європейській символіці ліс є одним із найстійкіших образів межі. Він протиставляється місту, дому, храму як простору, що не піддається повному контролю і не допускає остаточного впорядкування. Ліс – це не просто простір «поза культурою», а радше простір, де культура втрачає свою владу. «Ліс – це символ несвідомого. За часів становлення цивілізації люди жили в джунглях і густих лісах, і розчищення лісу було одним із шаблів у розвитку культури. Несвідоме – це дика природа, що поглинає прагнення людей до поступу, і в цьому воно подібне до лісу, у сприйнятті якого первісна людина повинна була зберігати пильність» (Франц М.-Л., 1996, с. 81).

Зима як культурний символ, що являється періодом, коли світ мовчить, а життєвий рух не зникає, але приховується від лишнього ока. Сніг стирає всі сліди, приглушує будь-який звук, уніфікує простір, позбавляючи його глибини. У середовищі зимового лісу неможливо рухатися «швидко» або «цілеспрямовано» – будь-який рух стає більш обережним, уповільненим, майже медитативним. Психологічно це відповідає стану зниження зовнішньої активності і загострення внутрішнього слуху. Не випадково в аналітичній психології К. Юнга (Юнг, 1968) ліс часто постає як символ несвідомого, простору, де его втрачає домінування і змушене зустрітися з глибинними шарами психіки. Якраз в цій точці і з'являється герой. Проте, у нашому випадку – не герой епосу і не переможець казки з щасливим фіналом, а фігура, що позначена не силою, а вразливістю, має свій особливий шлях, який спрямований униз – у темряву, у глибину, у те місце, що ще не має імені. У міфологічній традиції цей тип руху відомий як катабазис (Керені, 1951) – спуск у підземний світ. Однак у казково-ініціальному моделі катабазис не обов'язково завершується поверненням або перемогою. Він стає досвідом втрати опори, входженням у стан, де звичні координати більше не працюють. Герой, що спускається вниз у просторі зимового лісу, потрапляє в час без орієнтирів, без перспективи й без наративної підтримки, і, як підсумок, – поступова втрата звичних форм самовизначення. У феноменологічному сенсі цей стан можна описати як редукцію – зняття соціальних, культурних і навіть психологічних нашарувань, які зазвичай підтримують ідентичність. Мартін Гайдеггер (Гайдеггер, 1967) описував подібний

досвід як зустріч із Ніщо, у якій розкривається фундаментальна структура буття-до-смерті. У казковому ж вимірі цей досвід подається не концептуально, а образно – через темряву, холод і втрату шляху.

І тут слід згадати, що особливу роль у цій символічній конфігурації відіграє образ прялі. У міфології індоєвропейських народів пряля – це не просто жіночий персонаж, а втілення безособового часу і долі. «Прядіння – це поєднання безлічі окремих фрагментів у єдине безперервне ціле; щось подібне відбувається, коли певні образи пов'язуються у фантазію. Завдяки асоціативному процесу ці зв'язки поступово посилюються. Чим глибше і сильніше фантазія, тим більше вона визначається архетипами і стає невідворотною, особливо якщо процес фантазування протікає несвідомо. Тому образ жінки-прялі часто вважаються символом неминучої долі» (Біркгойзер-Оері С., 1988, с. 63). В українській міфології прялею вважають богиню Мокошу. «Символом Мокоші є прядка і веретено. Прядка – найбільш показовий предмет народного побуту, в якому через орнаменти-заклинання розкривається вся сутність космологічних уявлень стародавніх слов'ян <...> образ Мокоші та її християнського двійника Параскеви-П'ятниці співзвучні з <...> античними богинями долі <...>, які прядуть нитку життя» (Войтович, 2007, с. 208).

Прелюдія з диптиху «Прелюдія і fuga до-мінор» № 20 написана в розмірі  $\frac{3}{4}$ . Цікаво, що

тут відсутня позначка характеру. Хоча музичний матеріал, що вміщений в 54 такти прелюдії безхарактерним назвати важко. Адже, пряля пряде нитку життя, пряде вперто, постійно, не звертаючи уваги ні на що. Пряде вночі, пряде зимніми вечорами, пряде під спів колядок, в очікуванні справжнього дива. І це не просто тематична асоціація, а структурна метафора музичного часу. Рівномірний, остиганий рух восьмими в партії лівої руки може бути інтерпретований як звучання тої самої вічної праці, що відображається в мотомому муркотінні прядки, як ритм, що підтримує тло, на якому розгортається музичний наратив (Рис. 1). Цей рух несе одночасно і спокій, і невовиму напругу: він належить до символіки казкового світу, до тієї невидимої роботи, що формує порядок, пам'ять і витривалість. Партія лівої руки не є акомпанементом для верхнього голосу. «Ламана» тема правої руки то піднімається, то опускається на октаву, нагадує пошуки сенсу життя головним героєм, створюючи відчуття коливання між напругою і розслабленням, між прагненням і вразливістю. У психологічному сенсі, за концепцією Адлера (Адлер, 1923), цей рух можна розглядати як прояв прагнення до переваги – внутрішньої сили, що постійно випробовується зовнішніми обмеженнями, непередбачуваною екзистенційною ситуацією та небезпекою. Богословський вимір цього коливання набуває сенсу через образ терплячого очікування, знайомий із біблійних текстів: подібно до того, як



Рис. 1. Тема прялі та тема пошуку сенсу головним героєм



віруючий довіряє провидінню, герой переживає стан, коли рух уповільнений, а шлях непряний, і кожен крок стає одночасно і випробуванням, і навчанням, що вимагають мужності й свідомої присутності. Адже «ті, що сподіваються на Господа, оживляться, піднімуть крила, як орли; побіжать і не втомляться, підуть і не знесиляться» (Біблія, Ісаїя 40:31).

У наступному розділі прелюдії (такти 17–27) музичний процес зазнає принципової внутрішньої трансформації. На тлі рівномірного, майже механічного руху нижнього голосу, що зберігає відчуття циклу і повтору, у верхньому голосі двічі поспіль виникає інтонаційна фігура зітхання (Рис. 2). У музикознавчій та філософській традиції подібні фігури зітхання часто осмислюються як такі, що мають не риторичну, а екзистенційну природу. В аналітиці музики ХХ століття Теодор Адорно (Андорро, 1958) неодноразово наголошував, що в умовах зламаного наративності саме мінімальні інтонаційні жести здатні концентровано відображати смисл, фіксуючи не подію, а стан внутрішнього напруження, що не знаходить виходу в дії. Принципово важливим є те, що ця інтонаційна фігура не розвивається вгору і не прагне до світлої трансформації. Навпаки, у процесі повторення вона, за логікою драматичного падіння, спускається вниз зразу на терцію. У міфологічному вимірі подібний спуск може бути осмислений як внутрішній акт: за спостереженнями Карла Керенї (Кереня 1951), низхідний рух героя рідко пов'язаний із зовнішньою катастрофою, натомість він означає втрату внутрішньої опори, момент радикального оголення суб'єкта

перед самим собою. Тут доречно згадати спостереження Сімони Вейль (Вейль, 1947) про страждання як стан, у якому людина не кричить і не протестує, а мовчки перебуває під тягарем необхідності. Саме таке мовчазне перебування, позбавлене патосу, але сповнене внутрішньої напруги, втілюється в цих інтонаційних жестах.

Важливо, що цей процес розгортається на тлі безперервного руху восьмими в партії лівої руки, що не реагує на зітхання і не змінюється разом із ними. Така незалежність двох шарів створює образ принципового розриву між особистим переживанням і безособовим плином часу. Подібний розрив добре описаний у працях Поля Рікера (Рікер, 1984), який розрізняв «час події» і «час тривалості». У прелюдії саме час тривалості домінує: він не фіксує змін, але утримує суб'єкта в межах процесу, який неможливо зупинити. З культурологічної перспективи співіснування зітхань і повторюваного ритму можна прочитати як взаємодію героя і долі. Доля тут не персоніфікована й не драматизована; вона постає як безперервний, циклічний процес, подібний до прядіння, що не має ані початку, ані кінця, лише триває. Герой у цьому просторі не бореться й не чинить опору, єдиним знаком присутності є його зітхання. Така модель збігається з філософським уявленням Габрієля Марселя (Марсель, 1951) про онтологію надії без обіцянки, у якій людська гідність виявляється не в активній дії, а у витривалості та готовності перебувати в ситуації, яку немає змоги контролювати.

З такту 29 фактура верхнього голосу різко змінює свою природу. З'являється акцентований



Рис. 2. Інтонації зітхання

октавний рух. У символічному плані цей епізод може бути осмислений як образ вузлів долі (Рис. 3). У міфологічних уявленнях вузол є одним із ключових знаків невідворотності: те, що зав'язане, не розгортається без зусилля і часто – без втрати. Образ пряді, яка пряде нитку життя, майже завжди супроводжується мотивом вузла або переплетення. Вузол не створює нового напрямку, але фіксує стан, роблячи його незворотним. За спостереженням Мірчі Еліаде (1991), вузол функціонує як знак фіксації часу, як момент, у якому можливість вибору звукується до необхідності. У зимовому лісі, коли шлях остаточно зникає, вузли долі не є покаранням, але знаком, що ініціаційний процес вступив у фазу незворотності. Як зазначав Карл Ясперс (Ясперс, 1932), граничні ситуації не пропонують виходу, але відкривають істину існування саме через неможливість уникнення. Варто зазначити, що попередній епізод зітхань (тт. 17–27) і епізод вузлів долі утворюють єдину символічну дугу: від внутрішньої реакції на межовий простір до фіксації стану, в якому герой уже не просто перебуває, а включений у структуру долі, заглиблений в ініціальний процес, де кожен наступний жест робить попередній незворотним.

Фінальний розділ прелюдії формує особливу символічну зону, у якій завершення музичного процесу постає як онтологічний злам – перехід від індивідуального мовлення героя до безособової мови долі. У тактах 45–49 з'являється октавна тема у правій руці, наспів на, проте

зосереджена та внутрішньо напружена. Її характер дозволяє інтерпретувати цей епізод як останнє цілісне висловлювання героя, своєрідну Лебедину пісню – момент, у якому суб'єкт ще володіє голосом, ще формує вертикально зібрану, структуровану фразу, але вже перебуває на межі можливого зникнення. У філософії музики В. Янкелевича (Янкелевич, 1961) фінальність мислиться не як акт утвердження, а як форма прощання і наближення до тиші; завершальний жест не стверджує, а радше відступає, розчиняючись у сфері «майже-нічого» (*presque-rien*). Показово, що після Лебединої пісні відбувається радикальна зміна функцій фактури – у тактах 50–51 (Рис. 4) мелодична лінія партії правої руки зникає, і музичний простір раптово позбавляється індивідуального голосу. Цей жест не є нейтральним технічним прийомом, а має глибоке символічне навантаження: герой більше не «говорить», не ініціює рух, можливо, навіть втрачає ознаки індивідуальної присутності... Тематичну лінію перебирає партія лівої руки, що двічі повторить легатну формулу, позбавлену індивідуальної інтонаційної волі, проте віддалено нагадує зітхання. Подібний розрив добре описується у філософії Поля Рікера (Рікер, 1984), який розрізняє час події, що набуває смислу через наратив, і час тривалості, позбавлений подієвої артикуляції. У прелюдії саме час тривалості домінує: він не продукує події, але утримує суб'єкта в межах безперервного процесу, який неможливо зупинити чи завершити. Поява тонічної терції



Рис. 3. Вузлики долі



Рис. 4 . Фінал прелюдії

в такті 53 не повертає голосу героя, а звучить як пам'ять про нього, як «граничний досвід», що описаний К.Ясперсом (1932), де особистісне не зникає миттєво, а розчиняється в безособовому. Остаточний злам відбувається в такті 54, де в басовому регістрі з'являється низький, вагомий тонічний тон, що має чітку семантику дзвону та нагадує перехід між життям і смертю, між станами, між світами.

Фуга (Рис. 5) відкриває принципово інший тип символічного простору, ніж прелюдія. Якщо прелюдія вибудовує образ ініціального входження – зимового лісу, прядіння долі, поступового спуску і згущення часу, – то фуга фіксує стан перебування по той бік переходу. Уже сам розмір 5/4, рідкісний для академічної фуґи, порушує відчуття звичного музичного метру, знімає опору регулярності й виводить слухача у простір «непарного», асиметричного часу, що функціонує маркером іншого порядку буття, де звичні координати рівноваги більше не діють. Позначення *Tranquillo* додатково підсилює цей ефект. Спокій тут не означає ані

примирення, ані завершення – це стан прийняття нового ритму буття, у якому напруга зникає не тому, що конфлікт розв'язано, а тому, що він більше не формулюється як проблема. У цьому аспекті фуга зближується з тими моделями «тихого проходження», які в релігійній філософії (Августин, 1981; Майстер Екгарт, 1977) описуються як стан внутрішньої зосередженості після кризи, коли мовлення змінюється мовчанням, а дія – триванням.

У тактах 29–38 фуґи відбувається повернення ритмічної моделі прелюдії, що сприймається як своєрідний часовий місток (Рис. 6). Формально ритмічний поділ зберігається, але остинатний рух рівномірними восьмими, який у прелюдії створював механічність і артикулював тему правої руки, що змальовувала внутрішній світ героя, у фузі набуває тематичної й мелодичної самостійності, що докорінно змінює семантику часу та руху. Хоч ритм залишається колишнім, його значення трансформується. Якщо в прелюдії герой перебував у просторі зимового лісу, де рух визначався зовнішнім ритмом долі,



Рис. 5. Тема фуґи



Рис. 6. Часовий місток між прелюдією і фугою

то у фузі цей простір стає внутрішнім лабіринтом, де кожен голос репрезентує окремий рівень досвіду. Цю зміну добре описує Поль Рікер (Рікер, 1984), який у концепції наративної ідентичності наголошує, що суб'єкт ніколи не є монолітним, а формується через накладання кількох часових ліній і смислових перспектив, які співіснують, не зливаючись у єдине ціле. Подібний ефект можна співвіднести з феноменологічними уявленнями Едмунда Гуссерля (Гуссерль, 1966) про внутрішній час-свідомість, де тривання не є лінійним, а складається з одночасного утримання кількох шарів переживання. У фузі часовий потік більше не веде героя вперед чи вниз, а розгортається «вшир», створюючи відчуття простору, заповненого голосами, де кожна лінія існує автономно й водночас взаємодіє з іншими.

У стретті (з такту 39) відбувається радикальне ущільнення поліфонічного простору канонем

в октаву та нижню терцію, де голоси зближуються не лише тематично, але й екзистенційно, втрачаючи дистанцію між «я» і «іншим». Саме в цій точці поліфонія перестає бути моделлю діалогу і перетворюється на модель співприсутності. Осмислення через поняття *communio* (Августин, 1981) – не як злиття, а як перебування у спільному часі та спільному звучанні, де справжня інтенсивність переживання виникає не в послідовності, а в напрузі «теперішнього», в якому пам'ять, очікування і присутність збігаються. З такту 44 звучать дзвони (Рис. 7), що у богословській традиції функціонують як знак межі між сакральним і профанним, між часом людським і часом Божим. «Різні глибини людських почуттів зачіпає використання композиторами інтонацій похоронних дзвонів. Тут творці музики розмаїтими засобами художньої виразності підкреслюють трагізм, намагаються психологічно правдиво відтворити скорботний



Рис. 7. Фігура дзвону

настрій, страждання, смуток, стан самозаглиблення та душевного розпачу, різними прийомами тонко передати болісний щем душі. В Україні похоронні, або як ще їх називають, поминальні дзвоніння, виникли давно. Християнські культові уявлення втілилися у символічному відображенні зв'язку неба й землі...» (Кіндратюк, 2012, с. 652). «У прелюдії і фузі Всеволода Задерацького (1891–1953) для фортепіано fuga починається в трагічних тонах на *p* (розмір 5/4). Розвиток твору приводить до імітації вдарення у дзвони. Сплошні дзвоніння починають вчуватися в кульмінації (початок останніх п'яти тактів). Вони відображаються чвертними акордами субдомінантової функції і октавними ходами в басу» (Кіндратюк, 2012, с. 672).

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Творчість Всеволода Задерацького відкриває унікальний простір для осмислення музики як середовища переживання і символічного діалогу людини з долею та історією. В його циклі «24 прелюдії та фуги» відтворюються емоційні та психологічні стани, формується особлива структура часу і простору, в якій поєднуються пам'ять, очікування та присутність. Цикл Задерацького функціонує як «ініціальний простір», де кожен диптих відкриває нову глибину внутрішнього світу героя, його стосунки зі світом, долею та культурним контекстом.

У статті на прикладі Прелюдії і фуги до-мінор № 20 показано, як музичний, символічний та культурологічний виміри тісно взаємопов'язані. Прелюдія розкриває філософський образ зимового казкового лісу, де простір і час переживаються як циклічні, а герой існує у стані внутрішньої рефлексії, підпорядкованої ритму долі, символізованому остинатним рухом лівої руки. Через мотив зітхань, «вузли долі» та поступовий спуск у глибину часу та простору формуються основні елементи внутрішнього досвіду, де екзистенційні

переживання переплітаються з архетипними образами, міфологічними моделями та біблійними символами. Fuga демонструє простір перебування «по той бік переходу», де асиметричний метр і спокійний характер *Tranquillo* створюють відчуття внутрішнього лабіринту, де голоси існують автономно, але водночас взаємодіють. Радикальне ущільнення поліфонії у стретті перетворює діалог на співприсутність, що можна осмислити через богословське поняття *communio*. Задерацький вводить слухача у простір, де переживання екзистенційних криз та духовних станів стають доступними через звук, темп і структуру твору та слугує осмисленням граничних станів людського існування, а також способом збереження культурної пам'яті в умовах історичного насильства та маргіналізації. Таким чином, дослідження творчості Задерацького підтверджує, що його музичні тексти мають значення не лише як художні твори, а й як простір символічного, психологічного та духовного досвіду, здатного формувати нове розуміння музики і її ролі в культурі.

Перспективи подальших досліджень полягають у систематичному аналізі кожного диптиху циклу «24 прелюдії та фуги» як окремого ініціального простору, що дозволить виявити загальні структурні та символічні закономірності, а також поглибити розуміння психологічних і духовних станів героя. Дослідження можуть зосередитися на взаємодії музичного, культурологічного та символічного вимірів у кожній прелюдії та фузі, визначенні архетипних образів, ролі часу, простору і ритму у формуванні внутрішнього досвіду. Крім того, подальший аналіз здатен показати, що творчість Задерацького функціонує як носій колективної пам'яті та являється інструментом осмислення історичних травм, відкриваючи нові горизонти для культурологічних, психологічних, богословських та виконавських інтерпретацій його музичної спадщини.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: переклад Івана Огієнка. Київ: Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.
2. Войтович В. генеалогія богів давньої України. Рівне: Видавець Валерій Войтович, 2007. 556 с.
3. Кіндратюк, Б. Дзвонарська культура України: монографічне дослідження. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2012. 897 с.
4. Макарова Н. 24 прелюдії та фуги В. П. Задерацького: повернення із забуття. Аспекти історичного музикознавства, 2024, вип. 36, с. 62–80.

5. Макарова Н. Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і фуґи N1 до-мажор із циклу «24 прелюдії та фуґи» В.Задерацького). *Fine Art and Culture Studies*. N4, 2025. С. 95–105. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>
6. Макарова Н. Прелюдія та фуґа ля-мінор № 2 В.П.Задерацького як музична модель тривожного часу. *Українська музика*, вип 3 (54), 2025. С. 56–65. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>
7. Макарова Н. Семіотика подвійності (на приклад прелюдії та фуґи N5 ре-мажор В.П.Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип.90, том 2, 2025. С. 60–65. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>
8. Макарова Н. Символізм музики табірної дня (на прикладі музично-психологічного аналізу «Прелюдії та фуґи ля-мажор» №7 В.П.Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 89, том 2, 2025. С. 135–140. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>
9. Макарова Н. Сторінка містичного щоденника ув'язненого (на прикладі Прелюдії і фуґи до-діз мінор № 10 В. Задерацького). *Південноукраїнські мистецькі студії*, вип. 3, 2025. С. 145–152. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>
10. Постовойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів XX – початку XXI століття): дис. ... д-ра філософії. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 226 с.
11. 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.
12. Adler, Alfred. *Understanding Human Nature*. London: George Allen & Unwin, 1923. 292 p.
13. Adorno, T. W. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main : Europäische Verlagsanstalt, 1958. 204 S.
14. Augustinus, Aurelius. *Confessiones*. Turnhout : Brepols, 1981. 352 p.
15. Birkhäuser-Oeri, Sibylle. *The Mother: Archetypal Image in Fairy Tales*. Toronto: Inner City Books, 1988. 172 p.
16. Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982. 276 p.
17. Cassirer, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms: Volume 1: Language*. New Haven; London: Yale University Press, 1965. 342 p.
18. Eckhart, Meister. *Deutsche Predigten und Traktate*. München : Carl Hanser Verlag, 1977. 548 S.
19. Eliade, M. *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1991. 192 s.
20. Heidegger M. *Sein und Zeit*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1967. 437 S.
21. Husserl, E. *Méditations cartésiennes: Introduction à la phénoménologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966. 288 p.
22. Kerényi, K. *The Gods of the Greeks*. London : Thames and Hudson, 1951. 340 p.
23. Marcel, G. *The mystery of being*. New York, NY: Harper & Row, 1951. 384 p.
24. Pseudo-Dionysius the Areopagite. *The Mystical Theology*. Translated by Colm Luibheid. New York: Paulist Press, 1987. 98 p.
25. Ricoeur, Paul. *La symbolique du mal*. Paris : Aubier, 1967. 335 p.
26. Ricoeur, P. *Temps et récit. Tome 1: La configuration du récit dans le roman*. Paris: Seuil, 1984. 544 p.
27. Turner, Denys. *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 278 p.
28. von Franz, Marie-Louise. *The Interpretation of Fairy Tales*. Boulder; London: Shambhala Publications, 1996. 224 p.
29. Jankélévitch, V. *La musique et l'ineffable*. Paris: A. Colin, 1961. 198 s.
30. Jaspers, K. *Philosophie. Bd. 1: Philosophische Weltorientierung*. Berlin: Springer, 1932. 340 p.
31. Jung, C. G. *Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968. 608 p.
32. Weil, S. *La Pesanteur et la grâce*. Paris : Plon, 1947. 208 p.

## REFERENCES:

1. Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu: pereklad Ivana Ohienka. [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. Voitovych, V. (2007). *Henealohiia bohiv davnoi Ukrainy* [Genealogy of the Gods of Ancient Ukraine]. Rivne: Vydavets Valerii Voitovych. [Ukrainian].
3. Kindratiuk, B. (2012). *Dzvonarska kultura Ukrainy: Monohrafichne doslidzhennia* [Bell-Ringing Culture of Ukraine: A Monographic Study]. Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University Press. [Ukrainian].
4. 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].

5. Makarova, N. (2025). Dzvyn yak fihura pamiaty (na prykladi preliudii i fuhy №1 do-mazhor iz tsykladu «24 preliudii ta fuhy» V.Zaderatskoho) [The Bell as a Figure of Memory (on the Example of Prelude and Fugue No. 1 in C Major from the Cycle «24 Preludes and Fugues» by V. Zaderatsky)]. *Fine Art and Culture Studies*. N4, 2025. S. 95–105. [in Ukrainian]. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>
6. Makarova, N. (2025). Preliudiia ta fuha lia-minor № 2 V.P.Zaderatskoho yak muzychna model tryvozhnogo chasu [Prelude and Fugue in A minor No. 2 by V.P. Zaderatsky as a musical model of anxious time]. *Ukrainska muzyka*, vyp 3 (54), p. 56–65. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>
7. Makarova, N. (2025). Semiotyka podviinosti (na pryklad preliudii ta fuhy N5 re-mazhor V.P.Zaderatskoho) [Semiotics of duality (on the example of Prelude and Fugue No. 5 in D major by V.P. Zaderatsky)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp.90, tom 2, p. 60–65. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>
8. Makarova, N. (2025). Symvolizm muzyky tabirnogo dnia (na prykladi muzychno-psykholohichnoho analizu «Preliudii 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, p. 135–140. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>
9. Makarova, N.(2025). Storinka mistychnoho shchodennyka uv'iaznenoho (na prykladi Preliudii i fuhy do-diiez minor № 10 V. Zaderatskoho) [A page from a prisoner's mystical diary (based on the example of Prelude and Fugue in C-sharp minor No. 10 by V. Zaderatsky)]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, vyp. 3, pp. 145–152. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>
10. 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. Chaikovskykoho. [in Ukrainian].
11. Syriatska, T. O. (2024). Zhanrovo-stylysynchna typolohiia preliudii tsykladu «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].
12. Adler, A. (1923). *Understanding human nature* [Understanding Human Nature]. London: George Allen & Unwin. [English].
13. Adorno, T. W. (1958). *Philosophie der neuen Musik* [Philosophy of New Music]. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt. [German].
14. Augustinus, A. (1981). *Confessiones* [Confessions]. Turnhout: Brepols. [Latin].
15. Birkhäuser-Oeri, S. (1988). *The mother: Archetypal image in fairy tales* [The Mother: Archetypal Image in Fairy Tales]. Toronto: Inner City Books. [English].
16. Blanchot, M. (1982). *The space of literature* [The Space of Literature]. Lincoln: University of Nebraska Press. [English].
17. Cassirer, E. (1965). *The philosophy of symbolic forms* (Vol. 1: Language) [The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 1: Language]. New Haven; London: Yale University Press. [English].
18. Eckhart, M. (1977). *Deutsche Predigten und Traktate* [German Sermons and Treatises]. München: Carl Hanser Verlag. [German].
19. Eliade, M. (1991). *Images and symbols: Studies in religious symbolism* [Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism]. Princeton, NJ: Princeton University Press. [English].
20. Heidegger, M. (1967). *Sein und Zeit* [Being and Time]. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. [German].
21. Husserl, E. (1966). *Méditations cartésiennes: Introduction à la phénoménologie* [Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology]. Paris: Presses Universitaires de France. [French].
22. Kerényi, K. (1951). *The gods of the Greeks* [The Gods of the Greeks]. London: Thames and Hudson. [English].
23. Marcel, G. (1951). *The mystery of being* [The Mystery of Being]. New York, NY: Harper & Row. [English].
24. Pseudo-Dionysius the Areopagite. (1987). *The mystical theology* [The Mystical Theology] (C. Luibheid, Trans.). New York: Paulist Press. [English].
25. Ricoeur, P. (1967). *La symbolique du mal* [The Symbolism of Evil]. Paris: Aubier. [French].
26. Ricoeur, P. (1984). *Temps et récit* (Vol. 1: La configuration du récit dans le roman) [Time and Narrative. Vol. 1: The Configuration of Narrative]. Paris: Seuil. [French].
27. Turner, D. (1995). *The darkness of God: Negativity in Christian mysticism* [The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism]. Cambridge: Cambridge University Press. [English].
28. von Franz, M.-L. (1996). *The interpretation of fairy tales* [The Interpretation of Fairy Tales]. Boulder; London: Shambhala Publications. [English].
29. Jankélévitch, V. (1961). *La musique et l'ineffable* [Music and the Ineffable]. Paris: A. Colin. [French].
30. Jaspers, K. (1932). *Philosophie* (Bd. 1: Philosophische Weltorientierung) [Philosophy. Vol. 1: Philosophical World-Orientations]. Berlin: Springer. [German].

31. Jung, C. G. (1968). The archetypes and the collective unconscious [The Archetypes and the Collective Unconscious]. Princeton, NJ: Princeton University Press. [English].
32. Weil, S. (1947). La pesanteur et la grâce [Gravity and Grace]. Paris: Plon. [French].

Дата першого надходження статті до видання: 07.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 04.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025



УДК 784.75

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-22>

**Світлана МАНЬКО**

кандидат мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри естрадного та народного співу Харківської державної академії культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000

**ORCID:** 0000-0001-7143-2597

**Людмила КУДРИЧ**

Заслужена артистка України, доцентка, завідувачка кафедри музично-драматичного театру, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000

**ORCID:** 0000-0003-1319-5874

**Людмила КРАСОВСЬКА**

Заслужена артистка України, доцентка кафедри музично-драматичного театру, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000

**ORCID:** 0000-0001-6146-4288

**Бібліографічний опис статті:** Манько, С., Кудрич, Л., Красовська, Л. (2025). Вокальний перформанс як поєднання різних жанрів. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 169–175, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-22>

## ВОКАЛЬНИЙ ПЕРФОРМАНС ЯК ПОЄДНАННЯ РІЗНИХ ЖАНРІВ

Стаття присвячена дослідженню взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки в процесі підготовки актора музично-драматичного театру в контексті вокального перформансу як синтетичної форми сучасного сценічного мистецтва. Актуальність теми зумовлена трансформацією жанрової природи музично-драматичного театру, що висуває нові професійні вимоги до актора як універсального виконавця, здатного органічно поєднувати спів, сценічне мовлення та драматичну дію в межах цілісного художнього образу.

У статті здійснено аналіз сучасних наукових підходів до проблеми формування сценічного голосу, обґрунтовано доцільність інтеграції вокальної та мовленнєвої підготовки та визначено вокальний перформанс як простір активного жанрового й інтонаційного синтезу. Розглянуто спільні фізіологічні та психофізичні засади вокальної і мовленнєвої техніки, зокрема дихання, артикуляцію, резонування та інтонаційну організацію, що дозволяє трактувати їх як єдину координаційну систему, підпорядковану художнім завданням сценічної дії.

Особливу увагу приділено методичним підходам до інтеграції вокалу й мовлення в освітньому процесі, запропоновано поетапну модель формування вокально-мовленнєвої компетентності актора та окреслено її практичне значення для роботи в різножанровому репертуарі. Доведено, що інтегрований підхід сприяє підвищенню сценічної органічності, інтонаційної точності, смислової виразності та жанрової мобільності виконавця.

Зроблено висновок про перспективність подальших досліджень, спрямованих на експериментальне впровадження інтегрованих методик у систему професійної підготовки акторів музично-драматичного театру та вивчення їх впливу на художні результати сучасних сценічних практик.

**Ключові слова:** вокальний перформанс, синтез жанрів, перформативне мистецтво, сценічна дія, вокальна техніка, інтердисциплінарність, тілесність голосу.

**Svitlana MANKO**

Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Pop and Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61000

**ORCID:** 0000-0001-7143-2597

**Lyudmila KUDRYCH**

Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Head of the Department of Musical and Dramatic Theater, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi Uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61000

**ORCID:** 0000-0003-1319-5874

**Lyudmila KRASOVSKA***Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Department of Musical and Dramatic Theater, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi Uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61000***ORCID:** 0000-0001-6146-4288

**To cite this article:** Manko, S., Kudrych, L., Krasovska, L. (2025). Vokal'nyy performans yak poeydnannya riznykh zhanriv. [Vocal performance as a combination of different genres]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 169–175, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-22>

## VOCAL PERFORMANCE AS A COMBINATION OF DIFFERENT GENRES

*The article is devoted to the study of the interaction of vocal and speech techniques in the process of training an actor of musical and dramatic theater in the context of vocal performance as a synthetic form of modern stage art. The relevance of the topic is due to the transformation of the genre nature of musical and dramatic theater, which puts forward new professional requirements for the actor as a universal performer, capable of organically combining singing, stage speech and dramatic action within the framework of a holistic artistic image.*

*The article analyzes modern scientific approaches to the problem of stage voice formation, justifies the feasibility of integrating vocal and speech training and defines vocal performance as a space for active genre and intonation synthesis. The common physiological and psychophysical principles of vocal and speech techniques are considered, in particular, breathing, articulation, resonance and intonation organization, which allows them to be interpreted as a single coordination system subordinated to the artistic tasks of stage action.*

*Particular attention is paid to methodological approaches to the integration of vocal and speech in the educational process, a phased model of the formation of the actor's vocal and speech competence is proposed and its practical significance for work in a multi-genre repertoire is outlined. It is proven that an integrated approach contributes to increasing the stage organicity, intonation accuracy, semantic expressiveness and genre mobility of the performer.*

*The conclusion is made about the prospects of further research aimed at the experimental implementation of integrated methods in the system of professional training of actors of the musical and dramatic theater and the study of their influence on the artistic results of modern stage practices.*

**Key words:** vocal performance, synthesis of genres, performative art, stage action, vocal technique, interdisciplinarity, corporeality of the voice.

**Актуальність проблеми.** Сучасні процеси розвитку музично-драматичного театру зумовлюють суттєве переосмислення професійних вимог до актора, який дедалі частіше постає як універсальний виконавець, здатний органічно поєднувати вокальне виконання, сценічне мовлення та драматичну дію в межах цілісного художнього образу. У цьому контексті особливого значення набуває феномен вокального перформансу як синтетичної форми сценічної творчості, що інтегрує різні жанрові, стилістичні й технічні компоненти та виходить за рамки традиційного розуміння співу як автономного виду виконавської діяльності (Дрожина, 2005, с. 47).

Актуальність дослідження зумовлена тим, що в системі професійної підготовки актора музично-драматичного театру вокальна та мовленнєва техніка й досі нерідко формуються як паралельні, недостатньо взаємопов'язані дисциплінарні напрями. Така фрагментарність навчального процесу ускладнює досягнення художньої цілісності сценічного образу, знижує рівень органічності виконання та обмежує

жанрову мобільність актора в умовах сучасного репертуару, який активно використовує елементи мюзиклу, рок-опери, перформативних форм і музично-драматичних експериментів.

Водночас практика сучасного театру переконливо засвідчує, що вокальний перформанс потребує інтегрованого підходу до формування голосу актора, де спів і мовлення функціонують як єдина координаційна система, підпорядкована драматургії сценічної дії та смислового наповнення тексту. У цьому зв'язку зростає потреба в науковому осмисленні методичних підходів до взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки, а також у визначенні художніх результатів такої інтеграції в процесі підготовки майбутніх акторів музично-драматичного театру.

Таким чином, звернення до проблеми взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки в контексті вокального перформансу є своєчасним і обґрунтованим, оскільки відповідає сучасним тенденціям розвитку сценічного мистецтва та актуальним запитам театральної педагогічної практики в Україні.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика вокального перформансу як синтетичного художнього явища перебуває в полі уваги сучасних наукових досліджень, що репрезентують міждисциплінарний підхід до аналізу голосу, жанру та сценічної дії. Вітчизняні й зарубіжні наукові праці засвідчують поступовий відхід від традиційного розуміння вокалу як автономної музичної практики та утвердження його ролі як складного перформативного інструмента, здатного інтегрувати різні жанрові, стилістичні й виразні компоненти.

У цьому контексті показовою є стаття Дж. А. Голмс, присвячена феномену вокальної манери Біллі Айліш, зокрема техніці так званого *whisper singing*, яка аналізується як естетично та ідеологічно маркований спосіб вокального висловлювання (Голмс, 2023, р. 608). Авторка розглядає голос не лише як музичний засіб, а як форму перформативної ідентичності, що поєднує спів, мовленнєву інтонацію та тілесну присутність виконавця. Це дослідження є важливим для осмислення вокального перформансу в аспекті жанрової гібридності та розмиття меж між співом і мовленням, що є характерною ознакою сучасних вокально-сценічних практик.

Проблема синтезу мистецтв як художнього принципу ґрунтовно розглянута в дисертаційному дослідженні Д. Бернадської, присвяченому сучасній українській сценічній хореографії (Бернадська, 2005, с. 86–94). Хоча об'єктом аналізу є хореографічне мистецтво, концептуальні положення авторки щодо інтеграції різних художніх мов, взаємодії тілесного, музичного й драматургічного начал мають безпосереднє значення для розуміння вокального перформансу як синтетичної жанрової моделі, в якій голос функціонує у взаємозв'язку з рухом, сценічною дією та візуальною формою.

Вагомий внесок у дослідження жанрової багатовекторності вокального мистецтва зроблено Л. О. Красовською, яка аналізує сучасний вокал у контексті різних жанрів музичного мистецтва та окреслює методи навчання, зорієнтовані на універсальність виконавця (Красовська, 2016, с. 52–57). Авторка наголошує на необхідності формування гнучкої вокальної техніки, здатної адаптуватися до стилістичних і жанрових трансформацій, що безпосередньо корелює з ідеєю вокального перформансу як

простору перетину академічних і неакадемічних вокальних практик.

Проблему синтезу академічного та естрадного вокалу в методико-педагогічному контексті безпосередньо розглядає Д.Г. Євтушенко (Євтушенко, 1963, с. 112). У підручнику обґрунтовано можливість і доцільність поєднання різних вокальних шкіл у процесі професійної підготовки виконавця, що є принципово важливим для формування вокального перформера, здатного вільно функціонувати в різножанровому сценічному просторі. Автор акцентує увагу на методичних механізмах інтеграції, що дозволяють уникнути технічної еkleктики й забезпечити цілісність вокального висловлювання.

Методологічні аспекти наукового аналізу, важливі для осмислення вокального перформансу як складного художнього феномена, розкрито в роботі І. І. Пашинської, де диференційовано поняття методології, методики та методу (Пашинська, 2012, с. 34). Застосування цих теоретичних положень дозволяє структурувати дослідження вокального перформансу на перетині мистецтвознавства, педагогіки та культурології.

Синтез співацьких манер в українській музиці кінця XX – початку XXI століть ґрунтовно досліджено в дисертації Н. С. Шевченко, де простежується процес взаємодії академічних, фольклорних та естрадних вокальних традицій (Шевченко, 2015, с. 73). Висновки авторки є важливими для розуміння історичних і стильових передумов формування вокального перформансу як жанрово відкритої форми, що відображає сучасні тенденції розвитку українського музичного мистецтва.

Теоретично-методичну основу дослідження голосу як професійного інструмента становить праця Ю. Є. Юцевича, у якій систематизовано принципи формування та розвитку співацького голосу (Юцевич, 1998, с. 68–73). Хоча робота орієнтована переважно на академічну традицію, її положення залишаються актуальними для осмислення технічної бази, на якій вибудовується вокальний перформанс як багатожанрове явище.

Таким чином, аналіз наукових джерел засвідчує, що проблема вокального перформансу як поєднання різних жанрів розглядається в сучасних дослідженнях фрагментарно – через призму синтезу мистецтв, жанрової взаємодії,

методики вокального навчання та культурних трансформацій. Водночас комплексне осмислення вокального перформансу як цілісного сценічного феномена, що поєднує різні вокальні жанри, мовленнєві інтонації та перформативні стратегії, потребує подальшого наукового опрацювання, що й зумовлює актуальність обраної теми.

**Метою статті** є теоретичне осмислення та методичне обґрунтування взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки в процесі підготовки актора музично-драматичного театру в контексті вокального перформансу як синтетичної форми сценічного мистецтва, а також виявлення художніх результатів інтегрованого підходу до формування сценічного голосу, здатного до жанрової та стилістичної трансформації відповідно до вимог сучасного театрального репертуару.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У сучасному музично-драматичному театрі вокальний перформанс постає як художня форма, в межах якої голос актора функціонує одночасно в кількох площинах – музичній, мовленнєвій та драматичній. Така багатфункціональність голосу зумовлює необхідність переосмислення традиційних підходів до його формування у професійній підготовці актора, оскільки ізольоване опанування вокальної техніки та сценічного мовлення не забезпечує належного рівня художньої цілісності виконання.

У вокальному перформансі спів і мовлення не протиставляються, а перебувають у стані постійної взаємодії, переходу й взаємного збагачення. З огляду на це, доцільним є розгляд вокальної та мовленнєвої техніки як єдиної координаційної системи, що базується на спільних фізіологічних і психофізичних механізмах голосоутворення (Муравіцька, 2022, с. 175).

Для аналітичного окреслення точок перетину й розбіжностей між вокальною та мовленнєвою технікою пропонується узагальнювальна таблиця, яка дозволяє виявити потенціал їх інтеграції в навчальному процесі.

Аналіз наведених параметрів свідчить, що більшість технічних основ вокалу й мовлення мають спільну природу, а відмінності зумовлені передусім художніми завданнями. Це відкриває можливість для методично виваженої інтеграції обох напрямів у процесі навчання.

Вокальний перформанс у музично-драматичному театрі функціонує як простір перетину різних жанрових моделей – від академічного співу до розмовно-інтонаційних форм, речитативу, напівспіву та вокалізованого тексту. Така жанрова поліфонія потребує від актора високого рівня вокально-мовленнєвої мобільності та здатності швидко змінювати спосіб голосоутворення відповідно до драматургічної логіки сцени.

З метою наочного окреслення цього процесу пропонується схема взаємодії жанрових компонентів у вокальному перформансі (рис. 1).

У межах цієї моделі вокальна техніка не є самоціллю, а підпорядковується інтонаційно-смісловій логіці сценічної дії. Мовлення, своєю чергою, збагачується музичною протяжністю та тембровою насиченістю, що посилює експресивний потенціал акторського виконання.

Інтегрований підхід до підготовки актора музично-драматичного театру передбачає поетапне формування вокально-мовленнєвої компетентності, де кожен етап спрямований на поступове ускладнення художніх і технічних завдань. Такий підхід доцільно структурувати у вигляді логічної моделі навчального процесу (табл. 2).

Описана модель (табл. 2) дозволяє уникнути механічного поєднання двох дисциплін

Таблиця 1

### Співвідношення вокальної та мовленнєвої техніки в підготовці актора

| Параметр    | Вокальна техніка                       | Мовленнєва техніка                        | Інтеграційний потенціал                      |
|-------------|----------------------------------------|-------------------------------------------|----------------------------------------------|
| Дихання     | Подовжене, кероване, з опорою на фразу | Гнучке, підпорядковане смисловим акцентам | Формування універсального сценічного дихання |
| Артикуляція | Узагальнена, вокально зумовлена        | Чітка, фонетично деталізована             | Баланс між зрозумілістю й звучністю          |
| Резонування | Орієнтація на темброву повноту         | Орієнтація на виразність інтонації        | Єдина резонаторна стратегія                  |
| Інтонація   | Музично визначена                      | Смислово й емоційно визначена             | Інтонаційна цілісність образу                |

Джерело: сформовано автором на основі (Антонюк, 1999, с. 14), (Євтушенко, 1963, с. 86).

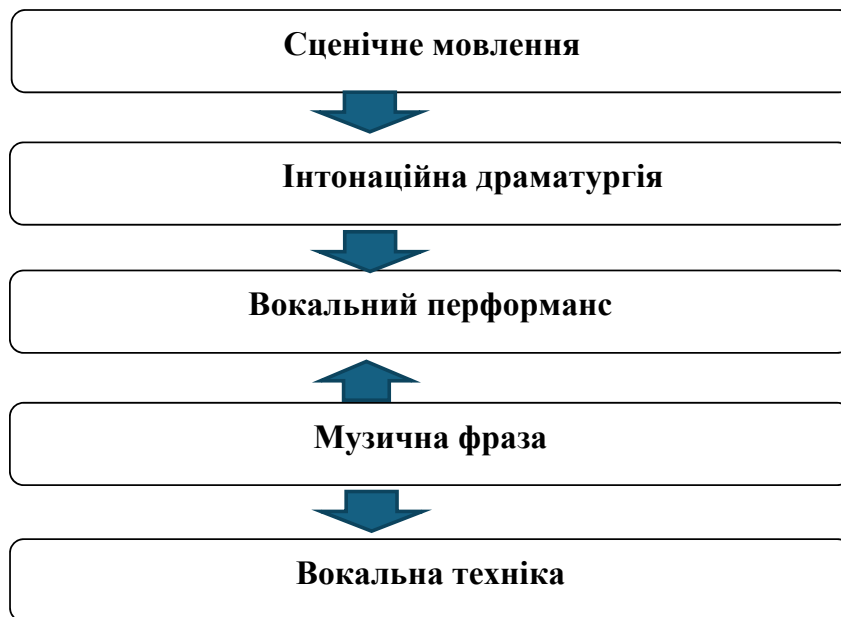


Рис. 1. Вокальний перформанс як інтеграційна модель

Джерело: сформовано автором на основі (Голмс, 2023, р. 603), (Чернікова, 2006, с. 38–44).

Таблиця 2

Етапи інтегрованої вокально-мовленнєвої підготовки

| Етап        | Основний фокус                     | Характер роботи                                                 |
|-------------|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| Початковий  | Координація дихання та артикуляції | Поєднання простих вокальних вправ із мовленнєвими текстами      |
| Середній    | Інтонаційна єдність                | Робота з текстом у напівспіві, речитативі                       |
| Професійний | Жанрова трансформація              | Виконання сцен із різною стилістикою та вокальним навантаженням |

Джерело: сформовано автором на основі (Манко, 2022, р. 106), (Юцевич, 1998, с. 37–43).

і сприяє формуванню у студента цілісного уявлення про голос як універсальний інструмент сценічної дії.

Практичне впровадження інтеграції вокальної та мовленнєвої техніки позитивно впливає на художній результат сценічного виконання. Актор демонструє більшу свободу у володінні голосом, підвищується рівень інтонаційної точності, смислової виразності та жанрової адаптивності. У вокальному перформансі це виявляється у здатності органічно переходити від співу до мовлення, зберігаючи єдність образу та драматургічну логіку ролі.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що вокальний перформанс у сучасному музично-драматичному театрі функціонує як синтетична форма сценічного мистецтва, в межах якої вокальна та мовленнєва техніка перебувають у тісній взаємодії та взаємозумовленості. Голос актора в цьому контексті постає не лише як засіб звуковидобування,

а як багатовимірний інструмент художньої дії, здатний одночасно реалізовувати музичні, мовленнєві й драматургічні завдання.

У ході аналізу виявлено, що ізольований підхід до формування вокальної та мовленнєвої компетентності не відповідає сучасним вимогам сценічної практики та ускладнює досягнення інтонаційної, смислової й образної цілісності виконання. Натомість інтегрована модель підготовки, заснована на єдності дихальної, артикуляційної та резонаторної координації, створює передумови для формування універсального сценічного голосу, здатного до жанрової та стилістичної трансформації.

Обґрунтовані в роботі методичні підходи засвідчують, що поєднання вокальних і мовленнєвих завдань у навчальному процесі сприяє підвищенню художньої виразності, сценічної органічності та інтонаційної точності акторського виконання. Застосування інтегрованих вправ і поетапної моделі підготовки дозволяє подолати функціональні розриви між співом

і мовленням та забезпечує цілісне розуміння голосу як провідного засобу сценічного самовираження у вокальному перформансі.

Перспективи подальших досліджень убагажуються у розширенні емпіричної бази шляхом експериментального впровадження інтегрованих вокально-мовленнєвих методик у закладах вищої театральної освіти, а також у порівняльному аналізі їх ефективності в різних

жанрових контекстах – мюзиклі, сучасній опері, перформативних та міждисциплінарних сценічних проєктах. Окремого наукового осмислення потребує питання адаптації таких методик до індивідуальних типів голосу й психофізичних особливостей актора, а також вплив інтегрованої підготовки на формування авторської виконавської манери в умовах сучасного театру.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Укр. ідея, 1999. 24 с.
2. Бернадська Д. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: дис.канд. мистецтвознав: Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : 2005. 177 с.
3. Дрожжина Н. В. Функції мікрофону у вокальному виконавстві на естраді: конспект лекцій. Харків : ХДУМ ім. Котляревського, 2005. 86 с.
4. Євтушенко Д. Г. Питання вокальної педагогіки. Історія, теорія, практика. Київ : Мистецтво, 1963. 339 с.
5. Красовська Л. О. Сучасний вокал: методи навчання в різних жанрах музичного мистецтва. *Культура України*. Випуск 53. 2016. 106 с.
6. Пашинська І. І. Методологія, методика, метод: підходи до визначення. *Вісник ЖДТУ. Серія «Економічні науки»*. Вип. 2. 2012. 102 с.
7. Чернікова С. В. Теоретичні передумови синтезу мистецтв. Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. праць. Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2006. 192 с.
8. Шевченко Н. С. Синтез співацьких манер в українській музиці кінця XX – початку XXI століть: дис. на здоб. наук. ступ. канд. Мистецтвознавства: ІваноФранківськ, 2015. 195 с.
9. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу : навч.- метод. посіб. Київ : ІЗМН, 1998. 158 с.
10. Муравіцька, С. С. Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 174–179.
11. Holmes, J. A. Billie Eilish and the Feminist Aesthetics of Depression: White Femininity, Generation Z, and Whisper Singing. *Journal of the American Musicological Society*, 2023. № 76. P. 601–610.
12. Manko, S. Women musicians from the Middle Ages to the present: The transformation of the image. *Amazonia Investiga*, 2022. № 11, 55 (July 2022). P. 105–111.

#### REFERENCES:

1. Antonyuk V. H. (1999). *Vykonavs'ki formy sol'noho spivu: do pytannya riznoprofil'nykh spivats'kykh osobystostey* [Performance forms of solo singing: to the question of diverse singing personalities]. Kyiv. nats. un-t kul'tury i mystetstv. Kyiv : Ukr. ideya, 24. [in Ukrainian].
2. Bernads'ka D. (2005). *Fenomen syntezy mystetstv v suchasniy ukrayins'kiy stsenichniy khoreohrafiyi: dys.kand. mystetstvoznav* [Phenomenon of the synthesis of arts in modern Ukrainian stage choreography: dissertation in art history]: Kyiv. nats. un-t kul'tury i mystetstv. Kyiv, 177. [in Ukrainian].
3. Drozhzhyna N. V. (2005). *Funktsiyi mikrofonu u vokal'nomu vykonavstvi na estradi: konspekt lektsiy* [Functions of the microphone in vocal performance on stage: lecture notes]. Xarkiv : KHDUM im. Kotlyarevs'koho, 86. [in Ukrainian].
4. Yevtushenko D. H. (1963). *Pytannya vokal'noyi pedahohiky. Istoriya, teoriya, praktyka* [Issues of vocal pedagogy. History, theory, practice]. Kyiv : Mystetstvo, 339. [in Ukrainian].
5. Krasovs'ka L. O. (2016). *Suchasnyy vokal: metody navchannya v riznykh zhanrakh muzychnoho mystetstva* [Modern vocal: teaching methods in different genres of musical art]. *Kul'tura Ukrayiny*, 53, 106. [in Ukrainian].
6. Pashyns'ka I. I. (2012). *Metodolohiya, metodyka, metod: pidkhody do vyznachennya* [Methodology, technique, method: approaches to definition]. *Visnyk ZHDTU. Seriya «Ekonomiczni nauky»*, 2, 102. [in Ukrainian].
7. Chernikova S. V. (2006). *Teoretychni peredumovy syntezy mystetstv* [Theoretical prerequisites for the synthesis of arts]. *Problemy suchasnosti: kul'tura, mystetstvo, pedahohika : zb. nauk. prats'.* Luhan. derzh. in-t kul'tury i mystetstv. Luhans'k, 192. [in Ukrainian].

8. Shevchenko N. S. (2015). Syntez spivats'kykh maner v ukrayins'kiy muzytsi kintsya KHKH – pochatku KHKHI stolit [Synthesis of singing manners in Ukrainian music of the late 20th – early 21st centuries]': dys. na zdob. nauk. stup. kand. Mystetstvoznavstva: IvanoFrankivs'k, 195. [in Ukrainian].
9. Yutsevych YU. YE. (1998). Teoriya i metodyka formuvannya ta rozvytku spivats'koho holosu [Theory and methods of forming and developing the singing voice: teaching-methodical manual]: navch.- metod. posib. Kyiv : IZMN, 158. [in Ukrainian].
10. Muravits'ka S. S. (2022). Syntez akademichnoho ta estradnoho vokalu u metodyko-pedahohichnomu konteksti [Synthesis of academic and pop vocals in a methodological and pedagogical context]. Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv, 1, 174–179. [in Ukrainian].
11. Holmes, J. A. (2023). Billie Eilish and the Feminist Aesthetics of Depression: White Femininity, Generation Z, and Whisper Singing. Journal of the American Musicological Society, 76, 601–610.
12. Manko, S. (2022). Women musicians from the Middle Ages to the present: The transformation of the image. Amazonia Investiga, 11, 105–111.

Дата першого надходження статті до видання: 07.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 03.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78.071.2:784.75/398.8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-23>**Оксана МАСНИК**

аспірантка спеціальності 025 Музичне мистецтво кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76000

**ORCID:** 0009-0009-0163-9635

**Бібліографічний опис статті:** Масник, О. (2025). Виконавський феномен етно-джазової співачки Марини Юрасової (Mlada). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 176–183, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-23>

## ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН ЕТНО-ДЖАЗОВОЇ СПІВАЧКИ МАРИНИ ЮРАСОВОЇ (MLADA)

Стаття написана на основі письмового інтерв'ю способом листування, даного авторці публікації першою українською етно-джазовою співачкою Мариною Юрасовою (сценічне ім'я «Mlada»), і присвячена розкриттю феномену виконавської індивідуальності естрадної вокалістки, який криється у самоідентичності, національних коренях та фольклорі. У ході дослідження охарактеризовано етапи формування індивідуального виконавського стилю співачки, виявлено особливості синтезу етнічної, популярної та джазової музики, які включають характерні ознаки ладових, гармонічних, мелодичних, тематичних, інтонаційних особливостей, використання вокальних прийомів і технік, насичених мелізмами, імпровізаційними моментами, емоційними наголосами, редуцією слів і складів. Визначено та проаналізовано репертуарні пріоритети вокалістки в процесі становлення, які базуються на українській народнописаній творчості у поєднанні із сучасними джазовими та популярними стилями. Розглянуто авторську онлайн-школу вокалу «Вчимося співати», де Марина Юрасова ділиться вокально-виконавським досвідом, що включає кращі напрацювання сучасних вокальних шкіл у поєднанні із традиційними класичними школами. Обґрунтовано методичні аспекти її педагогічної діяльності, які включають постановку співацького дихання, спів на опорі, використання вокальних резонаторів, спів у мовній позиції, роботу над інтонуюванням, ознайомлення із різними музичними стилями та манерами співу, використання вокальних прикрас, скет-імпровізацій, мелізмів, рифів тощо. Розкрито алгоритм персоніфікаційного аналізу феномену творчої особистості естрадного вокаліста та визначено рівні творення його індивідуального виконавського стилю. У результаті дослідження виявлено, що сучасне українське естрадне вокальне виконавство є відкритим до експериментів, а синтез із джазовими елементами збагачує і поповнює його новими видами інтерпретації та становить перспективу для подальших музикознавчих досліджень.

**Ключові слова:** джаз, імпровізація, мелізматика, вокальна методика, вокальні техніки, естрадне вокальне мистецтво, стиль.

**Oksana MASNYK**

Postgraduate student, specialty 025 Music Art, Department of Ukrainian Music and Folk Instrumental Art, Vasyl Stefanyk Carpathian National University, 57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000

**ORCID:** 0009-0009-0163-9635

**To cite this article:** Masnik, O. (2025). Vykonavskiy fenomen etno-dzhazovoi spivachky Maryny Yurasovoi (Mlada) [The performing phenomenon of ethno-jazz singer Marina Yurasova (Mlada)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 176–183, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-23>

## PERFORMING PHENOMENON OF AN ETHNO-JAZZ SINGER MARYNA YURASOVA (MLADA)

The article is based on a written interview conducted by correspondence between the author of the publication and the first Ukrainian ethno-jazz singer Marina Yurasova (stage name 'Mlada'), and is devoted to revealing the phenomenon of the performing individuality of a pop singer, which lies in her self-identity, national roots and folklore. The article describes the stages of the formation of the singer's individual performing style and reveals the peculiarities of the synthesis of ethnic, popular, and jazz music, which include characteristic features of modal,



*harmonic, melodic, thematic, and intonational features, the use of vocal techniques and techniques saturated with melismas, improvisational moments, emphatic accents, and reduction of words and syllables. The repertoire priorities of vocalists in the process of formation, which are based on Ukrainian folk song creativity combined with contemporary jazz and popular styles, are identified and analyzed. The author's online vocal school "Learning to Sing" is considered, where Marina Yurasova shares her vocal and performing experience, which includes the best practices of modern vocal schools combined with traditional classical schools. The methodological aspects of her pedagogical activity are substantiated, which include the staging of singing breath, singing on support, the use of vocal resonators, singing in a speech position, working on intonation, familiarization with various musical styles and manners of singing, the use of vocal embellishments, sketch improvisations, melismas, riffs, etc. The algorithm of personal analysis of the phenomenon of the creative personality of a pop singer has been revealed, and the levels of creation of his individual performing style have been determined. The algorithm of personal analysis of the phenomenon of the creative personality of a pop singer has been revealed and the levels of creation of his individual performing style have been determined. The study found that contemporary Ukrainian pop vocal performance is open to experimentation, and that synthesis with jazz elements enriches and fills it with new types of interpretation and offers prospects for further musicological research.*

**Key words:** jazz, improvisation, melismatics, vocal methodology, vocal techniques, pop vocal art, style.

**Актуальність проблеми.** Сучасне українське естрадно-джазове вокальне виконавство перебуває у стані постійного розвитку, пошуку нових шляхів стильового синтезу з різноманітними музичними напрямками, гармонійного співвідношення традиційності та новаторства. Аналітичне осмислення й узагальнення цих процесів є необхідною основою формування новітнього науково-методичного інструментарію для ефективного навчання співаків мистецтву естрадно-джазового вокалу. Для становлення професійного вокаліста вкрай важливим є віднайдення індивідуального виконавського стилю, який включає в себе досконале володіння співацькими навичками та різноманітними вокальними техніками, своєрідні манери виконання, артистизм, харизму, сценічний образ, способи творчої взаємодії з публікою тощо. Використання джазових вокальних технік у естрадному виконавстві дозволяє співакові по-новому інтерпретувати твір, яскравіше проявити власну індивідуальність та виокремитись серед чисельності артистів, проявивши власну артистичну самобутність. У цьому зв'язку постать етно-джазової співачки Марини Юрасової, аналіз її виконавського феномену становить особливий інтерес для подальших досліджень теми формування інноваційних вокально-виконавських навичок та прийомів, актуальних для професійного зростання молодого покоління естрадно-джазових виконавців.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій** свідчить про актуальність тематики українського естрадно-джазового виконавства. Розгорнутий аналіз феномену творчої особистості виконавця на естраді представлений

у навчальному підручнику «Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика» Н. Дрожжиної (2). У навчальному посібнику «Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків» 3. Рось розглядає специфіку вокальної імпровізації, джазових гармоній та ритміки, висвітлює принципи індивідуального становлення вокаліста на естраді (8). В. Откидач у енциклопедичному словнику «Естрадна музика» та Ю. Юцевич у словнику-довіднику «Музика» пропонують сучасні тлумачення термінів у царині естрадного виконавства та концертно-творчої діяльності (7; 10). У контексті обраної теми дослідження особливий інтерес становлять публікації, звернені до творчої постаті Марини Юрасової. Так, характеризуючи етапи розвитку української масової музики, В. Бойко підкреслює, що на тлі молодих популярних виконавців Марина Юрасова органічно поєднала національні традиції і сучасні тенденції, які проявились у ладових, гармонічних, мелодичних, інтонаційних, тематичних та стильових особливостях виконання (1). У публікації «Сучасні тенденції інтерпретування української народнопісенної виконавської парадигми» Ю. Карчова розглядає інтерпретаційні особливості у вокально-виконавській творчості Марини Юрасової та інших сучасних українських співачок (9). Також О. Найдюк у статті «Тиха сенсація» описує оригінальний синтез трьох самодостатніх інтонаційних практик етно-джазової співачки Марини Юрасової: авторської пісні, джазу й автентичного українського пісенного фольклору (5).

**Мета дослідження** – дослідити креативний феномен української етно-джазової співачки Марини Юрасової (сценічне ім'я Mlada) та розкрити особливості її індивідуального виконавського стилю.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** За останні десятиліття інформаційно-технологічний прогрес вплинув на усі сфери життєдіяльності соціуму, в тому числі й на український музичний простір, завдяки чому він набув стрімкого розвитку. Це значною мірою відобразилось на комунікативних аспектах вокального виконавства, які концептуально поєднали в собі творчий задум композитора, інтерпретаційні позиції виконавця і співпереживання слухача. Як зазначає Л. Опарик, «ціннісно-орієнтовальна вибірковість комунікативної ініціативи музиканта-виконавця... дозволяє проектувати феномен висловлювання на феномен музично-виконавського стилю» (Опарик, 2011, с. 46). За Откидачем, стиль – це «структурна єдність образної системи та прийомів художнього вираження. Термін вживається для характеристики крупної епохи в розвитку мистецтва, різних художніх напрямів та індивідуальної манери митця, у т. ч. естрадної чи джазової. Стиль є одним із сполучних елементів в синтезі мистецтв» (Откидач, 2018, с. 148). Таким чином, вокально-виконавський стиль творчої особистості охоплює комунікативну та інтерпретаційну сфери стосовно композитора, глядачів, соціокультурних і національних особливостей тощо, а також включає спосіб музичного мислення, що створює і передає характер твору за допомогою різноманітних виражальних засобів, а саме балансу раціональності та інтуїції, емоційних та інтелектуальних засад. Так, у своїх дослідженнях Н. Дрожжина виокремлює чотири базові рівні аналізу феномену творчої особистості: 1) аналіз психологічної структури особистості, яка включає генотип, індивідуальні властивості характеру, вплив соціуму на особистість та становлення творчої індивідуальності; 2) аналіз системи художніх принципів і прийомів виконання, до якої входять поетика стилю, ціннісні орієнтири у творчості, організація художньо-сценічного простору, комунікативна система «виконавець-публіка-виконавець»; 3) аналіз семантики образу виконання, яка охоплює сутність виконавської унікальності, роль пластики та сценічного руху,

поетичний текст, особливості сценічної поведінки; 4) аналіз вокально-професійної техніки, що включає якісні параметри голосу, рівень майстерності та систему професійної підготовки (Дрожжина, 2019, с. 91).

На основі письмового інтерв'ю способом листування, даного авторці статті першою українською етно-джазовою співачкою Мариною Юрасовою (сценічне ім'я «Mlada»), можна прослідкувати етапи її творчості, що вплинули на формування індивідуального стилю та унікальної манери вокального виконання. Марина захопилась джазом, навчаючись у музичному училищі імені Р. М. Глієра в 1994–99-х роках, коли здобувала фах «естрадно-джазовий вокал» у класі викладача Т. М. Русової. Вона спочатку опановувала ази поп-виконавства і естрадної постановки голосу, але поступово відчула перенасичення від законів та певних меж популярної музики. Знайомство із складними джазовими гармоніями, віртуозні вокальні партії, цікаві виконавські манери, імпровізація стали для неї справжньою подорожжю у світі музики. Тож для формування професійної джазової манери виконання Марина слухала та аналізувала багато джазової музики, заглиблювалась у різноманітні джазові стилі (мейнстрім, традиційний джаз, блюз, бразильський та латиноамериканський джаз). Вона пробувала співати все, що було для неї цікавим, вчилась імпровізувати, розвивала «джазове» мислення та «джазове» відчуття ритму. У 1998 році Марина познайомилась із видатною британською джазовою співачкою Нормою Уїнстон (Norma Winstone) на її десятиденному вокальному майстер класі в м. Ерфурт у Німеччині. Ця зустріч дала їй дуже сильне натхнення і познайомила з європейською специфікою сучасного джазу. Там вона цілком занурилась у виконавські особливості джазового стилю.

І, хоча все це було для Марини захоплюючим та цікавим, вона розуміла, що у ній залишається якийсь надзвичайно важливий нерозкритий пласт, без якого вона не відчувала, що у своїх пошуках розкрилась та повною мірою виразилась як співачка. Тоді вона почала шукати це в собі, інтуїтивно усвідомлюючи, що відповідь лежить у етнічній самоідентичності, у рідній мові, у тих традиціях та коренях, яким не потрібно навчатись, тому що вони передаються поколіннями і людина відчуває їх як

свою природу, етнос, звичаї та традиції. Їй чим далі вона заглиблювалась, тим більше розуміла, що прагне зробити проєкт, пов'язаний із українськими народними піснями та слов'янським мелосом. І цей час настав через рік після першого спільного проєкту Млади з Павлом Шепетою та Сергієм Табунщиком «Capricorn's dreams» (2002 р.). До нього увійшли джазові стандарти, на які було зроблено власні версії, а також однойменна пісня Сергія Табунщика «Capricorn's dreams». Згодом, коли вони із Сергієм Табунщиком працювали над ідеями запису альбому, він запропонував для запису створити новий оригінальний джазовий матеріал, взявши за першооснову українські народні пісні в синтезі із сучасними джазовими течіями (Найдюк, 2012, с. 68). І Марина відчула, що нарешті було віднайдено те, що вона давно прагнула створити. Обираючи народні пісні для альбому, вона хотіла знайти щось особливе, стародавнє і глибоке, щоб зануритися повністю в цю магію, етнічну містику і природу. Так до альбому увійшло 7 народних пісень: закарпатська пісня «Ой жаль мені вечірочка, що я й не гуляла» з притаманним для цього регіону духом містики й мольфарства, відома козацька пісня «Їхав, їхав козак містом», дві веснянки – «Ой весна, весна» та «Кроковеє колесо», щедрівка «Прилетіла ластівочка». Ще до альбому увійшла пісня «Сидить Млада за столичком», яка стала знаковою в цьому проєкті, бо саме завдяки їй за Мариною закріпилось сценічне ім'я «Млада». Також цікавою роботою стало її виконання стародавньої весільної пісні «Ой, сосонка літом і зимою зелена».

Досліджуючи сучасні інтерпретаційні тенденції української народнопісенної виконавської парадигми, Ю. Карчова дає характеристику вокально-виконавської творчості Млади. На її думку, в пісні «Ой жаль мені вечірочка» Марина оригінально та ефективно поєднала народнопісенну й джазову складові на базі «принципу контрасту та інтонаційно-ритмічного зв'язку», де принцип контрасту виявляється у прямому зіткненні стилістичних особливостей вокальної та інструментальної складових (Карчова, 2018, С. 141–143). Пісня розпочинається ніжним, дзвінким звучанням бандури у поєднанні зі світлим, душевним, емоційним голосом співачки, поступово доповненим фольклорними вокальними інтонаціями

та сольними інструментальними імпрровізаціями. Млада застосовує техніку співу у розмовній позиції зі слабким імпедансом, що наближує народне виконання до естрадної манери, а також використовує агогіку, почуттєво-виразні наголоси, протяжність голосних, скорочення останнього складу, філігранну мелізматіку тощо. Також несподівана модуляція у джазову стилістику, наповнена цікавими ритмами перкусії, майстерними імпрровізаційними моментами гри на гітарі та клавішних, електронними звуками, поєднала в собі звучання електронних інструментальних тембрів та живого голосу вокалісти, що у фіналі зумовило цілкове підкорення електронного саунду фольклору.

У словнику Ю. Юцевича саунд визначається як «властива певному складу джазового ансамблю, оркестру чи соліста індивідуалізована форма звучання голосу або інструмента, яку легко пізнати завдяки специфічному звуковидобуванню, фразуванню, особливостям оркестрування, складу музикантів, типу атаки звука, манері інтонування, тембровому забарвленню тощо» (Юцевич, 2009, с. 234). Таким чином, саунд як легко впізнавана, відмінна якість звучання, за якою безпосередньо відчувається, сприймається виняткова самобутність звукового світу виконавця, його естетичних пріоритетів у лунаючому музичному універсумі, є однією з основних атрибутивних ознак індивідуального виконавського стилю естрадно-джазового вокаліста.

Сутність народнопісенної творчості у пісні «Їхав, їхав козак містом» розкривається завдяки словесному редукуванню, гнучкості інтонаційних акцентів, застосуванню мелізмів, наспівних вигуків «гей», джазових імпрровізацій, ліричних мотивів тощо. Тож, загальна лірична емоційно-образна атмосфера виражається завдяки стильовій єдності композиції, яка включає баланс чергування інструментальних і вокальних частин. Наступна композиція «Ой, весна, весна» яскраво поєднує народне, естрадне й джазове виконання. У ній переважає вільна імпрровізаційна сфера, яка схиляється до початкових ритмічно-інтонаційних витоків веснянки.

Лірична журлива пісня «Сидить Млада за столичком» наповнена атмосферою полістилістики та поєднує у собі складові фольклорної, джазової та наближеної до академічної музики.

Застосування емоційно виразних наголосів, текстової та складової редукції вказує на ознаки народнопісенного виконавства. Пісня «Прилетіла ластівочка» виділяється серед інших композицій поєднанням народнопісенної творчості із філігранною вокальною джазовою імпровізацією, насиченою мелізмами, редукцією слів і складів, емпатичними наголосами, сучасними мікстовими стильовими тенденціями. Образ ластівочки перетворився у дівчину-весну, яка мріє про своє кохання і щасливе майбутнє. У пісні Марина частково змінила текст, а Павло Шепета написав скет-імпровізацію для голосу та флейти, яка відображає образ весняної дівчини-пташки (14). У наступній композиції «Ой, сосонка літом і зимою зелена» відображається максимальне наближення фольклорної та джазової музики. Емпатичне зміщення та чергування природних наголосів й акцентів із впровадженням додаткових приголосних звуків у вокальній партії утворюють ефект джазової поліритмії та свінгу, а інструментальна лінія із застосуванням народних інструментів створює атмосферу в стилі фольк-джаз (Карчова, 2018, с. 143).

Важливим етапом у житті Марини стало створення компакт-диску «Ой весна, весна» (2005 р.), який музичні критики визнали першим українським альбомом у жанрі етно-джазу (Закус та Постой, 2017, с. 569). Марина Юрасова співпрацювала із багатьма відомими українськими джазовими музикантами, створювала власні концертні джазові проекти, проте, головним напрямком її творчої діяльності після виходу альбому «Ой весна, весна» стало пропагування та синтез української народної пісні із сучасними джазовими й популярними стилями, які вона у співпраці з партнером, музикантом і композитором Сергієм Табунщиком втілює в реальність. С. Табунщик створив аранжування народних пісень та кантів, написав багато авторських творів для проекту «Ukrainian Ethno-Fantasy Music». Окрім народних і авторських пісень, до проекту увійшли українські світські канти 17 століття, які згодом були випущені як сингли – «Межи горами розшумілась річка» (2008), «Голубка» (2008) і «Тече вода по долині» (2014). Також у 2008-му році вийшла акустична етно-версія пісні Олега Скрипки «Весна прийде» з Володимиром Ліхошвою (гітара) та Сергієм

Табунщиком (перкусії). А вже у 2009 році виконавиця взяла участь в ювілейному фестивалі «Червона Рута» у м. Чернівці та здобула 1 Премію у жанрі «Інша музика». Так Марина Юрасова віднайшла свій виконавський стиль, який вона характеризує як синтез ethno-fusion, ethno-jazz, world music і futuristic ethno-pop. Останній був створений у спільній співпраці із гуртом ЗНЕБА (2019), започаткування якого почалось зі знайомства талановитого клавішника, сонграйтера (від англ. songwriter – автор пісні) і співака Нікіти Боднара з видатним музикантом та композитором, власником студії звукозапису «Простір» Вадимом Борисенком (2018). Все це надихнуло Марину на віднайдення вокальних рішень та нової виконавської манери для цього сучасного електронного проекту. Упродовж 2020 року вони експериментували, працюючи над створенням оригінального стилю і саунду, записували нові композиції. Тож реліз дебютного синглу «Променем сонця» спільно із гуртом ЗНЕБА відбувся 24 листопада 2021 року. Також під час святкових Новорічних концертів на Creative Society TV 2022 вони представили декілька пісень Live: англomовна версія «Променем сонця» (Face the Sun), «Destiny», «Бабочка» та «Перемогти». 8 лютого 2022 року вийшов наступний сингл під назвою «В ритмі життя» (13), вокальні партії у якому виконали Марина Юрасова та Нікіта Боднар, а саундпродюсер Вадим Борисенко зіграв партію гітари та займався аранжуванням.

Сингл «В ритмі життя» розпочинається електронними звуками у поєднанні із афро-американськими барабанными ритмами, етнічними наспівами та вигуками, які наче переносять слухача в атмосферу ритуалів африканських племен. Далі почергові синкоповані вокальні партії із ефектом свінгування та джазової поліритмії вокалістів Нікіти Боднара й Марини Юрасової у поєднанні із сучасними технологіями створюють цікаву вокальну лінію, яка захоплює своєю неординарністю слухачів. Спів Млади насичений різноманітними елементами естрадно-джазових технік, таких як мелізматика, субтон, фальцет, белтинг, горловий спів, завдяки чому голос звучить яскраво, ефектно, різноманітно та емоційно. У зв'язку із тим, що Марина черпає натхнення в етнічній музиці, у її співі присутні багато етно-елементів та етно-мислення. Вона полюбає застосовувати етнічну мелізматiku,

експериментувати з подачею звуку, динамікою, резонуванням, імпровізацією, використовує різноманітні вокальні прикраси. Всі ці прийоми (окрім етнічної мелізматики) універсальні як для сучасних стилів музики, так і для джазу. Також варто відзначити цікавий індивідуальний сценічний образ виконавиці: використання широких браслетів на руках, перснів на пальцях, афрокосички у зачісці. Тож, унікальна особливість манери виконання пісні «В ритмі життя» у поєднанні із яскравим сценічним образом, епатажністю, харизматичністю, акторською майстерністю Марини комплексно формують неповторний індивідуальний стиль виконавиці, який привертає увагу публіки, викликає захоплення та інтерес до її творчості.

Таким чином, Марина зауважила, що коли вона співає джаз та джаз-стандарт, у її співі наявне відчуття етніки, і їй приємно спостерігати за цим процесом, відчуваючи зародження власної виконавської тембрової палітри, з якою цікаво працювати. На її думку, у синтезі джазової та етнічної музики (зокрема, української) важливо зберегти характерні ознаки першоджерел: мелодія, текст, ладова та ритмічна приналежність до тієї країни й етносу, до яких відноситься етно-матеріал, глибоке його розуміння й відчуття етнічного коріння, пошана до нього. Далі будь-яке злиття стилів проходить через призму душі, світогляду й таланту виконавця та цілком пов'язане з його творчою особистістю. На стику поєднання етнічної та джазової виконавської манери повинна бути віднайдена золота середина, гармонія і рівновага між фольклорною художньою сферою твору та його втіленням у сучасній інтерпретації із застосуванням різноманітних вокальних прийомів (Бойко, 2017, с. 9).

Як зазначила сама Марина, джазове мистецтво – це філософія, світогляд із своїми певними законами та власною мовою, яку вивчити так само складно, як опанувати будь-яку іноземну мову (Масник, 2021, с. 80–81). І, оскільки у джазі надзвичайно важливим є тонке відчуття ритму, у своїй педагогічній діяльності Марина Юрасова рекомендує вивчення елементарних ритмічних основ: тривалості, такти, паузи, відчуття сильних і слабких долей у такті, вміння акцентувати слабкі долі, співати синкопи (Школа вокалу Марини Юрасової, 14). Джазова ритміка не підлягає точній фіксації та засвоюється музикантами і співаками методом

регулярного прослуховування джазових композицій. Її сутність криється у строгому темпозмірі й чіткій формі, синкопуванні, тернарному (потрійному) принципі ритмічних пропорцій, поліритмічному рубато. Щодо мелодії та гармонії, то вони передбачають застосування різних специфічних ладових систем: блюзовий лад, різноманітні бібопові гами (be-bop scales), побудовані на системах зменшених та напівзменшених акордів, цілотонні та хроматичні гами, пентатоніка та інші лади народної музики. На заняттях з вокалу Марина Юрасова також приділяє важливу увагу використанню прийомів субтону (R&B, soul, smooth jazz, lounge), вібрато (фольк та академічна музика, сучасні вокальні стилі), мелізматики, яку вона поділяє на західну (поп музика, soul, R&B та ін.) та східну (етно музика різних народів зі специфічним ладом забарвленням), скет-імпровізації (12).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Отже, для кожного співака важливим є віднайдення власного унікального стилю виконання. Саме звернувшись до внутрішніх пошуків, опираючись на власну самоідентичність, закладену в культурі, фольклорі, традиціях, етносі, українській мові, Марина Юрасова (Mlada) обрала власний унікальний творчий шлях, створила індивідуальну виконавську манеру та стала першою українською співачкою в стилі етно-поп-джаз, чим сприяла популяризації та пропагуванню української музичної культури й естрадно-джазового мистецтва. Вона поєднала особливості автентичного народного стилю та джазової і популярної манери. Досліджуючи феномен творчої особистості Марини Юрасової, виявлено, що рівні творення індивідуального виконавського стилю естрадно-джазового вокаліста включають такі аспекти: генотип артиста, вплив соціуму, наявність ціннісних орієнтирів, вокальна техніка та якісні параметри голосу, рівень виконавської майстерності, становлення творчої індивідуальності, організація художньо-сценічного простору, рух та пластика, артистизм, комунікативна система, виконавська унікальність. Тож постать естрадно-джазової співачки Марини Юрасової (Mlada) викликає особливий інтерес у контексті подальших наукових досліджень процесів інноваційного розвитку українського естрадно-вокального виконавства і є прикладом для наслідування молодому поколінню вітчизняних співочих талантів.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Бойко О. М. *Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості. (Автореф. дис.. канд. Мистецтвознав.: спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво»)*. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2017 р. 16 с.
2. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика: навч. підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків: Естет Принт, 2019. 336 с.
3. Закус І. М. і Постой Г. Г. Українська сучасна імпровізаційна музика, зв'язок з народною піснею. *Молодий вчений*, 11 (51), 2017 р. С. 568–571.
4. Масник О. М. Роль джазових вокальних технік у становленні естрадного виконавця. Дипломна робота. Івано-Франківськ, 2022 р. 104 с.
5. Найдюк О. *Українська культура №4 (1000), Тиха сенсація*, 2012 р. С. 68–69. URL: [https://issuu.com/culture.ua/docs/uc\\_4\\_12\\_sait\\_web](https://issuu.com/culture.ua/docs/uc_4_12_sait_web) (дата звернення: 16.06.2025).
6. Опарик Л. М. Архетипи музично-виконавського висловлювання як чинник стилетворення в процесах музичного спілкування. *Мистецтвознавчі записки: зб. Наук. праць НАКККиМ. Вип. 19*. Київ: Міленіум. 2011. С. 44–51.
7. Откидач В. М. Популярна музика: енциклопедичний словник. Харків Лідер, 2018 р. 896 с.
8. Рось З. П. Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків: Навчальний посібник з методичними рекомендаціями. Івано-Франківськ: «СІМІК», 2019 р. 66 с.
9. Карчова Ю. І. Сучасні тенденції інтерпретування української народнопісенної виконавської парадигми. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / М-во Культури України Вип. 61 (20)*. Харків : ХДАК, 2018 р. С. 138–148.
10. Юцевич Ю. Є. Музика: словник-довідник. Видання 2-ге, переробл. І доп. Тернопіль. Навчальна книга – Богдан, 2009 р. 352 с.
11. Facebook. Уроки вокалу з Мариною Юрасовою. URL: <https://www.facebook.com/groups/199065613525238/> (дата звернення: 16.12.2025).
12. YouTube. Гурт ZNEBA. Сингл «В ритмі життя», 2022 р. URL: <https://youtu.be/tq3cuI048U8> (дата звернення: 16.12.2025).
13. YouTube. Марина Юрасова MLADA. Оригінальна версія народної пісні «Прилетіла ластівочка». Vedalife Festival, 2014 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ibpqOT8pzVo> (дата звернення: 18.12.2025).
14. YouTube. Школа вокалу Марини Юрасової. URL: <https://www.youtube.com/@marynayurasova> (дата звернення: 06.12.2025).

## REFERENCES:

1. Boiko O. M. (2017) *Ukrainska masova muzyka: etapy rozvytku, natsionalni osoblyvosti. (Avtoref. dys. kand. Mystetstvoznnav.: spets. 17.00.03. «Muzychne mystetstvo»)*. Kyiv: Instytut mystetstvoznnavstva, folklorystyky ta etnolohii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy [Ukrainian mass music: stages of development, national peculiarities. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. 16 p.]. [in Ukrainian].
2. Drozhzhyna N. V. (2019) *Vokalne mystetstvo estrady: istoriia, teoriia, praktyka. [Pop vocal art: history, theory, practice]: navch. pidruchnyk dlia zdobuvachiv stupenia mahistra zakladiv vyshchoi osvity kultury i mystetstv III–IV rivniv akredytatsii zi spetsialnosti 025 «Muzychne mystetstvo» spetsializatsii «Muzychne mystetstvo estrady» / Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv: Estet Prynt. 336 p. [in Ukrainian].*
3. Zakus I. M., I Postoi H. H. (2017) *Ukrainska suchasna improvizatsiina muzyka, zviazok z narodnoiu pisnieiu. Molodyi vchenyi*, 11 (51), 568–571. [Ukrainian modern improvisational music, connection with folksongs. Young scientist, 11 (51), pp. 568–571]. [in Ukrainian].
4. Masnyk O. M. (2022) *Rol jazovykh vokalnykh tekhnik u stanovlenni estradnoho vykonavtsia. Dyploмна робота. Ivano-Frankivsk. [Jazz vocal techniques role in pop performer formation. Master's thesis. Ivano-Frankivsk, 104 p.]. [in Ukrainian].*
5. Naidiuk O. (2012) *Ukrainsk akultura №4 (1000), Tykha sensatsiia. [Ukrainian culture №4 (1000) Quiet sensation, pp. 68–69] URL: https://issuu.com/culture.ua/docs/uc\_4\_12\_sait\_web (last accessed: 16.06.2025). [in Ukrainian].*
6. Oparyk L. M. (2011) *Arkhetypy muzychno-vykonavskoho vyslovliuvannia yak chynnyk styl'tvorennia v protse-sakh muzychnoho spilkuvannia. Mystetstvoznnavchi zapysky: zb. Nauk. prats NAKKKiM. Vyp. 19. Kyiv: Milenium. [Archetypes of musical performance as a factor in style formation in the processes of musical communication. Art Studies Notes: Collection of Scientific Works of the National Academy of Culture and Arts. Issue 19. Kyiv: Millennium. pp. 44–51]. [in Ukrainian].*

7. Otkydach V. M. (2018) Populiarna muzyka: entsyklopedychnyi slovnyk. Kharkiv Lider. [Popular music: encyclopedic dictionary. Kharkiv Lider, 896 p.]. [in Ukrainian].
8. Ros Z. P. (2019). Osoblyvosti roboty z rozvytku vokalno-vykonavskoi tekhniky estradno-jazovykh spivakiv: Navchalnyi posibnyk z metodychnymy rekomendatsiiamy. Ivano-Frankivsk: «SIMYK». [Peculiarities of work with development of vocal-performing technique of pop-jazz artists. The educational-methodical manual. 66 p.]. [in Ukrainian].
9. Karchova Yu. I. (2018) Suchasni tendentsii interpretuvannia ukrainskoi narodnopisennoi vykonavskoi paradyhmy. Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznavstvo : zb. nauk. pr. / M-vo Kultury Ukrainy Vyp. 61 (20). Kharkiv : KhDAK. pp. 138–148. [Contemporary trends in interpreting the Ukrainian folk song performance paradigm. Culture of Ukraine. Series: Art Studies: Collection of Scientific Works / Ministry of Culture of Ukraine Issue 61 (20)]. [in Ukrainian].
10. Yutsevych Yu. Ye. (2009) Muzyka: slovnyk-dovidnyk. Vydannia 2-he, pererobl. I dop. Ternopil. Navchalnaknyha – Bohdan. [Music: Glossary Edition 2, revised and supplemented. Ternopil. Study book – Bogdan, 352 p.]. [in Ukrainian].
11. Facebook. Uroky vokalu z Marynoi Yurasovoi. [Vocal lessons by Maryna Yurasova] URL: <https://www.facebook.com/groups/199065613525238/> (last accessed: 16.12.2025). [in Ukrainian].
12. YouTube. Hurt ZNEBA. (2022) Synhl «V rytmi zhyttia».[ZNEBA band. A Single «In life's rhythm».] URL: <https://youtu.be/tq3cuI048U8> (last accessed: 16.12.2025). [in Ukrainian].
13. YouTube. Maryna Yurasova MLADA. (2014) Oryhinalna versiia narodnoi pisni «Pryletila lastivochka». Vedalife Festival. [Original version of a folk song « A swallow flew». Vedalife Festival.] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ibpqOT8pzVo> (last accessed: 18.12.2025). [in Ukrainian].
14. YouTube. Shkola vokalu Maryny Yurasovoi. [The vocal school of Maryna Yurasova] URL: <https://www.youtube.com/@marynayurasova> (last accessed: 06.12.2025). [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 27.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78.071.1(477):78.036(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-24>**Роман МАЧИШИН**

здобувач ступеня «доктор філософії» кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич, Україна, 82100

**ORCID:** 0009-0007-6023-2486

**Бібліографічний опис статті:** Мачишин, Р. (2025). Сакральна візуалізація в контексті постановки духовного хорового твору «Молитва» Ганни Гаврилець. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 184–188, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-24>

## САКРАЛЬНА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ В КОНТЕКСТІ ПОСТАНОВКИ ДУХОВНОГО ХОРОВОГО ТВОРУ «МОЛИТВА» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

**Мета дослідження** полягає у здійсненні аналізу відомого духовного твору Ганни Гаврилець, «Молитва», експонованому хоровими колективами як з України, так і з-за кордону на предмет наявної оригінальної візуальної постановки, котра насичена певним сакральним змістом, а саме, символікою кола. Виявлено, що кожен з проаналізованих виступів колективів, містить концептуальний задум, що загалом для усіх хорів є спільним, проте, в кожному індивідуальному випадку – наділений особливими рисами. У якості **методів дослідження** були використані наступні: музикознавчо-виконавський – при аналізі інтерпретації хоровими колективами; історичний – в аспекті аналізу праць дослідників, відповідно до хронологічної послідовності; філософський – при опрацюванні філософсько-естетичних ідей того чи іншого автора збірника; порівняльний – при порівняльному аналізі виконавства хорів з точки зору експонування твору в межах його представлення на сцені. Поруч з тим, в контексті досліджуваного явища, що формується в результаті мистецького синтезу, було залучено елементи міждисциплінарних підходів до об'єкту аналізу, а саме, хорового твору «Молитва» – театралізації, зважаючи на присутність компонентів постановки. **Наукова новизна** полягає як у зверненні до теми візуальної постановки в контексті виконання духовного хорового твору, а, саме, моменту символічної сакралізації, що свідчить про особливе тлумачення змісту твору авторкою та не завжди отримує вияв в інтерпретаційних варіантах, відповідно, потребує обов'язкового висвітлення з науково підтвердженим обґрунтуванням. Такий підхід досі був не окреслений стосовно духовної хорової спадщини Ганни Гаврилець. **Висновки.** Активна діяльність сучасних колективів, таких, як хор «Київ» та хор Львівської національної опери, а також, камерний хор Ірландського Каліфорнійського університету доводить, що використання візуальної інсценізації в контексті виконання духовного хорового твору при його повному розумінні та тлумаченні основного ідейного задуму – формує комплексно загально-мистецьке враження для слухача та глядача, таким чином, більш достеменно розкриваючи його зміст.

**Ключові слова:** символіка кола, концепція, духовний хоровий твір, молитва, інтерпретація, значення.

**Roman MACHYSHYN**

Doctor of Philosophy degree, Department of Vocal-Choral, Choreographic and Visual Arts, Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko, I. Franka Str., 24, Drohobych, Ukraine, 82100

**ORCID:** 0009-0007-6023-2486

**To cite this article:** Machyshyn, R. (2025). Sakralna vizualizatsiia v konteksti postanovky dukhovnoho khorovoho tvorv «Molytva» Hanny Havrylets [Sacred visualization in the context of the performance of the spiritual choral work “Prayer” by Hanna Gavrylets]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 184–188, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-24>

## SACRED VISUALIZATION IN THE CONTEXT OF THE PERFORMANCE OF THE SPIRITUAL CHORAL WORK “PRAYER” BY HANNA GAVRILETS

**The purpose of the research** is to analyze the famous spiritual work by Hanna Gavrylets, “Prayer”, exhibited by choral groups both from Ukraine and abroad for the purpose of the existing original visual production, which is saturated with a certain sacred content, namely, the symbolism of the circle. It was found that each of the analyzed performances



of the groups contains a conceptual idea that is common to all choirs in general, but in each individual case is endowed with individual features. The following **research methods** were used: musicological and performing – when analyzing the interpretation by choral groups; historical – in the aspect of analyzing the works of researchers, according to chronological sequence; philosophical – when working out the philosophical and aesthetic ideas of a particular author of the collection; comparative – in the comparative analysis of the performance of choirs from the point of view of the exposition of the work within the framework of its presentation on stage. Along with this, in the context of the phenomenon under study, which is formed as a result of artistic synthesis, elements of interdisciplinary approaches to the object of analysis, namely, the choral work “Prayer” – theatricalization, were involved, taking into account the presence of production components. **The scientific novelty** lies in addressing the topic of visual staging in the context of the performance of a spiritual choral work, namely, the moment of symbolic sacralization, which indicates a special interpretation of the content of the work by the author and does not always receive expression in interpretative options, respectively, requires mandatory coverage with scientifically confirmed justification. Such an approach has not yet been outlined in relation to the spiritual choral heritage of Hanna Gavrylets. **Conclusions.** The active work of modern ensembles, such as the Kyiv Choir and the Lviv National Opera Choir, as well as the Chamber Choir of the University of California, Ireland, proves that the use of visual staging in the context of performing a spiritual choral work with its full understanding and interpretation of the main ideological idea forms a complex general artistic impression for the listener and viewer, thus more accurately revealing its content.

**Key words:** circle symbolism, concept, spiritual choral work, prayer, interpretation, meaning.

**Актуальність проблеми.** Сучасне хорове мистецтво в експозиції духовних творів на певному етапі почало отримувати уже звичний формат сценічної постановки, що, на нашу думку, постало одним зі чинників спаду зацікавленості широкого глядача до цього різновиду виконавства. Разом з тим, експериментальність в візуалізації під час хорового виконання, тим паче, сакралізованого змісту, є доступним процесом доволі не кожному професійному колективу, і цьому сприяє маса причин. Так чи інакше, на сьогоднішній день, достатня кількість вітчизняних камерних хорів професійного виконавського рівня долучаються до максимального донесення основного ідейного задуму автора виконуваного твору.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Хорова спадщина *Ганни Гаврилець (1958–2022)* на сьогоднішній день досить активно позиціонується у музикознавчих дослідженнях вітчизняних авторів. Насамперед, варто назвати дисертацію Т. Сухомлінової, що стосується хорової творчості в контексті новітнього відродження національного музичного мистецтва (Сухомлінова, 2016); Т. Маскович – дана спадщина висвітлена в руслі «нової сакральності» (Маскович Т., 2018); оригінальним постає і дослідження С. Ваврищука, що стосується театралізованої інтерпретації одного з хорових творів світської тематики композиторки (Ваврищук С. П., 2022.). Слушно, що в рамках висвітлення даної статті саме ця праця фігурує черговим підтвердженням наявних елементів театралізації в контексті виконання духовної хорової спадщини Г. Гаврилець.

**Мета дослідження.** Дослідити духовний хоровий твір «Молитва» Ганни Гаврилець з точки зору його експонування як сакральної візуалізації в інтерпретації різноманітними хоровими колективами.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Одним з найперших виконань «Молитви до Пресвятої Богородиці» є експозиція камерного хору «Київ» під керівництвом Миколи Гобдича (Камерний хор «Київ»). Варто зазначити, що цей київський колектив, і, безперечно, його незмінний керівник, співпрацювали з авторкою протягом багатьох років, представляючи велику кількість музичної спадщини Г. Гаврилець. Зокрема, диригент, в одному з інтерв'ю (Гаврилець Ганна) звертає увагу на мислення композиторки як немонодичне, а, протилежне, насичене особливим ритмічним відчуттям, пристрасною гармонією, а мелодія її творів здатна не лише захопити чи заворожити, а й гіпнотизувати. Тут же, М. Гобдич зазначає, що музична мова композиторки набуває рис меланхолійності та споглядальності (особливим чином, в псалмах), проте, завжди наділена мелодизмом та гнучкістю (Гаврилець Ганна).

Повертаючись до нетипового сценічного виконавства, перш за все, варто коротко зазначити, що артисти хору «Київ» розташовуються в колі, повернуті обличчями один до одного та в його середину, зі схрещеними на грудях руками, в той час, як солістка-сопрано – повернулася назовні. В контексті твору – з-поміж чоловічих партій в центр кола виходить його керівник та диригує колективом, а протягом його розвитку, в залежності від словесного

тексту, артисти формують цілісне або ж – розімкнене коло. Закінчується твір оригінальною постановкою: жіноча частина колективу повертається зовні, а чоловіча – всередину кола, також, зі схрещеними руками на грудях, що формує загальні зміни в драматургії твору (Камерний хор «Київ»).

Варто зауважити, що символіка кола при виконанні цієї «Молитви» використовується згідно основного ідейного задуму – в текстовій основі композиції багаторазово фігурує одна сутнісна фраза-прохання: «Пресвятая Богородице, вислухай нас», а уже в контексті драматургічного розвитку – розкривається суть мольби: «Допоможи нам перемогти ворогів, що напали на нас».

Цікаво, що тлумачення символіки кола можна віднайти у працях з філософії, міфології, релігії та культури в різні історичні мистецькі періоди, де коло виступає як символ сакрального простору, центру світу (Мірча Еліаде – «*Священне і профанне*»); коло як архетип цілісності, мандала (Карл Густав Юнг – «*Людина та її символи*», «*Архетипи і колективне несвідоме*») як універсальний символ культури (Ернст Кассілер – «*Філософія символічних форм*») як символ божественної досконалості (Павло Флоренський – «*Іконостас*») та в якості символу вічності, Бога, духовної повноти (Григорій Сковорода – філософські трактати та байки).

Особливу увагу серед цих постатей і бачень в даному аспекті, звертають на себе увагу твори діяча українського бароко періоду XVIII століття **Григорія Сковороди (1722–1794)**. Зокрема, у його повній академічній збірці творів можна віднайти твердження про прагнення людиною пізнання Бога, і при цьому, вона здійснює рух по колу, таким чином, повертаючись до того самого місця, звідки й прийшла. (Сковорода Г., с. 735) В даному контексті слід навести приклад виступу ще одного сучасного академічного колективу – камерного хору Львівської національної опери: цікавим режисерським рішенням даного виступу є і той елемент постановки, коли ці чоловіки-хористи підходять до «межі кола», обійшовши диригента, повертаються на свої місця, проте, уже за межами кола. Таку ходу здійснюють усі учасники чоловічого складу, а за ними – й жіночого. (Камерний хор Львівської національної опери).

Тобто, в цьому інтерпретаційному представленні абсолютно точно відтворено «основні положення» думок Г. Сковороди, висловлені ще кілька століть тому. Варто додати, що Григорій Савич доволі широко розкриває свої міркування в окресленому аспекті, вказуючи на те, що природа має в своє одвічне повернення до початкових станів, таким чином, вловлює тут зв'язок з образами Воскресіння: «...гниття зерна на ниві здатне породити нову зелень...», а отже, «...тління давнього – колиска майбутнього...» (Сковорода Г., с. 735).

До трактування поняття кола звернувся, свого часу, й інший український філософ, історик, літературознавець та славіст, **Дмитро Чижевський (1894–1977)**. Митець ототожнює коло діалектичному руху, в котрому формується певний баланс, і, з позиції філософа, «...він є процесом налагодження згоди, рухом всередині кола, здатним повертатись до своїх початків...» (Чижевський Д., с. 18). Тобто, використання постановки з наявністю кола та певних рухів артистів в його контексті у експонуванні «Молитви» львівським та київським хорами – це є своєрідне релігійне дійство, де слід вбачати вище окреслені філософські ідеї Г. Сковороди та Д. Чижевського. В даному контексті, варто додати ще одне міркування останнього: дослідник вбачає, що пізнати Бога можливо завдяки формі самого кола, що є символом нескінченності, а коли ми шукаємо «істинний Початок», що є і «Кінець» одночасно, звужує траєкторію руху людини по колу, де постійний рух уособлює символічне значення світу. (Чижевський Д., с. 744).

Повертаючись до оригінального експонування «Молитви» Г. Гаврилець камерним хором Львівської національної опери та символіки кола необхідно зауважити, що саме в цій експозиції воно забарвлене дещо іншими символічними кольорами, адже, одразу від початку твору три солістки з жіночих партій розміщуються в його центрі. Саме вони складають долоні на грудях, як при молитві, у той час, як решта артистів колективу виконують твір в традиційній артистичній позиції. В межах драматургії дії – цей колектив формує більшу інтенсивність, а саме: на слова «Пресвятая Богородице...», які повторюються вкотре і уже на активнішій динаміці, з кола чоловічої партії поміж жінками-солістками – повз проходять

чоловіки, котрі також склали руки в молитві. (Камерний хор Львівської національної опери).

Доволі перспективним в плані інтерпретації та постановки варто згадати і виконання «Молитви» хором хлопчиків та юнаків Київського Державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка («Молитва»). В цій постановці використано своєрідні три плани: два фонові та передній, на якому розташовуються чотири солісти, в руках у них – запалені свічки, а у виконавському залі – слабоінтенсивне світло. Цікаво, що загалом юнаки розміщені півколом, а під час виконання увесь колектив доєднується до запалення свічок, котрі, на останніх тактах – гаснуть. Звісно, виконавство професійного дитячого колективу доволі складно порівнювати з інтерпретацією сформованих музикантів, проте, уже на цьому рівні виконання дана постановка філософського духовного твору викликає повагу та своєрідне визнання.

Найбільш оригінальним та синтезованим слід назвати виконавство хору Ірландського Каліфорнійського університету («A Prayer for Ukraine»). Первинна позиція усіх артистів є дуже розмаїтою, а саме: головна солістка знаходиться в невеликому колі, а її оточують інші чотири вокалістки – усі вони схрестили руки на грудях. В цей же час, решта жіночого колективу та чоловіча його частина розташовані більш вільно, разом утворюючи умовні «зигзаги». Слушно, що саме солістка та учасниці кола склали руки навхрест на грудях, а весь решта колектив – долоні на рівні грудей, як при молитві.

«Головний герой», основний персонаж – отримує уособлення в солістці, і він прагне прийти до Бога. Сопрано розміщена в одній позі, а всі решта хористів – в іншій – засвідчує про певну відмінність між цією Людиною та

оточуючим її світом. Цікаво, що в процесі драматургічного розгортання, на черговому повторі звернення «Пресвята Богородице», коло з оточення солістки розмикається і жіноча частина приєднується до основного колективу, проте, схрещення рук на грудях – залишається незмінним. Передкульмінаційний момент «Допоможи нам» характеризується появою нового сценічного жесту: всі артисти розмикають свої руки і опускають їх донизу, таким чином, висловлюючи символ безнадії... а на словесний текст «перемогти ворогів...» хористи асинхронно здійснюють руки до небес, їхні постави отримують пригнічений образ, тобто, хор максимально передає драматургічний зміст і усю глибину концепції Г. Гаврилець. Важливо, що завершується твір так само, як і починався: солістка-сопрано знаходиться в центрі частини жіночого хору та молиться до Богородиці. Єдиною відмінністю цієї синтезованої постановки з її початком варто зазначити, що руки жінок в колі та солістки тепер розташовані, як при молитві, а весь інший колектив – співає з опущеними руками. На останніх фразах жінки в колі стають на коліна, що експонує максимальний момент сакралізації.

**Висновки.** Таким чином, завдяки здійсненому детальному аналізу сценічної постановки духовного твору «Молитва» Ганни Гаврилець, було доведено, що сучасне хорове виконавство в контексті символізму постановки, знаходиться на щабель вище того, котре було, скажімо, навіть, два чи три десятки років тому. Дуже важливим елементом духовної хорової інтерпретації слугує підкріплення мовно-музичного тексту елементами візуального мистецтва, котре в трьох різнотипних проаналізованих зразках витупає тою чи іншою інтенсивною мірою наповнення.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. «A Prayer for Ukraine» performed by the UCI Chamber Singers. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=YHNfGm0Wo8c&list=RDYHNfGm0Wo8c&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=YHNfGm0Wo8c&list=RDYHNfGm0Wo8c&start_radio=1).
2. «Молитва» муз. Ганни Гаврилець URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Ymw6zV8iLY&list=RDYmw6zV8iLY&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=Ymw6zV8iLY&list=RDYmw6zV8iLY&start_radio=1).
3. Біла А. Символізм. Київ: Темпора, 2010.
4. Ваврищук С. П. Історична ораторія Ганни Гаврилець «Віють вітри» у театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ». *Сучасний український хоровий театр: проблеми художньої інтерпретації: дис. ... доктора мистецтва*. Київ, 2022. с. 59–87.
5. Гаврилець Ганна. Біографія. URL: [http://www.library.dudaryk.ua/ua/authors/~Havruvets\\_Hanna](http://www.library.dudaryk.ua/ua/authors/~Havruvets_Hanna).
6. Камерний хор «Київ» – Молитва до Пресвятої Богородиці (Анна Гаврилець). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=CqjDRlgfkus&list=RDCqjDRlgfkus&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=CqjDRlgfkus&list=RDCqjDRlgfkus&start_radio=1)

7. Камерний хор Львівської національної опери – «Молитва до Пресвятої Богородиці» (пам'яті Г. Гаврилець). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xa2u8GusdKU>.
8. Сковорода Г. Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis. *Повна академічна збірка творів / за ред. проф. Леоніда Ушкалова*. Харків: Майдан, 2016.
9. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті новітнього відродження національного музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2016. 259 с.
10. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди. Варшава, 1934.

#### REFERENCES:

1. «A Prayer for Ukraine» performed by the UCI Chamber Singers. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=YHNfGm0Wo8c&list=RDYHNfGm0Wo8c&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=YHNfGm0Wo8c&list=RDYHNfGm0Wo8c&start_radio=1) [in English].
2. «Molytva» muz. Hanny Havrylets URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Ymwf6zV8iLY&list=RDYmwf6zV8iLY&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=Ymwf6zV8iLY&list=RDYmwf6zV8iLY&start_radio=1).
3. Bila, A. (2010). Symvolizm [Symbolism] Kyiv: Tempora.
4. Vavryshchuk, S. P. (2022). Istorychna oratoriia Hanny Havrylets «Viiut vitry» u teatralizovanii interpretatsii kamernoho khoru «Kyiv» [Anna Gavrylets' historical oratorio "The Winds Are Blowing" in a theatrical interpretation by the Kyiv Chamber Choir] *Suchasnyi ukrainskyi khorovyi teatr: problemy khudozhnoi interpretatsii: dys. ... doktora mystetstva*. Kyiv s. 59–87.
5. Havrylets Hanna. Biohrafia. URL: [http://www.library.dudaryk.ua/ua/authors/~Havruvets\\_Hanna](http://www.library.dudaryk.ua/ua/authors/~Havruvets_Hanna).
6. Kamernyi khor «Kyiv» – Molytva do Presviatoi Bohorodytsi (Anna Havrylets). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=CqjDRlgfkus&list=RDCqjDRlgfkus&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=CqjDRlgfkus&list=RDCqjDRlgfkus&start_radio=1)
7. Kamernyi khor Lvivskoi natsionalnoi opery – «Molytva do Presviatoi Bohorodytsi» (pamiati H. Havrylets). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xa2u8GusdKU>.
8. Skovoroda, H. (2016). Knyzhechka, nazyvaemaia Silenus Alcibiadis. *Povna akademichna zbirka tvoriv / za red. prof. Leonida Ushkalova* [A little book called Silenus Alcibiadis] Kharkiv: Maidan.
9. Sukhomlinova, T. P. (2016). Khorova tvorchist Hanny Havrylets u konteksti novitnoho vidrozhennia natsionalnoho muzychnoho mystetstva [The choral work of Hanna Gavrylets in the context of the modern revival of national musical art]: dys. ... kand. mystetstvovnavstva. Kharkiv. 259 s.
10. Chyzhevskiy, D. (1934). Filosofiia H. S. Skovorody [Philosophy of G. S. Skovoroda] Varshava.

Дата першого надходження статті до видання: 13.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 780.614.334.071.2.(477.54)(092):78.071.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-25>

**Алла МЕЛЬНИК**

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри оркестрових струнних інструментів, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

**ORCID:** 0000-0001-5811-8958

**Андрій НІКОЛЕНКО**

викладач, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

**ORCID:** 0000-0003-1126-678X

**Олександр ПЛЮЩ**

викладач, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

**ORCID:** 0000-0003-4045-5598

**Бібліографічний опис статті:** Мельник, А., Ніколенко, А., Плющ, О. (2025) Феномен педагогічної присутності в музичній освіті: приклад О. М. Щелкановцевої. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 189–196, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-25>

**ФЕНОМЕН ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРИСУТНОСТІ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ:  
ПРИКЛАД О.М. ЩЕЛКАНОВЦЕВОЇ**

Впродовж кількох десятиліть на кафедрі оркестрових струнних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського працювала видатний музикант, науковець та педагог Олена Михайлівна Щелкановцева, чия творчість суттєво вплинула на формування національної віолончельної школи. У статті представлено художньо-аналітичний портрет професорки. Проаналізовано основні риси її педагогічної філософії, стиль викладання, організацію занять, особливості взаємодії зі студентами та колегами, виконавський досвід. Також розглянуті різні підходи та методи передавання знань та професійних навичок, зокрема емоційна аура на заняттях, вимоги у процесі роботи над музичними творами, підготовка учнів до публічних виступів. Висвітлені її погляди на роль педагога в становленні музиканта, а також глибоке розуміння етичної суті педагогічної професії. Акцент зроблено на провідній ролі професорки в українській виконавській і педагогічній традиції та її непересічному впливі на формування музикантів нового покоління не лише як виконавців, а як мислячих особистостей. Окреслено перспективи подальших досліджень, пов'язаних із розширенням джерельної бази та формуванням узагальненого, «об'єктивного» портрета видатної представниці харківської віолончельної школи.

**Мета статті** полягає у висвітленні основних аспектів педагогічної, виконавської діяльності провідної викладачки кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, кандидата мистецтвознавства, професорки О. М. Щелкановцевої, окремих сторінок її життя, що стосуються взаємовідносин з учнями та колегами.

**Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні історико-біографічного, аналітичного та компаративного підходів. Основу джерельної бази становлять особисті спогади авторів, – безпосередніх учнів та колег О. М. Щелкановцевої.

**Наукова новизна** полягає у здійсненні цілісного аналізу педагогічних принципів О. М. Щелкановцевої як феномена, що поєднує виконавську етику, методiku інтерпретаційної роботи та особливий тип емоційно-ціннісного педагогічного простору.

Окреслено унікальні невербальні та комунікативні стратегії професорки, виявлено роль її виконавського досвіду як чинника формування «мислячого виконавця», розкрито концепт «ансамблевості» як способу вибудовування педагогічної взаємодії, заснованої на співприсутності, довірі та етичній відповідальності. Педагогічну спадщину О. М. Щелкановцевої описано як систему передачі ціннісних імпульсів, що трансформуються у професійні практики її учнів та зберігаються у музичному середовищі як елемент живої традиції.

Запропоновано інтерпретацію її педагогіки як екзистенційної практики, у якій розвиток технічної майстерності невіддільний від внутрішнього переживання музики, формування виконавської волі та сумлінного ставлення до професії.

**У висновках** зазначено, що викладацька діяльність О. М. Щелкановцевої, її методична система, заснована на заохоченні учнів до самостійності, прагненні до технічної досконалості та художнього розвитку, становить важливу складову як історії кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, так і всієї української музично-педагогічної традиції.

**Ключові слова:** музична педагогіка, віолончель, виконавство, Щелкановцева, музична освіта, методика викладання.

### **Alla MELNYK**

PhD, Associate Professor, Head of the Department of Orchestral Strings Instruments, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

**ORCID:** 0000-0001-5811-8958

### **Andriy NIKOLENKO**

Lecturer, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

**ORCID:** 0000-0003-1126-678X

### **Oleksandr PLIUSHCH**

Lecturer, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

**ORCID:** 0000-0003-4045-5598

**To cite this article:** Melnyk, A., Nikolenko, A., Plushch, O. (2025). Fenomen pedahohichnoyi prysutnosti u muzychniy osviti pryklad O.M. Shchelkanovtsevoyi [The phenomenon of pedagogical presence in music education: the example of O.M. Shchelkanovtseva] *Fine Art and Culture Studies*, 6, 189–196, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-25>

## **THE PHENOMENON OF PEDAGOGICAL PRESENCE IN MUSIC EDUCATION: THE EXAMPLE OF O.M. SCHELKANOVTSOVA**

For many decades at the Department of Orchestral String Instruments of the Kharkiv National University of Mystery named after I. P. Kotlyarevsky was taught by the renowned musician, scientific teacher Olena Mikhailivna Shchelkanovtseva, whose creativity ultimately influenced the formation of the national violin school. The article presents an artistic and analytical portrait of the professor. The main principles of her pedagogical philosophy, the style of writing, the organization of work, the peculiarities of interaction with students and colleagues, and the performance experience are analyzed. Also examined are different approaches and methods of transferring knowledge and professional skills, keeping the emotional aura in the workplace, benefits in the process of working on musical works, preparing students before public appearances. This is a look at the role of the teacher in the development of a musician, as well as the deep understanding of the ethical essence of the teaching profession. The emphasis is on the leading role of the professor in the Ukrainian performing and pedagogical tradition and the continuous influx into the formation of musicians of the new generation, not only the performers, but like little special features. The prospects for further investigations related to the expansion of the source base and the formation of a narrowed, “objective” portrait of a prominent representative of the Kharkiv cello school are described.

**The purpose of the article** is to highlight the main aspects of the pedagogical and performing activities of the leading lecturer of the Department of Orchestral String Instruments of the I. P. Kotlyarevsky KhNUM, PhD, Professor O. M. Shchelkanovtseva, and individual pages of her life related to relationships with students and colleagues.

**The research methodology** is based on a combination of historical-biographical, analytical and comparative approaches. The source base is based on the personal memories of the authors, who are direct students and colleagues of O. M. Shchelkanovtseva.

**The scientific novelty** lies in the implementation of a holistic analysis of the pedagogical model of O. M. Shchelkanovtseva as a phenomenon that combines performance ethics, methods of interpretative work and a special type of emotional and value pedagogical space.

The unique non-verbal and communicative strategies of the professor are outlined, the role of her performance experience as a factor in the formation of a «thinking performer» is revealed, the concept of «ensembleness» is revealed as a way of building pedagogical interaction based on co-presence, trust and ethical responsibility is revealed. The pedagogical heritage of O. M. Shchelkanovtseva is described as a system of transmitting value impulses that are transformed into the professional practices of her students and preserved in the musical environment as an element of a living tradition.

*An interpretation of her pedagogy is proposed as an existential practice in which the development of technical mastery is inseparable from the inner experience of music, the formation of performing will and a conscientious attitude to the profession.*

*The conclusions indicate that the teaching activities of Professor O. M. Shchelkanovtseva, her methodological system, based on encouraging students to be independent, striving for technical perfection and artistic development, constitute an important component of both the history of the Department of Orchestral String Instruments of the I. P. Kotlyarevsky KhNUM, and the entire Ukrainian musical and pedagogical tradition.*

**Key words:** music pedagogy, cello, performance, Shchelkanovtseva, music education, teaching methodology.

**Постановка проблеми.** У практиці професійної музичної освіти особлива роль належить особистості педагога як носія не лише технічної майстерності, але й ціннісних, естетичних та екзистенційних орієнтирів. Одним із прикладів такої особистості є Олена Михайлівна Щелкановцева – професорка Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, віолончелістка, педагог, науковець, яка зуміла передати не лише знання, а й спосіб мислення через музику. Потреба збереження та осмислення досвіду О. М. Щелкановцевої зумовлює актуальність вивчення її педагогічної спадщини.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Особливості педагогічної діяльності професорки Щелкановцевої поки що не стали предметом спеціальної дослідницької уваги з боку вітчизняних науковців, однак певна інформація міститься в окремих дослідженнях з віолончельного мистецтва. Зокрема, Д. Карачевцева (Карачевцев, 2025), та Ю. Погорецького (Погорецький, 2025). У науковому обґрунтуванні творчого мистецького проекту Д. Карачевцева «Антологія української віолончельної музики ХХ–ХХІ століть» зазначено, що педагогічний метод Олени Михайлівни полягає в адаптуванні досвіду викладачів, в котрих їй пощастило навчатися, до українського культурного контексту. На основі їх досвіду професорка розробила власні методи викладання, засновані на аналітичному підході до виконавської діяльності, заохоченні до самостійності, стимулюванні інтелектуального розвитку, становленні інтерпретаційної самотності виконавця.

Юрій Погорецький у дисертаційному дослідженні «Віолончельне виконавство України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: тенденції та особливості розвитку» також відзначає серед педагогічних принципів Щелкановцевої заохочення учнів до самостійності та їх виховання у глибокій повазі до музики. Серед суто технічних вимог, на думку автора дослідження,

характерними є увага до розвитку міцної технічної основи, утворення глибокого, темброво-насиченого звучання, розуміння логіки музичної фрази та використання динамічних відтінків.

**Метою статті** є комплексне дослідження педагогічного досвіду та виконавсько-методичної концепції О. М. Щелкановцевої з акцентом на особливостях формування нею музиканта як особистості. У центрі аналізу – педагогічний простір, сформований професоркою, специфіка її комунікативних і методичних стратегій, етичні засади взаємодії зі студентами, а також вплив її виконавського досвіду на становлення художнього мислення учнів. Стаття має на меті реконструювати й описати феномен методичних установок Щелкановцевої як цілісної системи професійних, психологічних та ціннісних орієнтирів.

**Виклад основного матеріалу.** Педагогічний простір, який формувала О. М. Щелкановцева, вирізнявся винятковою атмосферою концентрації, емоційної включеності та високих етичних стандартів. Цей простір не лише слугував локацією для навчання, але трансформувався у своєрідний духовний центр професійного становлення. Аудиторія, де викладала Олена Михайлівна, відзначалась особливою енергетикою: здавалось, що самі стіни зберігали емоційну пам'ять багатьох поколінь – від благоговійного хвилювання першокурсників до катарсису випускних концертів. Тут формувалася не лише технічна майстерність, а й музикант як особистість. Основними завданнями навчального процесу О. М. Щелкановцева вважала не лише напрацювання технічних навичок, а й розвиток вміння «співати на інструменті», сприймати музику як глибоку внутрішню подорож: від невпевненості – до свідомого звукового висловлювання. Виконавське мистецтво вона розглядала не як виключно ремісниче володіння інструментом, а як форму внутрішнього діалогу. В одному з її часто

повторюваних висловлювань: «Віолончель – не про амбіції. Вона – про голос душі» – виразно окреслюється концепція: техніка повинна служити не демонстрації, а сенсу. У випадках, коли студент прагнув ефектного виконання без глибокого розуміння матеріалу, професорка одразу втручалась: «Ти граєш голі ноти! А музика – то не про швидкість, а про глибину, про сенс». Ці слова вказували не лише на інтерпретаційний підхід, а й на етику виконавства де істинна художність ґрунтується на усвідомленні змісту, а не лише на формі.

Некваплива поява Олени Михайлівни в аудиторії налаштовувала на початок особливого творчого процесу. Жест, тиша, інтонація – усі невербальні посилювали значення. Студенти згадували її легкий нахил голови та загадкову посмішку у момент визнання вдалої інтерпретації, заплущення очей на перших тактах виконання, що слугувало налаштуванням загального зосередження. Заняття могло початись одразу із виконання твору, а бувало із бесіди, в якій Олена Михайлівна могла пригадати та розказати щось цікаве із свого життя чи виконавської кар'єри, або й догани за пробіли у навчанні з інших дисциплін.

У спогадах учнів О. М. Щелкановцевої неодноразово підкреслюється її унікальний підхід до роботи, зокрема з емоційно складним репертуаром. Один із колишніх студентів згадує епізод, пов'язаний із підготовкою циклу творів ХХ століття. Це була музика, насичена емоційною напругою й драматизмом. Один із виконавців, попри досконалу технічну підготовку, не зміг передати сутнісну наповненість твору. Після тривалого мовчання професорка стисло зауважила: «Ти знаєш про що зараз грав?» Ці слова стали поворотним моментом: у відчуттях студента виникло автентичне переживання музичного образу, завдяки чому репетиційний процес відразу набув якісно іншого виміру.

Цікавим видається спогад про епізод камерного виконання:

«Якось ми грали дует для двох віолончелей. Олена Михайлівна виконувала другу партію, а я першу, складну, насичену, і дуже нервував. Але з першими звуками, які взяла Олена Михайлівна, я отримав внутрішню опору. Вона не вела й не тиснула – просто була в музиці поруч. І це дало відчуття міцної підтримки. Після довгої паузи Олена Михайлівна сказала:

«Оце – ансамбль. Коли двоє людей не заважають один одному грати, а допомагають, чітко розуміючи одне одного». Даний епізод ілюструє ще одну важливу рису її педагогіки: розуміння ансамблевості як форми підтримки. Ансамбль – не лише спільність музикування, а комунікація, в якій виконавці не змагаються, а сприяють розкриттю одне одного, формуючи специфічну етику творчої взаємодії.

У своїй педагогічній практиці Олена Михайлівна дуже часто вдавалася до зовнішнього тиску, демонструвала авторитарність, разом з тим лишала простір для творчості. Проте саме завдяки цьому її вимогливість сприймалася як внутрішній імператив. Учні працювали понад норму добровільно, інколи – до пізнього вечора, займаючись на сходинках та у коридорах університету. В основі такого ставлення лежала не лише професійна мотивація, а й глибоке бажання відповідати очікуванням викладача, який вірив у здатність студента вийти за межі звичного. Однак іноді мотивацією був і страх. Так, професорка могла бути суворою, але не байдужою!

Навчальний процес нерідко зводився до опрацювання однієї фрази або нюансу. Під час занять Олена Михайлівна могла спостерігати як мовчки, так і надто емоційно включатися в процес. Миттєво перейшовши на «тихий нюанс», могла зробити зауваження з такою інтонацією, від якої ставало не по собі. Але найстрашнішим було її мовчання, після якого учень почувався дуже ніяково, бо найчастіше це означало лише одне – все дуже і дуже погано. Особливо сильно потерпали ті, хто ігнорував заняття. Олена Михайлівна вміла так натиснути на ледарів, що їм лишалось тільки займатись цілодобово. Вона чітко знала на які «кнопки» можна натиснути задля результату. Професорка була викладачем з великої літери, вкладала всю себе в учнів і завжди очікувала від них такої ж віддачі.

Однією з ключових особливостей педагогічної взаємодії у класі О. М. Щелкановцевої було створення середовища, в якому кожен почувався поміченим, почутим і – головне – визнаним у своїй унікальності. Попри відсутність традиційної системи «улюбленців», що нерідко супроводжує мистецьке навчання, студенти відчували глибоко персоналізоване ставлення. Причина крилася не в емоційній преференції, а в цілісному баченні: професорка сприймала



кожного не як учня, а як потенційного артиста – з усіма складнощами, вразливістю й перспективою. Її віра у студента, як часто згадували випускники, випереджала навіть їхню власну впевненість. «Викладача, насамперед, має відрізняти порядність, особливо педагога вишу», – говорила Олена Михайлівна, – «до нас приходять вчитися молоді люди і, незалежно від того, наскільки вони талановиті, потрібно зробити максимум для того, щоб ця професія забезпечила їм певний рівень професіоналізму та дозволила працювати за фахом». На її переконання, викладач обов'язково повинен поєднувати професіоналізм із людяністю. Навіть найталановитіші студенти потребують підтримки, і в період становлення вчитель стає для них не лише наставником, а часто – фігурою батьківського масштабу, яка не має права дистанціюватися чи знімати з себе відповідальність. Така позиція демонструє глибоке розуміння етичної суті педагогічної професії: вчити – означає не лише передавати знання, а бути причетним до людського становлення іншої особистості. Втім, як і у відносинах між батьками та дітьми, між професоркою та її учнями траплялося різне. Були і сварки, і примирення. Але все одно, у класі панувала дуже дружня сімейна атмосфера.

Однією з найхарактерніших рис професійної діяльності Олени Михайлівни була її здатність готувати студентів до публічних виступів. Здавалось, що на кожного учня вона має свій план, розписаний по годинах, але насправді все базувалось на її особистому чутті учня та багатому досвіді. Її підхід ґрунтувався на внутрішній мотивації, довірі й особистісній підтримці. У процесі підготовки до конкурсів та екзаменаційних виступів Олена Михайлівна не вдавалася до залякувань чи драматизації, натомість створювала гранично безпечний психологічний простір, у якому віра в учня ставала рушієм його розвитку. Професорка намагалась формувати вільне від страху й тиску відповідальності ставлення до сцени. «Сцена – не ворог. Це дзеркало. Що покажеш – те й побачиш», – сказала одного разу вона. У критичні моменти – коли мотивація згасала, а сумніви переважали – саме її спокій і впевненість допомагали студентам повернутися до головного: усвідомлення себе в музиці. «Ти вже не можеш не грати» – ця фраза була не заохоченням, а констатацією

внутрішньої зміни, що ставала точкою неповернення до байдужості.

Олена Михайлівна вчила не лише озвучувати ноти, а інтерпретувати їх як художній текст, наповнений сенсом та образами. Віолончель була для неї формою мислення, способом дихання, проявом характеру, а не просто інструментом. Вона заохочувала учнів до осмисленого виконавства: «Композитор залишає тобі простір. Заповни його собою – але чесно. Адже ми маємо справу з музикою, створеною геніями, що пережили свій час, і тут вже дозволяти собі неякісну непрофесійну гру ніяк не можна». У цьому полягала суть її виконавсько-педагогічної концепції: виконавство – як результат глибокого духовного процесу, а не зовнішньої демонстрації.

Заняття з професоркою формували здатність до саморефлексії. Вона не дозволяла сховатися за технічною вправністю чи красивим тоном. «Скажи словами, що ти граєш», – просила Олена Михайлівна в момент невдалої інтерпретації. Поки студент шукав вербальний еквівалент музичного образу, приходило розуміння. І лише тоді виконання ставало переконливим. У цьому полягала її методика розвитку виконавської думки – не за шаблоном, а через осмислення та усвідомлення. Разом із технічною підготовкою професорка культивувала в учнях волю. Але не у формі зусилля чи примусу, а як глибоку внутрішню відповідальність за звук, за ідею, за чесність перед музикою.

Попри те, що головною сферою професійної реалізації Олени Михайлівни Щелкановцевої залишалася педагогіка, її виконавська практика була інтенсивною і різноплановою, особливо у перші десятиліття творчої діяльності. Протягом десяти років вона працювала у складі симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії, брала участь у міжнародних фестивалях, виконувала сольні та камерні програми – зокрема у складі тріо разом з Оленою та Марком Могилевськими. Її гра вирізнялася характерною вокальною інтонаційністю та виразним фразуванням. Слухачі відзначали особливого тембру тон та інтимність висловлювань, що виходили за межі академічної вивірності й надавали інтерпретації характеру глибоко особистісної сповіді. Для багатьох студентів саме перше знайомство з грою викладачки ставало переломним: після цього

віолончель уже не сприймалася як просто інструмент – вона дійсно перетворювалася на «голос душі». Таким чином, виконавський досвід Олени Михайлівни був не лише біографічним фактом, а й джерелом її педагогічної майстерності. Сценічна практика допомагала виховувати мислячих виконавців – здатних не тільки грати, а й розуміти музику як безмежний процес.

Олена Михайлівна ніколи не «відпочивала на лаврах» і не дозволяла цього своїм учням. В її класі постійно відбувалися публічні заходи: концерти класу та регулярні сольні виступи студентів. Кожен з них був підготовлений з винятковою якістю, незалежно від своїх можливостей та рівня складності репертуару, у виборі якого переважали класичні, романтичні твори, а також українська музика. Жоден публічний виступ учнів Олени Михайлівни не обходився без виконання опусів українських композиторів, власних редакцій котрих нею зроблено безліч. Після концертів вона незмінно поверталася до аудиторії, де продовжувалася рутинна робота: «розбір польотів», технічні вправи, робота над інтонацією, логікою фраз. Ніколи, навіть якщо студент з чимось не впорався на виступі, не сварилася. Могла лише зауважити: «Ну як ти міг! Ми ж це зробили...». Навіть через роки учні Олени Михайлівни, виступаючи на сценах у різних країнах, зберігають у собі її голос. У відповідальні моменти – наприклад, перед першою репетицією з оркестром згадується характерне: «Він готовий, можемо випускати», або жваве: «А чого боятися, у чому проблема – грай!». Ці слова ставали опорою, формували внутрішню впевненість, яка базувалася на довірі до процесу, до глибини, закладеної в педагогічному діалозі. Її висловлювання, лаконічність яких не применшувала їх змістовного навантаження, ставали частиною внутрішнього лексикону багатьох випускників. Звернення на кшталт «слухай, що ти граєш» ставали дієвими імпульсами до переосмислення виконавської практики. В них не лише вказівки, а й метод формування музичного мислення через чутливе вимогливе слово.

Педагогічна діяльність О. М. Щелкановцевої мала не лише результативність у вимірюванні професійних досягнень – її випускники стали провідними виконавцями, концертмейстерами в українських та світових оркестрах,

викладачами у різноманітних музичних закладах, – але й мала тривалий резонанс у формуванні мистецьких поколінь. Один із учнів сформулював це так: «Я зрозумів, що почав викладати не тому, що хотів, а тому, що не міг не передати те, чого навчила Олена Михайлівна». У цих словах – сутність педагогічного впливу: не просто навчати, а передати імпульс, який змушує рухатися далі вже самостійно. Її учні зберігали зв'язок з наставницею навіть через роки. Дехто приїжджав без попередження, просто щоб постояти біля знайомого порогу, почути, як крізь двері звучить знайомий етюд, і на мить знову відчувати: ти вдома – там, де чекають!

Офіційні джерела містять перелік конкурсів, лауреатських звань, іменитих учнів. У класі О. М. Щелкановцевої навчалося понад 70 студентів, серед яких велика кількість лауреатів та дипломантів республіканських і міжнародних конкурсів. Серед останніх – лауреат найпрестижнішого конкурсу королеви Єлизавети у Бельгії Олексій Шадрін. Ім'я професорки було добре відоме в мистецькому середовищі Харкова й України загалом. Однак сама вона ніколи не вимірювала педагогічного успіху у формальних відзнаках. «Моє головне досягнення – це моє життя та мої учні», – говорила вона. Учні, які грають, які викладають, які зберігають здатність чути.

Її педагогічна спадщина була значно ширшою, ніж передані знання чи технічні навички. Вона втілювалася в деталях – у тому, як учні тримають інструмент, як зосереджуються перед виконанням, як пояснюють щось своїм учням. «Хороший педагог – це той, хто робить себе непотрібним», – говорила Олена Михайлівна. Ця фраза, сповнена глибокої мудрості, розкриває її принципову позицію: педагог не для того, щоб бути центром уваги учня, а щоб сформувати його незалежність. І все ж багато хто з її випускників зізнається – присутність Олени Михайлівни з ними досі. У фразі, зіграній учнем, у тиші між нотами, у внутрішньому голосі.

Олена Михайлівна Щелкановцева мала унікальну здатність слухати – не лише музику, а й людину. У пошуках відповіді у моменти сумніву до неї зверталися не тільки учні, а й колеги. Вона не пропонувала готових рішень, але вміла підтримати, розрадити, й після розмови з нею

ставало легше. Її хист бачити суть викликав довіру і глибоку повагу. Згадує одна з її колег: «Якось, ще на самому початку своєї педагогічної діяльності я отримала догану від завідувача кафедри за неналежну підготовку студента до екзамену. Ввечері зателефонувала Олена Михайлівна: «Бачу, Ви засмучені. Так буває. Не журіться, все минеться!». Я й досі з вдячністю згадую той дзвінок».

У професійному середовищі авторитет професорки був беззаперечним. Високоосвічена, з великим педагогічним досвідом, Щелкановцева розумілася на виконавських проблемах будь-якого інструмента. Часто вона першою починала екзаменаційні обговорення. Мова могла йти не тільки про якість виконання. Олена Михайлівна, не вагаючись, доволі різко й прямо висловлювалася, якщо на виступі зовнішній вигляд студента чи навіть концертмейстера не відповідав академічним канонам. Це розцінювалося як вияв неповаги не лише до викладачів, а й до композиторів. «Фактично, виконуючи твори великих музикантів, ми ніби сідаємо з ними за один стіл, і тут вже ноги на стіл класти не можна», – повторювала вона в таких випадках. Її думку цінували, а зауваження сприймали як безумовно обґрунтовані – не через риторику, а завдяки внутрішній логіці, педагогічній етиці й досвіду. Один із колег влучно зауважив: «Вона не вчила педагогіці. Вона жила нею». У цій характеристиці – суть її фахової місії.

Коли через хворобу Олена Михайлівна перестала відвідувати університет, формою її присутності залишилися зустрічі вдома, консультації, телефонні розмови. Але формат онлайн, в якому останнім часом доводилось працювати, дуже її обтяжував, а вона була надто чесною, щоб робити це формально. «Видавати халтуру я не вмію», – говорила Олена Михайлівна,

й у цьому була вірність професійному стандарту. Вона втілювала тип педагога, для якого викладання є не функцією, а сутністю, життям. Присутність її стала трохи менш помітною, але всі відчували: поки вона є – школа жива!

**Висновки.** Таким чином, педагогічна діяльність Олени Михайлівни Щелкановцевої є прикладом поєднання високого професіоналізму з екзистенційною глибиною музичного навчання. Її вимогливість, мудрість та культура спілкування визначали атмосферу творчої співпраці на заняттях. Вона не лише передавала знання, а й формувала світогляд молодих музикантів, виховувала їхній художній смак, сприяючи становленню індивідуального виконавського стилю. Її вплив вийшов далеко за межі академічного класу, сформувавши цілу школу виконавської думки та педагогічної свідомості. Ім'я Олени Михайлівни Щелкановцевої сьогодні не тільки у реєстрі викладачів чи в архівах концертних програм. Воно – у кожному з її учнів, у пам'яті, у ставленні до музики як до сенсу. Відзначена високими педагогічними стандартами викладацька діяльність професорки О. М. Щелкановцевої становить важливу складову історії віолончельного мистецтва. Створена нею методична система, заснована на поєднанні технічної досконалості з художньою виразністю, заохоченні до самостійності та інтелектуального розвитку, є невід'ємною частиною української музично-педагогічної традиції, що поєднує високий професіоналізм, духовну культуру та глибоке розуміння художньої сутності музики.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні джерельної бази, залученні архівних матеріалів, усних свідчень учнів і колег, що дасть змогу створити більш об'єктивний та узагальнений педагогічний портрет О. М. Щелкановцевої.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Білецька М. В., Підварко Т. О. Педагогічні проблеми вітчизняного віолончельного виконавства ХХ століття: сучасні тенденції підготовки віолончелістів. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2023. Вип. 4. С. 7–13.
2. Зав'ялова О. К. Віолончельне ансамблеве мистецтво у контексті наукової думки в Україні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 39. С. 281–291.
3. Карачевцев, Д. О. Антологія української віолончельної музики ХХ–ХХІ століть: наукове обґрунтування творчого мистецького проекту. *Наукові дослідження Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*. 2025. Вип. 1. С. 115.
4. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.). *Наукові праці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*. 2020. Вип. 2. С. 517.

5. Погорецький, Ю. Ю. Віолончельне виконавство України другої половини XX – початку XXI століть: тенденції та особливості розвитку. *Наукові праці Київського столичного університету імені Бориса Грінченка*. 2025. Вип. 3. С. 210.
6. Сумарокова В. Г. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Музичне виконавство*. 2004. Вип. 40. С. 180–190.
7. Сумарокова В. Г. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства. *Видання Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2014. Вип. 1. С. 200.
8. Сумарокова В., Червов В. Виконавець і педагог (до питання про становлення української віолончельної школи). *Музичне виконавство*. 2000. Вип. 14.
9. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2007. Вип. 20. С. 218–229.

#### REFERENCES:

1. Bilets'ka, M. V., Pidvarko T. O. (2023). Pedagogichni problemy vitchyznyanoho violonchel'noho vykonavstva XX stolittya: suchasni tendentsiyi pidhotovky violonchel'istiv [Pedagogical problems of domestic cello performance of the 20th century: modern trends in the training of cellists]. *Pedahohichni nauky: teoriya ta praktyka*, 4, 7–13 [in Ukrainian].
2. Zav"yalova, O. K. (2014). Violonchel'ne ansamble mystetstvo u konteksti naukovoï dumky v Ukraini [Cello ensemble art in the context of scientific thought in Ukraine]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity*, 39, 281–291 [in Ukrainian].
3. Karachevtsev, D. O. (2025). Antolohiya ukraïns'koyi violonchel'noyi muzyky XX–XXI stolit': naukovе obgruntuvannya tvorchoho mystets'koho proyecktu [Anthology of Ukrainian Cello Music of the 20th–21st Centuries: Scientific Substantiation of a Creative Artistic Project]. *Naukovi doslidzhennya Kharkivs'koho natsional'noho universytetu mystetstv imeni I. P. Kotlyarevs'koho*, 1, 115. [in Ukrainian].
4. Nikolayevs'ka YU. V. (2020). Muzychna komunikatsiya yak interpretatyvnyy fenomen (na materialy tvorchosti XX-pochatku XXI st.) [Musical communication as an interpretative phenomenon (based on the material of the 20th and early 21 st centuries)]. *Naukovi pratsi Kharkivs'koho natsional'noho universytetu mystetstv imeni I.P.Kotlyarevs'koho*, 2, 517. [in Ukrainian].
5. Pohorets'ky, YU. YU. (2025). Violonchel'ne vykonavstvo Ukrayiny druhoï polovyny XX – pochatku XXI stolit': tendentsiyi ta osoblyvosti rozvytku [Cello performance in Ukrainian in the second half of the 20th – early 21 st centuries: trends and feature of development]. *Naukovi pratsi Kyivivs'koho stolychnoho universytetu imeni Borysa Hrinchenka*, 3, 210. [in Ukrainian].
6. Sumarokova V. H. (2004). Vykonavs'ka shkola yak ob"yekt doslidzhennya: do vyznachennya ponyattya [Performing school as an object of research: to define the concept]. *Muzychne vykonavstvo*, 40, 180–190. [in Ukrainian].
7. Sumarokova V. H. (2014). Istoriya ukraïns'koho violonchel'noho y kontrabasovoho mystetstva v konteksti yevropeys'koho vykonavstva [History of Ukrainian cello and double bass art in the context of European performance]. *Vydannya Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P.I. Chaykovs'koho*, 1, 200. [in Ukrainian].
8. Sumarokova V., Chervov V. Vykonavets' i pedahoh (do pytannya pro stanovlennya ukraïns'koyi violonchel'noyi shkoly) [Performer and teacher (on the issue of the formation of the Ukrainian cello school)]. *Muzychne vykonavstvo*, 14. [in Ukrainian].
9. Shapovalova L. V. (2007). Vykonavs'ka refleksiya yak ob"yekt interpretolohiyi [Performance reflection as an object of interpretology]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity*, 20, 218–229. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 12.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 08.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 784.71.087.68(477)«20»

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-26>**Софія МИГАЛЬ**

викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

**ORCID:** 0009-0000-7748-3635

**Бібліографічний опис статті:** Мигаль, С. (2025). Екуменічний простір хорової музики: військовий досвід сучасної композиторської творчості. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 197–205, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-26>

## ЕКУМЕНІЧНИЙ ПРОСТІР ХОРОВОЇ МУЗИКИ: ВІЙСЬКОВИЙ ДОСВІД СУЧАСНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

У статті представлений перший досвід музикознавчого аналізу та осмислення міжконфесійних композицій сучасних митців, що підкреслює наукову новизну та актуальність обраної тематики. Особливий фокус роботи було спрямовано на композиторські реакції на жахливі події сьогодення у творах Ірини Алексійчук «Stabat Mater» та Бенедикта Шіхана «Ukrainian War Requiem», що пронизані військово-меморіальною ідеєю. **Метою роботи** є виявлення жанрово-семантичних трансформацій реквієму й кантати в сакральній музиці ХХІ століття крізь призму військового досвіду. **Методологія дослідження** базується на інтегрованому підході, що передбачає синтез жанрово-стильового, аналітичного, транскультурного, духовно-семантичного та інтонаційно-драматургічного методів. Особливого місця у статті посідає український контекст, у якому сакральні твори набувають значення музичних пам'ятників жертвам війни та символів незламності національного духу. На матеріалі кантати І. Алексійчук «Stabat Mater» проаналізовано художні засоби втілення образу Матері (символу особистісної та національної скорботи), розкрито драматургію циклу, принципи формотворення, роль лейтмотиву, темброву символіку та жанрово-інтонаційні особливості, що формують траєкторію від ламентозного переживання до філософського просвітлення. Здійснено огляд «Ukrainian War Requiem» Б. Шіхана – екуменічного меморіального циклу, що побудований на синтезі православних, латинських та україномовних текстів. **У висновках** підведені підсумки розвідки. Доведено, що «Stabat Mater» І. Алексійчук постає інтимною молитвою за жертв війни та художньою проєкцією Матері-Батьківщини, котра оплакує своїх синів. Виявлено, що полілінгвізм «Ukrainian War Requiem», звернення до обрядовості панахиди, поєднання різних культурних традицій формують універсальну мову солідарності й миру, котрі рель'єфно трактовані американським композитором задля підтримки українського народу. Підкреслено, що новостворені хорові композиції а cappella створюють нову естетику мистецтва воєнного часу та стають важливим інструментом транскордонної культурної дипломатії, музичного осмислення трагедійної реальності, репрезентують трансформацію статичної скорботи у динамічний процес духовного супротиву та молитви, задля віднайдіння душевної рівноваги.

**Ключові слова:** сакральна музика ХХІ століття, воєнна тематика, Stabat Mater, реквієм, екуменізм, духовна рефлексія, сучасні композитори.

**Sofia MYHAL**

Lecturer at the Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

**ORCID:** 0009-0000-7748-3635

**To cite this article:** Myhal, S. (2025) Ekumenichnyi prostir khorovoi muzyky: viiskovyi dosvid suchasnoi kompozyt [The ecumenical space of choral music: military experience in contemporary compositional creativity]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 197–205, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-26>

## THE ECUMENICAL SPACE OF CHORAL MUSIC: MILITARY EXPERIENCE IN CONTEMPORARY COMPOSITIONAL CREATIVITY

The article presents the first experience of musicological analysis and interpretation of interfaith compositions by contemporary artists, emphasising the **scientific novelty** and relevance of the chosen topic. The work focuses in par-

tical on composers' responses to the horrific events of the present day in the works *Stabat Mater* by Iryna Aleksiychuk and Ukrainian War Requiem by Benedict Shihan, which are permeated with the idea of military memorials. **The purpose of the paper** is to identify the genre-semantic transformations of the requiem and cantata in 21st-century sacred music through the prism of military experience. The research **methodology** is based on an integrated approach that involves a synthesis of genre-style, analytical, transcultural, spiritual-semantic, and intonational-dramaturgical methods. A special place in the article is given to the Ukrainian context, in which sacred works acquire the significance of musical monuments to the victims of war and symbols of the indestructibility of the national spirit. Based on the material of I. Aleksiychuk's cantata "Stabat Mater," the artistic means of embodying the image of the Mother (a symbol of personal and national grief) are analysed, reveals the dramaturgy of the cycle, the principles of form creation, the role of the leitmotif, timbral symbolism, and genre-intonational features that form a trajectory from lamentation to philosophical enlightenment. A review of B. Shikhan's Ukrainian War Requiem, an ecumenical memorial cycle based on a synthesis of Orthodox, Latin and Ukrainian texts, has been conducted. The **conclusions** summarise the findings of the study. It has been proven that I. Aleksiychuk's *Stabat Mater* is an intimate prayer for the victims of war and an artistic projection of Mother-Fatherland mourning her sons. It has been revealed that the multilingualism of B. Shikhan's Ukrainian War Requiem, the reference to the rites of the funeral service, and the combination of different cultural traditions form a universal language of solidarity and peace, which are vividly interpreted by the American composer in support of the Ukrainian people. It is emphasised that the newly created a cappella choral compositions create a new aesthetic of wartime art and become an important tool of cross-border cultural diplomacy, musical reflection on tragic reality, representing the transformation of static grief into a dynamic process of spiritual resistance and prayer, in order to find peace of mind.

**Key words:** sacred music of the 21st century, military themes, requiem, *Stabat Mater*, ecumenism, spiritual reflection, contemporary composers.

**Постановка проблеми.** Традиційні жанрові моделі реквієму й кантати в умовах глобальних криз постають дедалі затребуванішими, проте зазнають суттєвих трансформацій, серед яких: вихід за межі обрядового (вузько конфесійного) вжитку, полілінгвістика, екуменізм, синтез культурно-національних кодів, домінування авторського підходу до відтворення духовної музики (*musica divina*). Незважаючи на надзвичайну актуальність і суспільний резонанс твори Б. Шіхана та І. Алексійчук досі не стали об'єктом системного музикознавчого осмислення. У науковому обігу фактично відсутні праці, що розглядали б їх не лише як художні артефакти, а як явище нової культурної парадигми, за якою музика виконує: духовно-комунікативну, меморіально-дієву та культурно-дипломатичну функції.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Міжконфесійна творчість та міжкультурний діалог перебуває в колі розвідок провідних науковців, серед яких: А. Білодід (2014), Е. Мартинюк / О. Никитченко (2014), колективне дослідження О. Путятицької, М. Копиці, Гнатюк Л. та О. Таранченко (2025). Жанровим трансформаціям реквієму присвячені праці І. Вербицької-Шокот (2007), М. Хундера (2015), І. Кучурівського (2018), В.Дж. Конечні (2020), М. Баррета (2025). Окремим циклам та надбанням композиторських шкіл присвячені роботи: О. Мануляка (2009), О. Стаценко (2016), О. Макаренко (2024). Місце сакральної творчості сучасних митців розглядається у ряді

розвідок, серед яких дисертація М. Антоненко (2020), праця Т. Хмилюка (2022), стаття Т. Корнішевої (2025). Нині існують лише рецензії обраних для аналізу циклів, серед яких огляди: А. Єфіменко, Т. Ніла, Дж. Собела, Г. Форслінга. Вони, більшою мірою, стосуються опису прем'єрних виконань творів, уникаючи детального розгляду специфіки формотворення, семантики та авторської концепції роботи із духовними постулатами. Саме тому обрані для розгляду композиції постають актуальними не лише за рахунок виконавського інтересу, а й через відсутність їх всебічного дослідження в наукових напрацюваннях.

**Мета дослідження:** виявити жанрово-семантичні трансформації реквієму й кантати в сакральній музиці ХХІ століття крізь призму військового досвіду.

**Методологія дослідження** базується на комплексному підході, який поєднує залучення жанрово-стильового, транскультурного, інформаційно-аналітичного (скрінг відео контенту та інтернет ресурсів) методів. Долучено контекстуальний метод (зادля виявлення взаємозв'язків між історичними та культурними подіями століття); духовно-семантичний та інтонаційно-драматургічний методи (як одні із основних під час вивчення композицій релігійного спрямування).

**Виклад основного матеріалу.** Композиторські пошуки ХХІ століття дедалі частіше віддзеркалюють глобальні переживання та настрої суспільства. Саме тому, на противагу

хиткому та мінливому сьогоденню, сучасні митці надихаються релігійною сферою, як місцем умиротворення та спокою. Музична молитва є «голосом епохи» та отримує нову місію, стаючи духовним орієнтиром людства, що зневірилося у сталості світу, проте не втратило емпатії та здатності співчувати. Можливим виявом такого переосмислення традиції в музичному втіленні стають цикли, що спрямовані на осмислення конкретного історичного та, на жаль, воєнного досвіду.

Особливо виразно ця тенденція проявляється в українській композиторській творчості останніх років, де сакральні композиції набувають значення особистісного й, водночас, колективного плачу та молитви за порятунок народу. Саме в такому світоглядному вимірі постає кантата «*Stabat mater*» Ірини Алексійчук, створена у 2024 році. Надзвичайно актуальною та болісною стала назва «Стражденна мати», адже, спираючись на авторський коментар у соціальних мережах мисткині – твір «присвячується всім українських матерям, які втратили своїх дітей під час жакливої російської військової агресії проти України» (Алексійчук, 2025). Кантата складається із 10 епізодів, що повністю відповідає структурі літературного першоджерела. Та вражає масштабністю, адже виконавський склад композиції налічує солістів та 12-голосний хоровий колектив. Згідно тлумаченню композиторки, «серцем кантати» стає лейтмотив, що не лише сприяє формотворенню та драматургічному розгортанню, а й наскрізно пронизує цикл, повторюючись у різних формах та емоційних забарвленнях. Ставши увиразненням цілого спектру емоційних переживань «героїні-матері» лейттема символізує зцілення через страждання, швидкоплинність часу та прощання із земним життям. У фінальній частині твору додана оригінальна секвенція «*Stabat mater*», як відлуння пройденого шляху, звукове відтворення «останніх зерен життя, що висипались з пісочного годинника вічності...» (Алексійчук, 2025).

Проаналізувавши структуру та формотворення «*Stabat Mater*» І. Алексійчук, зазначимо ідейно-музичні блоки, які представлені: медитативно-зосередженими, експресивно-драматичними та катарсичними частинами, які наприкінці композиції трансформуються у сферу філософського просвітлення.

I частина (*Andante doloroso*), побудована із застосуванням секундових інтонацій плачу. Прозорість фактури майстерно досягнута за рахунок обрання тембру жіночих голосів, постійного застосування пауз між складами молитви, що розгортається на тлі остинатних співзвуч, котрі поступово пронизують тишу, що немов «дзвенить у повітрі»: спершу унісон (тт. 1-8), згодом м.2 (тт. 9-17), ч.5 (тт. 18-21), тризвук (тт. 22-23). Імітування партій в стилі бахівських інтонацій повертає першочерговий темп та настрій частини, проте він викладений зеркалоподібно: у низькому регістрі, голосами чоловічих партій, що шепочуть «*dum pen-de-bat Fi-li-us, Fi-li-us*» (в пер. *коли було розін'ято її Сина, Сина*).

II частина також вирішена мисткинею у помірному темпі (*Andante doloroso*), що не створює контраст із попереднім розділом, проте, за рахунок зміни фактури, відразу відчувається втілення сакрального тексту «*O quam tristis et afflicta*» (в пер. *О, яка сумна та нещасна*). Провідного значення отримують солюючі голоси (сопрано, альт та бас), що експонують тужливу та надшемливу мелодичну лінію на тлі *basso-ostinato*. Статичному звучанню якого почергово протиставляються інші партії *mormorando* або вокалізуючи голосну «а». Єдине втілення тексту хоровою палітрою жіночих голосів відбувається для увиразнення словосполучення «*Mater Unigeniti*» (в пер. *Матір Єдинородного*), що представлене канонічними імітаціями (тт. 66-71), які плавно підготували вступ басового соло, що завершуватиме розділ.

Різким контрастом лунає III частина (*Allegro energico*), що побудована з застосуванням висхідних нашарувань звуків, *divisi* партій хору, акцентуваннями та *sforzando*, що в синтезі з розмежуванням слів паузами, поліфонічними імітаціями та «скандуванням» тексту *marcato* (*Quis est homo qui non fleret* – в пер. *Яка людина не заридає*) теноровою партією справляє масштабне та, водночас, моторошне враження. Кульмінаційна зона витримана у монолітній вертикалі 7-голосного хору з залученням короткого пунктирного ритму (партіями других сопрано та перших альтів), що ще дужче динамізує виклад. Мантроподібне триразове повторення «*Christi Matrem si videret*» (в пер. *коли побачить Матір Христу*) несе символічну функцію та отримує катаристичної функції, адже протягом

п'яти тактів драматизм поступово зникає. Залишаючи лише відлуння (*poco a poco rit.*) слова «*supplicio*» (в пер. *страждання*) проінтоноване унісоном чоловічої групи хорового колективу.

IV частина (*Andante con tristezza*) втілена у розмірі 6/8, що додає легкості та певною мірою пасторальності. Обрання сталої ритмоформули хорових партій (чверть-вісімка+чверть-вісімка) з залученням нюансування, за яким більш вагомими є кожна четвертна у такті втілюється танцювальність, як символ безтурботності, насолоди та гріхів людства, за які був розп'ятий Христос. Майстерна робота над деталями хорової партитури втілилася у діалогах партій, нашаруванням горизонтальних ліній хорових груп, що не заважають розвитку, а навпаки, доповнюють одна одну. Відчуття композиторської ремарки «з сумом» простежується на рівні підкреслення, повторення знакових слів та у інтервальних співвідношеннях партій, між якими присутні інтонації зітхання.

Ідейну лінію продовжує V частина кантати, що вирішена І. Алексійчук у темпі *Lagnevole* з залученням надтихих динамічних градацій, поступовому приєднанню партій (Б – Т – А – S2), що інтонуватимуть мелодії на тлі пронизливого крику-плачу, що втілена витриманим протягом семи тактів «*fis*» другої октави партією перших сопрано.

Корінним темповим контрастом (*Allegro energico*) розпочинається VI частина. У якій досягнуто блискучого та стрімкого поліфонічного розвитку за рахунок імітаційних нашарувань, додавання концертування між групами хору, протиставлень висхідних та низхідних пасажів, залучень акцентувань та синкоп у високій теситурі, що в синтезі із наскрізним, стрімким *crescendo* отримує акордового втілення на словах про розп'яття «*Crucifixi fige plagas*». Варто підкреслити, що за рахунок обрання низької теситури та довгих тривалостей рівень драматичного нахилу під кінець номеру не знижується. Навпаки, складається враження, що дисонуючими хоровими співзвуччями втілена ідея жадливого помилки людства, котре, немов у безпам'ятстві, скандує «Ро-зі-пни». Наприкінці частини авторкою застосовано тривалу паузу *lunga*, за рахунок якої не лише відбувається перехід на наступного епізоду, а й втілюється враження зупинки часу, затамування подиху та переосмислення вчиненого.

VII частина (*Andante doloroso*) слугує певною алюзією до початкових частин кантати, у яких також основні мелодичні та текстові лінії були доручені партіям солістів. Проте із розгортанням музичного образу відбувається швидкоплинне розщеплення фактури, котре призводить до хорового епізоду з надвиразним дуєтом партій сопрано та тенорів. Мисткиня впроваджує цікавий прийом втілення тексту «*Iuxta Crucem tecum stare*» (в пер. *Біля Хреста з Тобою стояли*), згідно з яким обрано патерни у перемінному розмірі (5/8 та 2/4), що повторюється 4 рази, зримо відтворюючи Хрест Господній. Символічним є також статичне триразове повторення третього патерну (тт. 292-294), що несе знакову функцію музично-числового втілення символу Троїчності Бога у іпостасях.

VIII частина (*Largo funebre*) відтворює шість на Голгофу. Розпочинаючи відстороненим звучанням октавного унісону, майже пошепки (*pppp* – згідно партитурної ремарки) тема проводиться барвами чоловічих голосів. Вагомий вплив на слухача надає звуконаслідування ходи Ісуса, за рахунок додавання поступових гамоподібних рухів хорових груп. Єдиною надією та протискладненням до аскетичного втілення номеру є інтегрування висхідних інтонацій-запитань «*Virgo virgi – num praeclara*» (в пер. *Діва з дів пресвітла*), проте вони не отримують панівного значення і завершується номер у похмурих тонах з позначкою *lugubre*.

IX частина (*Con passione*) у хоровій вертикалі *ff* відтворює наповогливе благаання відчувати хресні муки, розрадити стражданням Христа. Провідну роль у втіленні материнського образу отримують повтори слів католицького гімну: підкреслюючи всеосяжну любов в першому варіанті (тт. 379-385) «*Ob amorem Filii*» (в пер. *Возлюбленого Сина*) та оспівуючи надію на заступництво, молитву Матері (починаючи з 412 т.) «*per te, Virgo, sim defensus in die iudicii*» (в пер. *Через тебе, Діво, мене захистиш в день Страшного суду*). І. Алексійчук обирає втілення *soprano-ostinato*, що, контрастуючи із хоровим втіленням, ще глибше розкриває неземне походження Діви Марії, розмежовує земне/грішне та небесне/праведне.

У X частині (*Semplice con tristezza*), як згадувалося раніше, повною мірою втілена секвенція «*Stabat Mater*», котра епізодично була присутня у кожній із частин циклу. Хоровий масив



позбавлений літературного тексту виконує функцію гармонічного тла, на якому почергово, ніжно та спокійно (*dolce sereno*) інтонують теми солісти: сопрано, альт та бас. Музичне забарвлення номеру носить відсторонений, подекуди, філософський характер. Майстерно досягнутий баланс між відчуттям спустошення та продовження життя всупереч усьому. Майже безтемброво лунають хорові набати «*donn*», які в синтезі з звуковим ефектом серцебиття (шепіт «*tum*» з 481 такту) дають надію, що все ще можливо змінити. Завершення кантати побудоване акроподібно та повертає звучання витриманої ноти партією сопрано, що, згідно партитури, зводиться нанівець (*quasi niente*). Таким чином жіночий голос отримує функціонально-символічного навантаження, стаючи променем світла серед руїни, а композиція отримує розімкненого завершення, відкриваючи простір для подальшого осмислення сучасного воєнного досвіду в сакральному мистецтві.

В продовження військово-меморіальної тематики зазначимо найбільш резонансну та надзвичайну болісну для української публіки композицію «*Ukrainian War Requiem*» (2024), що приурочена річниці російського вторгнення в Україну американського митця Бенедикта Шіхана. Згідно авторського бачення, цикл є музичною даниною незламному українському духові, а синтезування давніх українських молитв, латинських текстів, єврейських мелодій символізує історичне минуле, складне теперішнє та надію на світле майбутнє України. Наслідування екуменічних традицій в творі є цілком логічним, адже згідно біографічних відомостей, незважаючи на ірландське походження американського автора – його батьки перейшли до православ'я, тому використання православних піснеспівів та мелодій стало формотворчим стрижнем Українського воєнного реквієму.

Основою розбудови драматургії композиції стала панахида, котра оформлена композитором у вигляді 12-ти частинного циклу. Митець органічно відтворює обрядовість заупокійної служби, спираючись на сакральні православні молитви та наспіви додає речитації, відтворює Велику та Заупокійну ектенії тощо.

I частина *Trisagion Prayers* (Трисвяті Молитви) складається із Трисвятого та молитви Отче наш, що вирішені митцем за принципом

музичного втілення світла та тіні. Якщо звернення «Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний» вирішені у досить «похмурих» тонах із застосуванням фактурного *crescendo*, то молитва «Отче наш» має просвітлений характер, що спершу викладений у вигляді акордової вертикалі, з наступним додаванням діалогів партій на тлі статичного басу. Символічним є триразове повторення рядку молитви «як і ми прощаємо», що не лише підкреслює вагомість тексту, а й наголошує на прощенні, як основному вченні Христа та обов'язковій умові для спасіння душі. Фразу «винуватцям нашим» втілено жіночим солюючим голосом, що лише на мить транслює біль та розпач жінки та втілено наслідуванням українських плачів.

II частина *Psalms 90* (Псалом 90) створена англійською мовою та побудована у вигляді антифонних протиставлень хорового масиву солюючим партіям, що за музичним втіленням наближене до формотворення класичного хорового концерту. У частині представлені різноманітні підходи до роботи із фактурою: митець обирає контрастну темпову драматургію, динамічні співставлення (*mf-p-f* в межах одного такту), нашарування пластів фактури, терцові втори (що є візитівкою українського фольклорного багатоголосся). Завершальний епізод на словах «Алилуїя» відносить слухача до характерних зворотів та гармоній епохи Відродження.

III частина *Great Litany* (Велика Ектенія) вирішена у вигляді речитативів соло тенора та відповідей хору, що функціонально зримо відтворює обряд богослужіння, в якому за кожною фразою священника слідує хорове благання «Господи помилуй». Створена у невеликому амбітусі, проте, надвиразна з точки зору літературного тексту, мелодична лінія солюючої партії майже увесь час лунає на тлі витриманих акордів хорового колективу. Статичні повторення хору не справляють враження одноманітності, а, навпаки, сприяють медитативному, зосередженому сприйняттю просвітлених співзвуч.

IV частина *Alleluia – Troparia* (Алилуїя і Тропарі) продовжує втілення попередньої частини. Натхненням до створення цієї частини, вочевидь, стали григоріанські хорали, що трактовані автором у новому, екуменічному вимірі. Митець вдало синтезує стародавні одноголосні

наспіви із традицією багатоголосного християнського співу.

V частина *Evlogitaria of the Departed* (Євлогітарії) одна з наймасштабніших у реквіємі. Митець комбінує у цій частині україномовні та молитви англійською мовою, як символ підтримки та єднання народів, що мають змогу молитися та бути почутими. Співзвуччя акордів лунають сучасно та пряно за рахунок затримань, нашарувань гармоній та долучення неакордових звуків до вертикалей. Автор вибудовує структуру хвилеподібно, при чому емоційне, динамічне та теситурне зростання відбувається за рахунок посилення та драматизації саме епізоду українською мовою. Чергуючи полімовні епізоди, згодом відбувається нівелювання семантики молитви, проте сприймається провідна думка, яку митець хотів донести поміж рядків. Таким чином мелодія та мотив, котрі покликані об'єднати людей та загострити увагу на страшних подіях, «промовляють» яскравіше за будь-який літературний текст.

VI частина *Sessional Hymn of the Departed* (Сідальний: Упокой, Спасе наш) є однією із ключових у обряді панихиди та містить прохання упокоїти душі померлих поруч зі святими, де немає ні смутку, ні хвороб, ні зітхання. Частина подана українською мовою та оформлена у стриманому, майже аскетичному акордовому викладі, що спирається на повторювані формули, помірну теситуру й стриману динаміку. Таке свідоме звуження засобів музичної виразності виявляється композиційно вмотивованим: воно підсилює відчуття скорботності, сприяє зосередженому молитовному стану та створює атмосферу для Богоспівкування.

VII частина *Psalm 50* (Псалом 50) поєднує мелодичну лінію соло, із залученням східних інтонацій (за рахунок альтарацій), що спершу лунає на хоровій педалі, а далі – підтримується короткочасними репліками хору. Розлогість та драматичне наповнення соло наближає її до оперної арії, що отримує акомпанементу у вигляді хорового колективу. Знову ж таки, Б. Шіхан протиставляє одноосібне звучання – колективному, згідно з яким хор уособлює стражденний народ, котрий спочатку стримано відповідає реплікам соліста та поступово набирає сил, аби повною міццю довести до кульмінаційного завершення частини. Підкреслимо, що з посиленням звучання хору

драматичних імпульсів (за рахунок пришвидшення темпу та зменшення тривалостей) отримує і соліст, про що свідчить майстерна робота з різними пластами фактури, їх розмежування та взаємозв'язок водночас.

VIII частина *Canon* (Канон) побудована за принципами антифонів, залучаючи професійну акустичну роботу із зіставлення хорових груп та солістів. Композитор обирає подвійний склад хорів, за яким другий колектив значно менший за обсягами (згідно партитурних ремарок 1-3 виконавці у кожній з партій). Цікавим авторським здобутком стало введення *basso ostinato* з залученням надтихого динамічного щаблю (*ppp*). Така статика та завмирання голосів ніби унаочнюють завершення життя, а низька теситура звучання квінти («мі» та «сі» великої октави) зримо відтворюють пустоту, моторошну загадковість потайбічного світу. Варто підкреслити, що прохання «Упокой, Господи» тепер транслюється англійською «*Give rest, o Lord to the soul of thy servant*», що надає музичному висловлюванню універсального значення й продовжує благальну тематику попередньої частини.

У IX частині *With the Souls* (З душами спочилих праведників) митець досягає медитативно-духовного настрою. Незважаючи на досить щільну фактуру викладу, за рахунок превалювання стриманої динаміки та розмежування тактів паузами вдається досягти ефекту присутності душ загиблих, що, немов, створює простір для фізично-містичного спілкування. В контексті воєнного реквієму ця частина може трактуватися у вигляді світлого спогаду про загиблих, молитовної зустрічі із ними, надії та прохання про життя вічне.

X частина *Litany for the Dead* (Заупокійна Ектенія) друга ектенія циклу, яка є сутобою (посиленою) та створена з опорою на традицію панахидних богослужінь. Формотворення базується на заспівах солістів (уособлення священника/диякона) та хорової відповіді «Господи помилуй» (3 р.). Хорові репліки втілені ламентозними інтонаціями та побудовані на постійному секвенційному розвитку. Проте саме у речитаціях соліста втілена квінтесенція твору, яка лунає важкими та трагічними реченнями: «*Молилось за упокій душ спочилих рабів Божих жертв російсько-української війни, борців за волю України*».

XI частина *Eternal Memory and Light* (Вічна пам'ять) є однією із найщемливіших для сприйняття за рахунок літературного тексту «Вічна пам'ять» та музичного втілення номеру. Митець знову комбінує вербальні площини: даючи перші епізоди українською, згодом нашаровуючи солістів із англійським текстом, аби, врешті-решт, увесь колектив монолітно трансліював традиційний текст реквієму латиною *Lux aeternam*. Такий прийом можемо трактувати наступним чином: оплакування загиблих лунає рідною мовою, проте додавання інших мов свідчить про підтримку та всеосяжне співчуття до трагедії сучасності, а приєднання сакрального латиномовного тексту стає ще однією візитівкою екуменістичного нахилу даної композиції, знаком єднання із європейськими традиціями.

XII частина *In Paradisum* отримує «райське» та просвітлене втілення за рахунок додавання легкого та ніжного тембру жіночого голосу, що на тлі чоловічого хору відтворює янгольський спів. Зазначимо, що тексти *In Paradisum* та «*Chorus angelorum*» не є канонічним для структури заупокійної меси. Тому обранням цих антифонів митець доєднується до традиції європейський католицьких реквіємів та зримо відтворює перехід душ до вічного життя, що і визначило вибір засобів музичного втілення. Задля досягнення завершеності структури реквієму (жіночий тембр в 1 та 12 номерах) автор вводить варіацію на мелодію державного гімну України, що доручена солюючій партії сопрано. «Введення сакральної мелодії Михайла Вербицького відкриває нові перспективи цього твору: Україна стверджується як рай земний, за який треба боротися тут і тепер», підкреслює А. Єфіменко у огляді прем'єрного виконання реквієму (Єфіменко, 2025).

**Висновки.** Розглянуті у статті твори переконливо демонструють, що сакральна музика ХХІ століття дедалі частіше виконує функцію

екзистенційного висловлювання. Втрачаючи вузько конфесійну функцію – композиції стають формою діалогу з людством, яке переживає стан глибокої моральної та гуманітарної кризи. Традиційні жанрові моделі реквієму та кантати зазнають семантичного розширення, вбираючи в себе індивідуальні авторські інтерпретації, полілінгвізм, екуменічні принципи та миротворче спрямування.

«*Ukrainian War Requiem*» Б. Шіхана та «*Stabat Mater*» І. Алексійчук є музичними актами опору українського народу, що створюють нову дихотомію духовності: колективну молитву за світ в першому варіанті та особистісну молитву за душу у другому. Спільною рисою обох композицій стає трансформація традиційної заупокійної символіки, її авторське перенесення у поствоєнну естетику надії та віри. У них стверджується наскрізна меморіальна лінія духовного відродження через пам'ять. Таким чином Б. Шіхан відтворює полікультурний реквієм, адже залучення частин різними мовами втілюється ідея універсальної мови миру, акту солідарності та співстраждання трагедії українців. А у кантаті І. Алексійчук втілена інтимність образу жінки у скорботі, як проєкція Матері-Батьківщини, котра щодня оплакує загиблих. Обидві композиції є видатними зразками культурної дипломатії, що не лише популяризують українське мистецтво, а й демонструють силу національного духу перед обличчям глобальних викликів.

Таким чином досліджені твори репрезентують сучасне прочитання неоканону жанрів, за яким вони втрачають заупокійну функцію і традиційність втілення. Навпаки, у кожного із авторів «скорботність» твору постає не як статичний стан, а як динамічно-музичний процес осмислення втрати, що поступово набуває рис молитви-надії, благання, відчаю, злоби, прийняття, прощення тощо.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 49. С. 4–18.
2. Антоненко М. Православна духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2020. 269 с.
3. Білодід А. «Stabat Mater» І. Щербакова: особливості жанрової інтерпретації. *Музичне мистецтво: традиції і сучасність*. 2014. С. 102–106.
4. Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2007.

5. Єфіменко А. Шляхи оновлення теорії та богослужбової практики католицької меси XX століття (на прикладі творчості церковних композиторів). 2011. Луцьк.
6. Єфіменко А. Benedict Sheehan «Ukrainian War Requiem»: огляд. *Часопис «Критика»*, №5-6 URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/ukrainian-war-requiem/print> (дата звернення: 18 грудня 2025)
7. Корнішева Т. Духовна музика як творчий пошук морально-релігійного орієнтування людської свідомості. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. №4. С. 82–87.
8. Кучурівський І. Національні аспекти розвитку жанру реквієму в англійській музиці. *Вісник НАККіМ*. 2018. №3. С. 395–400
9. Макаренко О. «Missa Luminosa» Олександра Родіна: оновлення жанру меси. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. №1. С. 70-73.
10. Мануляк О. Сакральна творчість сучасних львівських композиторів: проблема континуарності традиції в європейському контексті. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2009. Вип. 5. С. 62–67.
11. Мартинюк Е., Никитченко О. (2014) Екуменізм як конвергентний процес сучасного релігійного життя. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету*. 2014. Вип. 8. С. 50–55.
12. Стаценко О. Інтерпретація жанрів латинської літургійної традиції сучасними одеськими композиторами. *Культура і сучасність*. 2016. №2. С. 126–131.
13. Хмилук Т. «Messa-memoria» М. Попова та «Урочиста меса» О. Польового в контексті оновлення традицій сучасної української духовної музики. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту. Дніпро, 2022. 79 с.
14. Barrett M. (2025) Tracing the Evolution of the Requiem Genre into the 21st Century : dissertation for the degree Doctor of Philosophy in Music. Los Angeles, 2025. 150 p. (дата звернення 17.12.2025)
15. Benedict Sheehan «Ukrainian War Requiem» booklet URL: [https://cappellarecords.com/assets/uploads/2024/12/753459810446\\_Booklet.pdf](https://cappellarecords.com/assets/uploads/2024/12/753459810446_Booklet.pdf) (дата звернення 17.12.2025)
16. Forsling G. Sheehan: Ukrainian War Requiem (Capella Records) URL: <https://surl.li/yibmsj> (дата звернення 14.12.2025)
17. Hedwig Meyer-Wilmes The Power of the Voice: Stabat Mater in Music and Text. *Everyday Life and the Sacred. Series : Studies in Theology and Religion*. 2017. №23. P. 249–263.
18. Hoondert M. Modern requiem compositions and musical knowledge on death and afterlife. *Death, Dying and Mysticism: The Ecstasy of the End*. 2015. P. 235–246.
19. Konečni V. Requiem: Psychological, Philosophical, and Aesthetic Notes on the Music of the Mass for the Dead. *Art and Design Review*. 2020. №8, P. 114–126.
20. Putiatytska O., Kopytsia M., Hnatiuk L., Taranchenko O. (2025). Musical dialogue between Ukraine and Europe: analysis of common features in the genre of sacred music. *Yegah Müzikoloji Dergisi*. №8. P. 1861–1891.
21. Stabat Mater for soloists and mixed choir a`cappella [Video] URL: <https://surl.li/rsojxt> (дата звернення 10.12.2025)

## REFERENCES:

1. Alexandrova, O. (2018) Dukhovno-semantychnyi pidkhid do vyvchennia muzychnoho tvorcu [Spiritual and semantic approach to studying musical works]. *Problems of interaction between art, pedagogy, and theory and practice of education: collection of scientific articles*, 49, 4–18 [in Ukrainian].
2. Antonenko, M. (2020) Pravoslavna dukhovna muzyka v systemi ukrainskoi kultury kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Orthodox spiritual music in the Ukrainian cultural system of the late 20th – early 21st centuries]: PhD thesis in art history. Kyiv, 269 [in Ukrainian].
3. Barrett, M. (2025) «Tracing the Evolution of the Requiem Genre into the 21st Century»: dissertation for the degree Doctor of Philosophy in Music, 150 [in English]
4. Benedict Sheehan «Ukrainian War Requiem» booklet URL: [https://cappellarecords.com/assets/uploads/2024/12/753459810446\\_Booklet.pdf](https://cappellarecords.com/assets/uploads/2024/12/753459810446_Booklet.pdf)
5. Bilodid, A. (2014) «Stabat Mater» I. Shcherbakova: osoblyvosti zhanrovoi interpretatsii [«Stabat Mater» by I. Shcherbakov: features of genre interpretation] *Musical art: traditions and modernity*, 102–106 [in Ukrainian].
6. Forsling G. Sheehan: Ukrainian War Requiem (Capella Records) URL: <https://surl.li/yibmsj> [in English].
7. Hedwig Meyer-Wilmes (2017) The Power of the Voice: Stabat Mater in Music and Text. *Everyday Life and the Sacred. Series : Studies in Theology and Religion*, 23, 249-263 [in English].
8. Hoondert, M. (2015). Modern requiem compositions and musical knowledge on death and afterlife. *Death, Dying and Mysticism: The Ecstasy of the End*, P. 235–246 [in English].
9. Khmilyuk, T. (2022) «Messa-memoria» М. Popova та «Urochysta mesa» О. Polovoho v konteksti onovlennia tradytsii suchasnoi ukrainskoi dukhovnoi muzyky [M. Popov's Messa-memoria and O. Polyovoy's Solemn Mass in the context of renewing the traditions of contemporary Ukrainian sacred music] Scientific justification of a creative artistic project, 79 p. [in Ukrainian].

10. Konečni, V. (2020) Requiem: Psychological, Philosophical, and Aesthetic Notes on the Music of the Mass for the Dead. *Art and Design Review*, №8, P. 114–126 [in English].
11. Kornieva, T. (2025) Dukhovna muzyka yak tvorchyi poshuk moralno-relihiinoho oriiientuvannia liudskoi svido-mosti [Spiritual music as a creative search for moral and religious orientation of human consciousness] *Fine Art and Culture Studies*. №4, P. 82–87 [in Ukrainian].
12. Kuchurivsky, I. (2018) Natsionalni aspekty rozvytku zhanru rekviiemu v anhliiskii muzytsi [National aspects of the development of the requiem genre in English music] *Visnyk NAKKiM*, №3, P. 395–400 [in Ukrainian].
13. Makarenko, O. (2024) «Missa Luminosa» Oleksandra Rodina: onovlennia zhanru misi [Alexander Rodin's «Missa Luminosa»: updating the mass genre] *Slobozhansky Art Studios*. №1, P. 70–73 [in Ukrainian].
14. Manulyak, O. (2009) Sakralna tvorchist suchasnykh lvivskykh kompozytoriv: problema kontynuarnosti tradytsii v yevropeiskomu konteksti [Sacred works by contemporary Lviv composers: the problem of continuity of tradition in the European context] *Contemporary problems of art education in Ukraine*. №5, P. 62–67 [in Ukrainian].
15. Martynyuk, E., Nikitchenko, O. (2014) Ekumenizm yak konverhentnyi protses suchasnoho relihiinoho zhyttia [Ecumenism as a convergent process of contemporary religious life] *Scientific Bulletin of the International Humanitarian University*. №8, P. 50–55 [in Ukrainian].
16. Putiatytska O., Kopytsia M., Hnatiuk L., Taranchenko O. (2025). Musical dialogue between Ukraine and Europe: analysis of common features in the genre of sacred music. *Yegah Müzikoloji Dergisi*. №8, P. 1861–1891 [in English].
17. Statsenko, O. (2016) Interpretatsiia zhanriv latynskoi liturhiinoi tradytsii suchasnymy odeskymy kompozytoramy [Interpretation of genres of the Latin liturgical tradition by contemporary Odessa composers] *Culture and Modernity*, № 2, P. 126–131 [in Ukrainian].
18. Stabat Mater for soloists and mixed choir a`cappella [Video] URL: <https://surl.li/rsojxt>
19. Verbytska-Shokot, I. (2007) Zhanr rekviiemu v khorovii tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv porubizhzhia tysi-acholit [The Requiem Genre in the Choral Works of Ukrainian Composers at the Turn of the Millennium]: PhD thesis in Art History : 17.00.03. Kharkiv. [in Ukrainian].
20. Yefimenko, A. (2011) Shliakhy onovlennia teorii ta bohosluzhbvoi praktyky katolytskoi misi XX stolittia [Ways to update the theory and liturgical practice of the Catholic Mass in the 20th century (based on the works of church composers)], Lutsk [in Ukrainian].
21. Yefimenko, A. (2025) Benedict Sheehan «Ukrainian War Requiem»: review. *Krytyka magazine*, №5-6 URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/ukrainian-war-requiem/print> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 10.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78.071.1(430)(092):780.614.331.083.1  
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-27>

### **Оксана МІЦ**

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

**ORCID:** 0000-0002-3619-9635

### **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

**Бібліографічний опис статті:** Міц, О., Купріяненко, Е. (2025). Suite for Two Violins and Piano op. 71 Моріца Мошковського як приклад жанрової трансформації. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 206–211, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-27>

## **SUITE FOR TWO VIOLINS AND PIANO OP.71 МОРИЦА МОШКОВСЬКОГО ЯК ПРИКЛАД ЖАНРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ**

У статті розглянуто Сюїту для двох скрипок та фортепіано op.71 Моріца Мошковського, як приклад жанрової трансформації камерно-ансамблевої жанрової форми XIX століття. Особливу увагу приділено аналізу інструментального складу, фактурній організації та стилістичним особливостям твору.

**Мета дослідження** полягає у виявленні особливостей композиційної структури та стилістичних властивостей, що свідчать про активні процеси жанрової дифузії, унаслідок яких народжується нова концепція камерного симфонізму – як синтез камерної взаємодії та концертної віртуозності.

**Методологічну базу** дослідження передбачає: аналітичний метод – для розкриття особливостей музичної мови твору, структури його частин, фактурних та тематичних процесів; порівняльно-історичний – для виявлення зв'язків між Сюїтою М. Мошковського та аналогічними зразками камерної музики Й. С. Баха, Ф. Мендельсона, К. Сен-Санса, що дозволяє простежити історичну динаміку жанрової трансформації; стилістичний аналіз – для визначення індивідуальних рис композиторського письма М. Мошковського; інтерпретаційно-виконавський підхід – з метою виявлення взаємодії інструментальних партій і концертних тенденцій у межах камерного ансамблю.

**Наукова новизна** роботи полягає у спробі вперше розглянути Сюїту для двох скрипок і фортепіано не лише як приклад ансамблевого мистецтва, а як зразок еволюції та нового «обличчя» жанру.

**Висновки.** Визначено, що нетиповий для традиційного фортепіанного тріо склад – дві скрипки та фортепіано – зумовлює своєрідну темброву й фактурну структуру, яка наближає твір до концертного жанру. У процесі аналізу виявлено, що завдяки поєднанню сольності, дуєтності й тріадності у творі народилась нова модель камерного симфонізму.

**Ключові слова:** М. Мошковський, сюїта, жанрова трансформація, камерний ансамбль, романтизм.

### **Oksana MITS**

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:** 0000-0002-3619-9635

### **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

**To cite this article:** Mits, O., Kupriyanenko, E. (2025). Suite for Two Violins and Piano op. 71 Moritsa Moshkovskoho yak pryklad zhanrovoi transformatsii [Suite for Two Violins and Piano, Op. 71 by Moritz Moszkowski as an example of genre transformation]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 206–211 doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-27>

## SUITE FOR TWO VIOLINS AND PIANO, OP. 71 BY MORITZ MOSZKOWSKI AS AN EXAMPLE OF GENRE TRANSFORMATION

*The article examines the Suite for Two Violins and Piano, Op. 71 by Moritz Moszkowski, as an example of genre transformation within the 19th-century chamber ensemble genre. Particular attention is paid to the analysis of the instrumental scoring, textural organization, and stylistic features of the work.*

*The goal of the study is to identify the peculiarities of the compositional structure and stylistic properties that indicate active processes of genre diffusion, resulting in the birth of a new concept of chamber symphonism – a synthesis of chamber interaction and concert virtuosity.*

*The methodological basis of the study includes: the analytical method – to reveal the features of the work's musical language, the structure of its movements, and the textural and thematic processes; the comparative-historical method – to identify links between Moszkowski's Suite and analogous examples of chamber music by J. S. Bach, F. Mendelssohn, and C. Saint-Saëns, which allows tracing the historical dynamics of genre transformation; stylistic analysis – to determine the individual characteristics of M. Moszkowski's compositional style; and the interpretative-performance approach – to reveal the interaction of instrumental parts and the concertante tendencies within the chamber ensemble.*

*The scientific novelty of the work lies in the attempt to consider the Suite for Two Violins and Piano for the first time not only as an example of ensemble art but also as a model of the genre's evolution and its new «face».*

**Conclusions.** *It is determined that the scoring – two violins and piano, which is atypical for the traditional piano trio – determines a unique timbral and textural structure that brings the work closer to the concerto genre. The analysis revealed that thanks to the combination of solistic, duet, and trio elements, a new model of chamber symphonism was born in the work.*

**Key words:** *M. Moszkowski, suite, genre transformation, chamber ensemble, Romanticism.*

**Постановка проблеми.** Жанр сюїти в європейській музиці пройшов складний шлях еволюції – від барокового циклу танців до вільного романтичного ансамблевого жанру з розгорнутою драматургією. Наприкінці XIX століття цей жанр переживає період активної трансформації, коли композитори поєднують у межах сюїти концертність, камерний світ ліризму і симфонічне мислення.

Камерно-ансамблеве мистецтво цього періоду переживає глибокі стильові та жанрові трансформації, пов'язані з розширенням виразних можливостей інструментів, ускладненням фактури та зростанням ролі віртуозного начала. У цей період відбувається поступовий відхід від класичної рівноваги ансамблевих партій до більш індивідуалізованих форм співдії між інструментами.

У цьому контексті Сюїта для двох скрипок та фортепіано оп. 71 Моріца Мошковського є показовим прикладом такого синтезу, проте її жанрово-стильові особливості залишаються малодослідженими в сучасному музикознавстві, що зумовлює актуальність даного дослідження.

**Аналіз останніх досліджень.** Аналіз наукових праць свідчить про підвищення інтересу дослідників до творчості М. Мошковського

(Luedtke, 1975; Hodos, 2004; Assenov, 2009; Міц, 2021). Проте увага зосереджується переважно на його фортепіанній та симфонічній спадщині, а композитор згадується переважно як піаніст-віртуоз і автор ефектних концертних п'єс. Попри широку популярність фортепіанної творчості Мошковського, його ансамблеві твори залишаються недостатньо дослідженими. Польські музикознавці розглядають композитора в контексті національної романтичної традиції, проте питання камерно-ансамблевих творів залишаються на периферії досліджень. Українська музикознавча література також лише побіжно згадує «Suite for Two Violins and Piano» оп. 71 Моріца Мошковського, що зумовлює наукову актуальність даної роботи.

Проблема полягає у відсутності ґрунтового аналізу цього твору як прояву жанрової трансформації сюїти в контексті камерно-ансамблевої музики пізнього романтизму.

**Метою дослідження** є аналіз та розкриття специфіки жанрової трансформації в Сюїті для двох скрипок та фортепіано Моріца Мошковського.

**Виклад основного матеріалу.** В історії німецько-польської музики творчість Моріца Мошковського зазвичай розглядається

у контексті його досягнень у галузі фортепіанного мистецтва. Одним із найхарактерніших, але водночас маловідомих напрямів діяльності композитора є камерно-інструментальний, центральним твором якого постає Сюїта для двох скрипок і фортепіано ор. 71. Цей оригінальний зразок жанрової трансформації вирізняється серед інших зразків камерно-інструментальної музики XIX століття.

Твір вирізняється нетиповим для камерного жанру інструментальним складом і своєрідною фактурною організацією. Незважаючи на належність до камерного ансамблю, Сюїта демонструє ознаки концертності, що ставить питання про її жанрову природу та місце у системі музичних форм XIX століття.

Композитор, відомий насамперед як віртуозний піаніст, застосовує у цьому творі прийоми, характерні для концертного письма: розгорнуті пасажі, блискучу техніку, щільну фактуру фортепіанної та скрипкових партій. Унаслідок цього фортепіано набуває провідної ролі, а ансамбль загалом наближається до жанрової моделі «тріо-концертанте».

Скрипкові партії вирізняються комплексом синтетичних рис: поєднанням сольного виконавського начала з поліфонічною взаємодією між голосами. Їхня фактура насичена поліфонічними прийомами, канонічними імітаціями, тематичними перекличками, що створює відчуття рівноправного діалогу між інструментами. Саме ця взаємодія сольності, дуєтності й тріадності стає основою для формування нової моделі камерного симфонізму, де мікρο-структура ансамблю віддзеркалює принципи симфонічного мислення.

Таким чином Сюїта для двох скрипок та фортепіано Моріца Мошковського є оригінальним явищем у європейській камерній музиці XIX століття.

Порівняльний аналіз із творами Й. С. Баха, Ф. Мендельсона та К. Сен-Санса дозволяє простежити історичну перспективу розвитку жанру сюїти від барокової танцювальної циклічності до романтичної концертної віртуозності. У контексті цих зіставлень Сюїта ор. 71 постає як своєрідний синтез традицій і новаторства, де камерність поєднується з оркестровим масштабом звучання.

Нетиповий для класичного фортепіанного тріосклад – дві скрипки та фортепіано – зумовлює

нові темброві й фактурні співвідношення. У Сюїті композитор створює своєрідну «тріаду» партій, де фортепіано не лише акомпанує, а й бере участь у розвитку тематизму, забезпечуючи оркестрову повноту звучання. Таке трактування ансамблю зближує Мошковського з традицією Р. Шумана та Й. Брамса, але його стиль зберігає властиву йому граційність і віртуозну легкість, притаманну салонно-концертній культурі кінця XIX століття.

Скрипкові партії не є рівноправними у традиційному сенсі ансамблю, а наближаються до сольного викладу, в якому кожна з них виконує самостійну тематичну роль. Мошковський насичує їх віртуозною технікою: широкими арпеджіо, швидкими пасажами, подвійними нотами, стрибками через струни, поєднанням позицій, що вимагає високого рівня виконавської майстерності.

Особливо показовим є використання подвійних нот – терцій, секст, октав, які створюють щільну гармонічну тканину, часто утворюючи своєрідну поліфонічну фактуру всередині однієї партії. Такі епізоди демонструють синтетичність скрипкового письма: мелодійна лінія поєднується з гармонічним заповненням, а тематичні мотиви – з акомпануючими голосами.

Швидкі темпи, складні метроритмічні формули, часті зміни артикуляції (*staccato*, *legato*, *spiccato*) та використання синкопованих фігур свідчать про блискучий, майже концертний характер викладу. Це надає сюїті драматичної динаміки, властиві скоріше симфонічним або концертним жанрам, ніж камерним.

Фортепіанна партія, у свою чергу, не виконує лише акомпануючу функцію. Вона рівноправно бере участь у формотворенні, часто виступаючи провідним тематичним носієм. Щільна акордова фактура, тремолоподібні пасажі, октавні дублювання та контрапунктні вставки утворюють звукову основу, що наближає ансамбль до звучання камерного оркестру. Таким чином, відбувається розширення фактурного та динамічного діапазону камерного жанру. Внаслідок такого підходу композитор досягає ефекту “камерного симфонізму” – синтезу камерної інтимності з оркестровою масштабністю. Злиття сольності, дуєтності й ансамблевої взаємодії створює нову модель камерного мислення, де межі між жанрами фактично зникають.



Порівняння з аналогічними за духом творами Ф. Мендельсона (Trio d-moll, op. 49) чи К. Сен-Санса (Trio f-dur, op. 18) показує, що Мошковський йде далі у напрямку технічного ускладнення та індивідуалізації партій. Якщо у його попередників переважає ансамблева рівновага, то у Сюїті op. 71 домінує принцип віртуозного діалогу, що перетворює твір на сценічно привабливий концертний номер.

**Проблема синхронності у виконавській практиці.** Однією з найскладніших виконавських проблем Сюїти для двох скрипок та фортепіано op. 71 є забезпечення точної ансамблевої синхронності. Складність полягає в тому, що обидві скрипкові партії надзвичайно технічно насичені: численні подвійні ноти, складні позиційні переходи, швидкі пасажі, фігурації з переплетенням голосів і часті зміни штрихів створюють небезпеку мікрозсувів навіть при незначному відхиленні від загального пульсу.

Особливо проблемним є поєднання таких елементів у швидких темпах, де навіть мінімальні неточності у ритмічному малюнку призводять до втрати ансамблевої єдності. Для досягнення повної злагодженості виконавцям необхідно не лише технічно оволодіти матеріалом, а й виробити спільне «внутрішнє відчуття темпу», що потребує значної ансамблевої практики.

Складність синхронізації підсилюється тим, що фортепіанна партія не просто супроводжує, а активно вступає у поліфонічний діалог зі скрипками, часто випереджаючи або віддзеркалюючи їх мотиви. Це вимагає від виконавців тонкої координації фразування, артикуляції й динаміки, а також глибокого розуміння структури кожного епізоду. Таким чином, Сюїта op. 71 не лише технічно вимоглива, а й формує високий рівень ансамблевої культури, властивий камерному симфонізму.

Важливим аспектом виконання Сюїти op. 71 є забезпечення чистоти інтонаційного строю, особливо у скрипкових партіях. Швидкі пасажі, подвійні ноти та складна поліфонія ускладнюють точне зіставлення висоти звуку між двома скрипками та фортепіано. Виконавцям необхідно постійно контролювати інтонаційну рівність, що стає критичним фактором для досягнення ясності та прозорості звучання. Висока інтонаційна дисципліна дозволяє не лише уникнути дисонансів, а й максимально підкреслити

контрапунктні та тематичні взаємозв'язки, що робить музичну форму більш виразною й збалансованою.

Таким чином, робота над інтонацією стає органічною частиною ансамблевого процесу і безпосередньо впливає на художнє сприйняття твору, підкреслюючи його концепцію камерного симфонізму.

Короткий огляд частин Сюїти:

*Allegro energico* – перша частина має динамічний, концертний характер. Вона побудована на контрасті головної енергійної теми та ліричного епізоду. Переважає моторика руху, щільна фактура, активний обмін мотивами між скрипками та фортепіано. Технічні труднощі зумовлені швидким темпом і великою кількістю синкоп та подвійних нот.

*Allegro moderato (Romanze)* – друга частина надає емоційної рівноваги. Це ніжна, співуча сторінка, де обидві скрипки ведуть плавний, кантиленний діалог. Фортепіано виконує роль гармонічної опори, підтримуючи мелодію м'якими акордами. Тут відчувається вплив романтичної лірики Ф. Мендельсона.

*Allegro leggiero (Intermezzo)* – частина в жвавому танцювальному ритмі з рисами скерцо. Відзначається легкістю, жартівливістю, витонченими штрихами *spiccato*. Складність полягає у збереженні прозорості фактури та точності ритмічної артикуляції при високій швидкості.

*Allegro con brio (Finale)* – заключна частина – блискавка, майже віртуозна кульмінація сюїти. Тут відчутний концертний розмах: активна роль фортепіано, розвинені скрипкові пасажі, постійні імітації та переклички між інструментами. Фінал вимагає від ансамблю максимальної злагодженості, технічної впевненості й сценічної енергії.

Таким чином, Сюїта op. 71 демонструє надзвичайну виконавську складність, зумовлену поєднанням концертної техніки, поліфонічної насиченості й ансамблевої рівноправності. Проблема синхронності в ній стає не лише технічним, а й художнім чинником, що визначає цілісність звучання і розкриває нову концепцію камерного симфонізму Мошковського.

**Висновки.** Сюїта для двох скрипок та фортепіано op. 71 Морица Мошковського постає як яскравий приклад жанрової трансформації камерно-ансамблевої форми у європейській музиці XIX століття. Композитор поєднав

у цьому творі риси камерної взаємодії з принципами концертного симфонізму, що призвело до народження нової, проміжної моделі – камерного симфонізму. Інструментальний склад – дві скрипки та фортепіано – виявився визначальним чинником оновлення жанрової концепції. Завдяки йому Мошковський досягає тембрової рівноваги та поліфонічної насиченості, створюючи ефект оркестрового мислення в межах камерного ансамблю.

Особливу роль у формуванні нової якості відіграє технічна складність скрипкових партій, які відзначаються насиченістю подвійних нот, швидкими пасажами, складними штрихами й позиційними переходами. Вони перетворюють ансамблеве музикування на віртуозний діалог, що вимагає від виконавців не лише технічної досконалості, а й високого рівня ансамблевої чутливості.

Проблема синхронності у швидких темпах стає одним із ключових аспектів виконання сюїти. Вона виявляє специфіку композиторського мислення Мошковського, який прагне об'єднати індивідуальну віртуозність кожного інструмента з ансамблевою узгодженістю. Таким чином, технічні труднощі набувають естетичного сенсу – вони стають засобом досягнення внутрішньої енергії та драматичного напруження твору.

Аналіз кожної частини показує, що Мошковський послідовно вибудовує динамічну драматургію циклу – від моторної енергії першої частини через ліричну кантиленність Романсу та жвавість Інтермецо до блискучого фіналу. Ця драматургічна логіка наближає Сюїту до симфонічного принципу розвитку. Проблема полягає в необхідності осмислення цієї композиції

як зразка жанрової трансформації – переходу від традиційних форм камерного музикування до нової моделі камерного симфонізму, у якій поєднуються принципи сольності, дуєтності й тріадності. Дослідження цього процесу дає змогу не лише уточнити особливості творчого методу Мошковського, а й простежити ширші тенденції розвитку камерного жанру кінця XIX століття. Жанрова трансформація у цьому творі проявляється у синтезі різних типів музичного руху-мислення – танцювального, концертного й камерно-ліричного. Мошковський поєднує барокову традицію циклу з романтичною свободою композиції, надаючи кожній частині внутрішню драматургію. Водночас, на відміну від типових “сюїт” епохи бароко, де панує послідовність танців, тут на перший план виходить єдність тематизму та динамічний розвиток образів. Завдяки цим рисам Сюїта виступає як жанрово гібридна форма, у якій сюїтна послідовність набуває концертного характеру. Твір поєднує церемонність і танцювальну ритміку старовинних форм із віртуозною естетикою пізнього романтизму, що свідчить про поступове перетворення сюїти у жанр художньо-виразного, драматично наповненого ансамблю.

Отже, Сюїта оп. 71 є не лише зразком високої композиторської майстерності, а й свідченням ширших процесів еволюції камерно-ансамблевої музики кінця XIX століття. Вона демонструє синтез камерності й концертності, технічної віртуозності й поліфонічної глибини, що робить її одним із найбільш оригінальних явищ у творчості Моріца Мошковського та в історії жанру.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк Т. В. Методика навчання гри в ансамблі у класі камерного ансамблю. *Мистецька освіта та культура*. 2019. № 26. С. 13–17.
2. Гриневич Л. М. Формування навичок ансамблевого музикування у студентів мистецьких закладів. *Актуальні проблеми мистецької педагогіки*. 2020. № 18. С. 42–47.
3. Міц О. Р. Педагогічна система розвитку фортепіанної техніки у творчості М. Мошковського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. № 52. С. 119–131.
4. Міц О. Р. Творчість М. Мошковського в контексті фортепіанного мистецтва другої половини XIX – початку XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2021. 227 с.
5. Польська І. Феномен ансамблевої діалогізації в сольному музичному виконавстві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 58(2). С. 93–98.
6. Assenov B. Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie. (Der Fakultät I – Geisteswissenschaftender Technischen Universität Berlin zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie). Berlin: 2009. 525 p.
7. Bach J. S. Suites for solo violin [Sheet music]. Leipzig, Germany: 1720. Breitkopf & Härtel.
8. Hodos G. Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski. Ph.D.

diss.; New York City University, USA: 2004. 340 p.

9. Luedtke W. Notes, thoughts, and fragments about Moritz Moszkowski and some of his music: An informal monograph. New York: 1975. 257 p.

10. Mendelssohn F. Piano Trio in D minor, Op. 49 [Sheet music]. Berlin, Germany: 1839. C. F. Peters.

11. Moszkowski M. Suite for two violins and piano, Op. 71 [Sheet music]. Warsaw, Poland: 1910. Gebethner i Wolff.

12. Saint-Saëns C. Piano Trio in F major, Op. 18 [Sheet music]. Paris, France: 1862. Durand.

#### REFERENCES:

1. Antoniuk T. V. 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]*. 2019. № 26. S. 13–17. [in Ukrainian].

2. Hrynevych L. M. Formuvannia navychok ansamblevoho muzykuvannia u studentiv mystetskykh zakladiv [Formation of ensemble performance skills in art students]. *Aktualni problemy mystetskoï pedahohiky [Current Issues of Art Pedagogy]*. 2020. № 18. S. 42–47. [in Ukrainian].

3. Mits O. R. Pedagogichna sistema rozvitku fortepiannoyi tehniki u tvorchosti M. Moshkovskogo [Pedagogical system for the development of piano technique from the creativity of M. Moszkowski]. *Problemi vzayemodiyi mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education]*. 2018. № 52. S. 119–131. [in Ukrainian].

4. Mits O. R. Tvorchist M. Moshkovskogo v konteksti fortepiannogo mistectva drugoyi polovini XIX – pochatku HH stolittya [The creativity of M. Moszkowski in the context of the piano mystique of the other half of the 19th century – the beginning of the 20th century] : dis. ... kand. mistectvoznavstva: 17.00.03. Harkiv, 2021. 227 s. [in Ukrainian].

5. Polska I. Fenomen ansamblevoi dialogizatsii v solnomu muzychnomu vykonavstvi [The phenomenon of ensemble dialogicity in solo musical performance]. *Aktualni pyttannia humanitarnykh nauk [Current Issues in the Humanities]*. 2022. № 58(2). S. 93–98. [in Ukrainian].

6. Assenov B. Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie. (Der Fakultät I – Geisteswissenschaftender Technischen Universität Berlin zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie). Berlin: 2009. 525 p.

7. Bach J. S. Suites for solo violin [Sheet music]. Leipzig, Germany: 1720. Breitkopf & Härtel.

8. Hodos G. Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski. Ph.D. diss.; New York City University, USA: 2004. 340 p.

9. Luedtke W. Notes, thoughts, and fragments about Moritz Moszkowski and some of his music: An informal monograph. New York: 1975. 257 p.

10. Mendelssohn F. Piano Trio in D minor, Op. 49 [Sheet music]. Berlin, Germany: 1839. C. F. Peters.

11. Moszkowski M. Suite for two violins and piano, Op. 71 [Sheet music]. Warsaw, Poland: 1910. Gebethner i Wolff.

12. Saint-Saëns C. Piano Trio in F major, Op. 18 [Sheet music]. Paris, France: 1862. Durand.

Дата першого надходження статті до видання: 13.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 783.28

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-28>**Ольга МУРАВСЬКА**

доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики та музичної етнографії, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023  
**ORCID:** 0000-0002-0281-7503

**Бібліографічний опис статті:** Муравська, О. (2025). Сакральньо-етична складова музичного постмодерну (на прикладі «Подячного акафісту» Дж. Тавенера). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 212–220, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-28>

## САКРАЛЬНО-ЕТИЧНА СКЛАДОВА МУЗИЧНОГО ПОСТМОДЕРНУ (НА ПРИКЛАДІ «ПОДЯЧНОГО АКАФІСТУ» ДЖ. ТАВЕНЕРА)

У дослідженні узагальнено жанрово-інтонаційну специфіку «Подячного акафісту» Дж. Тавенера в річищі духовних шукань доби постмодерну.

**Мета роботи** – виявлення жанрово-стильової та поетико-інтонаційної унікальності «Подячного акафісту» Дж. Тавенера в річищі релігійно-етичних позицій композитора та духовних настанов постмодерну.

**Методологія роботи** має комплексний характер і базується на поєднанні засад міждисциплінарного, історико-типологічного, герменевтичного та жанрово-стилістичного методів дослідження.

**Наукова новизна** роботи визначена тим, що в ній вперше в українському музикознавстві узагальнено жанрово-інтонаційну специфіку «Подячного акафісту» Дж. Тавенера та його контактність з духовними настановами культури та музики постмодерну.

**Висновки.** Постмодернізм виник як інтелектуальна течія, покликана осмислити політичні та культурно-історичні проблеми сьогодення. Постмодерністські настрої характеризуються розчаруванням в ідеалах прогресистського шляху розвитку людства з його вірою в панівну роль людського розуму. Авангардистській спрямованості на постійне відкриття «нових берегів» тут протистойть прагнення залучити до сучасного мистецтва весь досвід світової культури шляхом її цитування. Однією з поширених рис постмодернізму у музиці є ідея повернення до краси як реальності, виразної мелодії та тональної гармонії. Останнє пов'язане в тому числі й з пошуками духовно-релігійних основ буття, що апелюють не тільки до конфесійно-єкуменічного синтезу, але й до творчого відродження східнохристиянської (візантійської) духовно-етичної та музичної традиції, що стає тлом для формування феноменів «сакрального мінімалізму», «нової простоти», «поетики тиші», «медитативної музики». Спадщина Дж. Тавенера, рівно як і його творча та духовна біографія, засвідчують причетність митця до цих духовно-мистецьких процесів. Поетико-інтонаційна специфіка «Подячного акафісту» композитора, створеного в період прийняття ним православ'я, відтворює типовий для постмодерну синтетичний тип мистецького мислення. В межах літургійного жанру акафісту з показовою для нього структурою Дж. Тавенер органічно поєднав і традиції візантійського богослужбово-співацького мистецтва, і інтонації православного обиходу Страсного тижня більш пізнього часу, і темброво-виразні можливості вокального мистецтва контртенорів та тенорового співу в умовах західнохристиянської грегорианіки. Їх доповнює апелювання автора до високої поліфонії, музичної риторики та символіки тембральності органу, дзвонів, струнного оркестру, що в сукупності утворюють монументальну симфонію-містерію, вселенське Славослів'я, що долає час, конфесійні розбіроти, єднає кінцевому підсумку людство та стає запорукою Вселенської Гармонії-Порядку.

**Ключові слова:** музичний постмодерн, духовно-релігійна складова постмодерну, «медитативна музика», «сакральний мінімалізм», творчість Дж. Тавенера, духовна музика, візантійська богослужбово-співацька традиція, «Подячний акафіст» Дж. Тавенера, жанр, стиль.

**Olha MURAVSKA**

Doctor of Art History, Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography, Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo St, Odesa, Ukraine, 65023

**ORCID:** 0000-0002-0281-7503

**To cite this article:** Muravska, O. (2025). Sakralno-etychna skladova muzychnoho postmodernu (na prykladi «Podiachnoho akafistu») Dzh. Tavenera [The Sacred and Ethical Component of Musical Postmodernity (on the Example of J. Tavener's «Thanksgiving Akathist»)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 212–220, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-28>

## THE SACRED AND ETHICAL COMPONENT OF MUSICAL POSTMODERNITY (ON THE EXAMPLE OF J. TAVENER'S "THANKSGIVING AKATHIST")

*The study summarizes the genre and intonation specificity of J. Tavener's «Thanksgiving Akathist» in the context of spiritual searches of the postmodern era.*

*The purpose of the work is to identify the genre-stylistic and poetic-intonational uniqueness of J. Tavener's «Thanksgiving Akathist» in the context of the composer's religious and ethical positions and the spiritual guidelines of postmodernism.*

*The methodology of the work is comprehensive and is based on a combination of the principles of interdisciplinary, historical-typological, hermeneutic, and genre-stylistic research methods.*

*The scientific novelty of the work is determined by the fact that it is the first in Ukrainian musicology to summarize the genre and intonation specificity of J. Tavener's «Thanksgiving Akathist» and its contact with the spiritual guidelines of postmodern culture and music.*

**Conclusions.** Postmodernism emerged as an intellectual movement designed to comprehend the political and cultural-historical problems of the present day. Postmodernist sentiments are characterized by disappointment in the ideals of the progressive path of human development with its belief in the dominant role of the human mind. The avant-garde focus on the constant discovery of «new shores» is opposed here by the desire to involve the entire experience of world art in contemporary art by quoting it. One of the common features of postmodernism in music is the idea of returning to beauty as reality, expressive melody and tonal harmony. The latter is also connected with the search for spiritual and religious foundations of existence, which appeal not only to confessional and ecumenical synthesis, but also to the creative revival of the Eastern Christian (Byzantine) spiritual and ethical and musical tradition, which becomes the background for the formation of the phenomena of "sacred minimalism", "new simplicity", "poetics of silence", "meditative music". The legacy of J. Tavener, as well as his creative and spiritual biography, testify to the artist's involvement in these spiritual and artistic processes. The poetic and intonation specificity of the composer's "Thanksgiving Akathist", created during the period of his adoption of Orthodoxy, reproduces a synthetic type of artistic thinking typical of postmodernism. Within the liturgical genre of the akathist with its indicative structure, J. Tavener organically combined the traditions of Byzantine liturgical singing, the intonations of the later Orthodox Holy Week service, and the timbre-expressive possibilities of the vocal art of countertenors and tenor singing in the conditions of Western Christian Gregorian chant. They are complemented by the author's appeal to high polyphony, musical rhetoric and the symbolism of the timbre of the organ, bells, and string orchestra, which together form a monumental symphony-mystery, a universal hymn that overcomes time and confessional divisions, ultimately uniting humanity and becoming the key to Universal Harmony-Order.

**Key words:** musical postmodern, spiritual and religious component of postmodern, "meditative music", "sacred minimalism," the work of J. Tavener, sacred music, Byzantine liturgical and singing tradition, "Thanksgiving Akathist" by J. Tavener, genre, style.

**Актуальність теми.** Феномен постмодерну в умовах сучасної мистецтвознавчої та музикознавчої думки є предметом найактивніших обговорень та наукових дискурсів, виявляючи кожного разу нові малодосліджені «герменевтичні кола» його багатогранної сутності, що вже фактично вийшли за межі власне гуманітарно-культурологічних дебатів, залишаючись при цьому, за влучним висловом С. Куцепал, «звабливою та нерозкритою таємницею» (Куцепал, 2025). Згідно зі спостереженнями Л. Виговського, «постмодернізм можна розглядати як особливий умонастрій, що домінує нині у всіх сферах людської життєдіяльності: культурі, філософії, політиці, економіці тощо. Він прагне адекватно зрозуміти нинішню екзистенційну ситуацію, в якій європейська цивілізація опинилася після відомих подій, що символізують Освенцим, Хіросіму, Чорнобиль» (Виговський, 2005, с. 33) і, додамо, суспільно-історичних реалій сьогодення. Зазначені процеси, відповідно, стимулюють інтерес

до релігійно-філософських шукань нашого сучасника, відродження національних «моделей» духовності та її архетипових складових, що є актуальним в тому числі й для України з її тяжінням до софійно-кордоцентричного типу мислення. Такого роду духовно-етичне спрямування філософської та творчої думки є показовим й для постмодерного «образу світу», якій викликає певні аналогії з біблійним блудним сином, життя якого було наповнене численними випробуваннями та спокусами і увінчане в кінцевому підсумку мріями про повернення до батьківської домівки. Ця аналогія засвідчує одну з показових інтенцій постмодернізму, співвідносних з «новим богошукуванням» (див. про це докладніше: Гуменюк, 2002; Лук'янець, Соболев, 1998; Германова де Діас, 2017 та ін.).

Зазначені процеси є показовими не тільки для «постмодерної теології» (Постмодерна теологія, 2024), але й для музичної іпостасі цього явища сучасного мистецтва. В останньому, серед різноманітних жанрових вподобань, одне

із суттєвих місць займає саме духовна музика, орієнтована на мистецьке відтворення стародавніх традицій богослужбового співу, починаючи з часів раннього середньовіччя та візантійської традиції. Сказане є співвідносним з творчими шуканнями Дж. Тавенера, що засвідчили також віхи його духовно-релігійного шляху – від сповідання догматів західного християнства аж до прийняття православ'я. «Подячний акафіст» є яскравим зразком такого роду еволюції духовно-етичних вподобань митця та його епохи, що потребують ґрунтовного дослідження.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Бібліографія, присвячена вивченню численних естетико-змістовних та філософських аспектів постмодернізму, достатньо різноманітна. Вона представлена перш за все працями видатних мислителів ХХ століття – Ж. Дерріди (Дерріда, 1994), Ж. Дельоза (Дельоз, 2023), М. Фуко (Фуко, 1998), Ж. Бодріяра (Бодріяр, 2004), Ж.-Ф. Ліотара (Ліотар, 1995) та ін., що досліджували особливості функціонування його провідних складових компонент, в тому числі й духовно-естетичної. Виділяємо також фундаментальне видання «Енциклопедія постмодернізму», що охоплює його різноманітні філософські та мистецько-культурологічні прояви (Енциклопедія постмодернізму, 2003). Їх доповнюють також узагальнюючі матеріали статті Н. Отрешко та Г. Носової (Отрешко, Носова, 2025), розташованої в Енциклопедії сучасної України, колективна монографія «Філософський постмодерн» (Лук'янець, Соболев, 1998), а також дисертаційне дослідження Т. Гуменюк (Гуменюк, 2002), що має філософсько-культурологічну спрямованість.

Окремо відзначаємо наукові розвідки щодо музичних проявів постмодернізму, риси якого узагальнені в енциклопедичній статті Б. Сюті (Сюта, 2018), у наукових розвідках Н. Лівої (Ліва, 2017), J. Fisk (Fisk, 1994), а також у монографії Т. Taylor (Taylor, 2002). Окремі прояви музичного постмодерну, зокрема, явище «нової простоти» є предметом дослідницької уваги О. Овсяннікової-Трель (Овсяннікова-Трель, 2021). Показово, що практично всі згадані автори посиляються у своїх розвідках на творчість композиторів рубежу ХХ – початку ХХІ століть, в тому числі й на вокально-інструментальні композиції Дж. Тавенера. Останнім присвячено статті Ю. Кучурівського

(Кучурівський, 2021), Г. Шпак (Шпак, 2025). Проте, ключова інформація щодо жанрово-стильових та духовно-релігійних вподобань композитора поки що зосереджена в іноземній бібліографії і, перш за все, в публікаціях самого Дж. Тавенера (Tavener, 1999, 1995), в монографіях G. Haydon (Haydon, 1995), E. Seymour (Seymour, 2013), в статтях J. Miklaszewska (Miklaszewska, 2021), R. Hutter (Hutter, 2025) та ін. Більшість його духовних вокально-інструментальних композицій, особливо зрілого періоду, до яких належить й «Подячний акафіст», поки що залишаються малодослідженими в українському музикознавстві, і тому потребують ретельної аналітичної уваги як яскраві зразки мистецького втілення теологічних шукань постмодерної доби.

**Мета роботи** – виявлення жанрово-стильової та поетико-інтонаційної унікальності «Подячного акафісту» Дж. Тавенера в річищі релігійно-етичних позицій композитора та духовних настанов постмодерну.

**Виклад основного матеріалу.** Багатозначність тлумачення терміну «постмодернізм» та його змістовної специфіки, згідно з висновками авторів наведених вище першоджерел, багато в чому обумовлена перш за все історичними умовами його виникнення. В їх числі і світова криза середини минулого століття з показовими для неї масовими молодіжними бунтами, суспільними рухами за громадянські права, протестами проти американської війни у В'єтнамі тощо. Ще більш очевидною була й ядерна загроза, що достатньо гостро передчувалася людством у період холодної війни. Г. Меднікова узагальнює духовного світовідчуття цього часу як «настання “омасовління”, деперсоніфікації, деіндивідуалізації людини, пов'язаних із поширенням масової культури та перемогою НТР» (Меднікова, 2002, с. 119).

Крім того кризове світовідчуття посилювалося екологічними катастрофами, що засвідчували наслідки технічного прогресу та поступове розчарування в ньому. «Передусім постмодернізму притаманна критика проекту Просвітництва, адже він – продукт кризи раціоналізму, а також завершення доби Прогресу, якій розумівся як цілеспрямовані зусилля на перетворення і зміни світу; свідчення глибоких змін, які відбулися в уявленнях людини, що прийшла до заперечення святих і цінностей

нового часу, “що не підтвердилися”, і розчарування у ренесансному і просвітницькому культі людини, яка “все може”» (Безвершук, 2010, с. 307). Такого роду висновок наводить цитованого автора на цікаві аналогії-паралелі історичного розвитку європейської культури Нового часу: «Якщо у XVIII–XIX століттях прогресивна думка сходилася у тому, що “сон розуму породжує страхіття” (так називалася гравюра Ф. Гойї), то у XX столітті ближчою стала теза про те, що діяльність розуму породжує страхіття (такий висновок напрошується з твору У. Еко “Маятник Фуко”» (Безвершук, 2010, с. 307–308).

Зазначимо, що такого роду оцінки прогресизму складають основу більш глибинного духовного протистояння християнського Сходу і Заходу та породженої на їх теренах культури, в якій, з одного боку, «вирізняється продуктивно-раціоналістичний образ західного індивіда, для якого перетворення матеріального світу складає сенс буття як Прогресу, узагальненого зокрема у феномені “фаустівської культури” (О. Шпенглер), і відповідному типі особистості». З іншого боку, «антитезою йому виступає східнохристиянський особистісний тип, для якого раціоналізм обумовлений Вірою, а стрижнем дій є розумова активність Преображення...» (Муравська, 2018, с. 12).

Остання позиція генетично сходиться до візантійського релігійного, духовно-етичного та культурно-історичного надбанням, що, попри зникненню цієї величної християнської імперії середньовіччя зі світової мапи ще у середині XV століття, в наступні епохи неодноразово було предметом відродження в європейській культурі, в тому числі й у добу постмодернізму. Сказане є показовим й для духовної музичної творчості Дж. Тавенери та його сучасників, що вбачали в цьому процесі шлях до духовного Преображення людського ества та відповідного подолання світової кризи, а також засіб відкриття через досягнення візантійського богослужбово-співачького мистецтва та східнохристиянської патристики високих Істин сакрального світу.

Отже, постмодернізм позиціонується як інтелектуальна течія, покликана осмислити соціально-історичні та культурологічні проблеми сучасного світу. Розчарування в ідеалах ренесансного антропоцентризму,

філософсько-естетичних відкриттів доби Просвітництва породило й сутність постмодерного «образу світу» та його визначення як «втомленої епохи», «ентропійної» культури, в якій домінують есхатологічні настрої та еkleктичні змішуванням художніх мов різних епох. Авангардистським шуканням мистецької оригінальності та новизни в даному разі протистоїть типове для постмодерну прагнення залучити до сучасного мистецтва весь досвід світової художньої культури шляхом її «іронічного цитування».

Постмодернізм у музиці також долучається до процесів виявлення на рівні різноманітних способів організації музичного тексту певного світоглядного комплексу цієї буремної епохи. На думку Б. Сюті, «зміна статусу культури в постмодернізмі постулює, що митець ніколи не має справи з “чистим” матеріалом, який є завжди так чи інакше культурно освоєним. Конкретним виявом цього положення стало широке використання композиторами інтертекстуальних відношень і змішаного стилю. Загальна “туга за історією” спричиняє все ширше використання як основи змішаного стилю і стильової гри одного чи кількох історичних стилів. Часто постмодернізм свідомо переорієнтовує культурну активність митця з творчості на компіляцію, цитування, колаж, зі створення “оригінальних композицій” на полістилістику й пастіш <...> Однією з поширених рис постмодернізму у музиці є *повернення до краси як реальності, виразної мелодії та тональної гармонії*» (курсив наш – О. М.) (Сюта, 2018, с. 400).

Останнє, на наш погляд, пов’язане в тому числі й з пошуками духовно-релігійних основ буття, що апелюють не тільки до конфесійно-екуменічного синтезу, але й до відродження на рівні композиторського мислення сучасного митця східнохристиянської (візантійської) духовно-етичної та музичної традиції, яка, відповідно, стає потужним тлом для формування таких явищ постмодерної музичної культури, як «сакральний мінімалізм», «нова простота», «поетика тиші», «медитативна музика».

Зазначені характеристики та духовно-етичні настанови музичного постмодернізму знайшли яскраве відбиття в творчості Дж. Тавенери. Один із сучасників композитора зазначав, що «сутність творчості Дж. Тавенери втілюється

в одній фразі: Музика – це прославлення Господа». В цих словах, з одного боку, виявляється релігійна позиція автора, з іншого – підкреслення її глибинного зв'язку зі стародавніми традиціями християнської культури та музики в цілому. «Життєвий і творчий шлях Дж. Тавенера був постійно спрямований до пошуку втрачених на рубежі XX–XXI століть духовно-релігійних орієнтирів в мистецтві та естетиці постмодернізму. Однією з головних ідей творчої діяльності англійського митця стало повернення до сакральних традицій в музиці, загублених, на його думку, на Заході в Новий час в період домінування раціоналістичного мислення. У пошуках онтологічних основ музичного мистецтва і відповідної музичної мови композитор звертається до культурних та духовно-релігійних традицій різних народів та історичних епох, що стали також питомим тлом й для естетики “нової простоти” та сакрального мінімалізму» (Шпак, 2025, с. 426).

«Подячний акафіст», що був створений Дж. Тавенером у 1988 році, тобто в зрілий період його діяльності, засвідчує результати зазначеної духовно-творчої еволюції митця. Сам композитор неодноразово стверджував, що «Подячний акафіст» був для нього не просто черговим музичним твором, а глибоко особистим духовним актом, спрямованим на «повне відкриття серця перед Богом» (див. про це детальніше: Tavener, 1999, с. 66).

Специфіку цього твору перш за все визначає його текстово-обрядова основа, закарбована на специфіці жанру акафіста та його славословного характеру. Автором тексту «Подячного акафіста» є митрополит Трифон (Туркестанов). У відповідності зі структурним каноном акафісту, він складається з 13 кондаків та 12 ікосів, кожен з яких присвячений славі-подяці Творцеві за красу навіколишнього світу та за його благодіяння людині. Текст цього акафісту відрізняє неймовірна кількість живописно-виразних метафор і порівнянь, що насичують цей твір особливого роду емоційністю та духовною піднесеністю. Створений у 1934 році, текст «Подячного акафісту» відрізняється наявністю оригінального мовного симбіозу, що включає в себе власне першоджерело, що репрезентує головну ідею-думку акафісту, зосереджену у фразі-рефрені «Слава тобі, Боже», а також англійський переклад значної частини

тексту Акафіста, що був виконаний монахиною Феклою. Біографи Дж. Тавенера засвідчують, що вона протягом багатьох років була близьким другом, духовною сестрою композитора, з якою він обговорював задуми більшості своїх духовних творів (див.: Nutter, 2025). Тобто, для композитора однаково важливим був і російський текст першоджерела, і його професійний англійський переклад, виконаний духовною особою, для якої ідеї «Подячного акафісту» були не просто текстовим матеріалом, але вираженням релігійно-етичних настанов її «образу світу», що виявляли перетини і з сакральними пріоритетами світобачення Дж. Тавенера.

Зазначена образно-смилова специфіка «Подячного акафісту» з показовою для неї надлишковістю вираження почуття захвату красою Божого творіння суттєво доповнюється його музично-інтонаційною та тембровою складовою, що відтворює духовний «звукосвіт» Дж. Тавенера, породжений не тільки його жанрово-стильовими вподобаннями, але й духовними шуканнями культури постмодерну з його схильністю до єднання традицій різних епох та часів. В «Подячному акафісті» маємо справу з органічним синтезом різнобарвних конфесійних християнських традицій, сформованих на тлі їх візантійського першоджерела та канонів ранньохристиянської «Неподіленої церкви». Візантійська складова твору є очевидною в апелюванні композитора до ладово-інтонаційного світу візантійської богослужбово-співацької традиції, що тяжіє до нетемперованої вокальної мікрохроматики, мелізматики, підкреслених збільшених секунд. Фактурно-темброво названа традиція виділена звертанням автора до монодії або до техніки ісону з показовою для них архаїкою звучання. Цей фактурно-інтонаційний «ангелогласний» комплекс суттєво доповнюється «вкрапленням» окремих зворотів православного співацького обиходу більш пізнього періоду, в тому числі й великопісних наспівів Страсного тижня.

В той же час, практично у всіх розділах «Подячного акафісту» Дж. Тавенер використовує й тембрально-виразні можливості солюючих контртенорів. Їх звучання, з одного боку, асоціюється з техніко-виконавським потенціалом вокального мистецтва кастратів як важливої складової італійської опери XVII–XVIII століть. В той же час, генеза цього мистецтва



сходить саме до візантійського «коріння», а його первісне існування в Західній Європі пов'язувалося саме з церковним співом, що відтворював своєрідну «модель» «ангелогласся». Звучання контртенорів в «Подячному акафісті» Дж. Тавенера, на наш погляд, складає міст між культурами християнського Сходу і Заходу в їх прагненні до усвідомлення та інтонаційного відтворення духовних настанов церковного співу, що сховався до сакрального світу. Разом з тим, у «тембральній партитурі» аналізованого твору суттєве місце займають виразні можливості солюючих тенорів, які ще з часів середньовіччя домінували у вокальному мистецтві григоріаніки.

Ще одним важливим символом високої духовної співацької традиції Нового часу можна вважати мистецтво поліфонії у всій різноманітності її проявів – від канонів-імітацій до контрастної поліфонії, до яких апелює Дж. Тавенер. Їх виразний потенціал завжди доповнювався зверненням до музичної риторики. Дж. Тавенер в своєму «Подячному акафісті» досить часто відтворює так звану «досконалу тему», що являє собою висхідну гаму – анабазис з відповідним духовно-змістовним «наповненням». Цей мелодичний рух складає основу теми-рефрену всього твору, зосередженої в словах «Слава тобі, Боже», що символізує показову для жанру акафіста ідею піднесення слави Сакральному світові.

Крім того, композитор використовує типовий вже скоріше для композиторської практики Нового часу прийом поступового фактурного «накопичення» тембрального та динамічного потенціалу цього твору, що супроводжується водночас максимальним розширенням його виконавського складу та звукового діапазону. Очевидним є рух від мододії, ісонів до щільного хорового багатоголосся мішаного хору з використанням *divisi*, до яких долучаються партії солюючих контртенорів. Зазначений вокально-хоровий пласт згодом доповнюється інструментальною складовою «Подячного акафіста», в якому виділяються орган, дзвони, літаври, струнний оркестр та ін. Вся ця звукова різнобарвна маса ніби утворює грандіозну симфонію-містерію, вселенське славослів'я, спрямовані на подолання часу, конфесійних розмежувань та єднання в кінцевому підсумку людства через ідею Славління, що стає запорукою

Вселенської Гармонії-Порядку. У свідомості Дж. Тавенера як представника постмодерної епохи він асоціювався і з античним Космосом, і з візантійським таксисом, і з похідними від нього духовними настановами буття християнського Сходу і Заходу, і, нарешті, з богошуваннями рубежу XX–XXI століть та їх мистецькими втіленнями.

**Висновки.** Постмодернізм виник як інтелектуальна течія, покликана осмислити політичні та культурно-історичні проблеми сьогодення. Постмодерністські настрої характеризуються розчаруванням в ідеалах прогресистського шляху розвитку людства з його вірою в панівну роль людського розуму. Авангардистській спрямованості на постійне відкриття «нових берегів» тут протистоїть прагнення залучити до сучасного мистецтва весь досвід світового мистецтва шляхом його цитування. Однією з поширених рис постмодернізму у музиці є ідея повернення до краси як реальності, виразної мелодії та тональної гармонії. Останнє пов'язане в тому числі й з пошуками духовно-релігійних основ буття, що апелюють не тільки до конфесійно-екumenічного синтезу, але й до творчого відродження східнохристиянської (візантійської) духовно-етичної та музичної традиції, що стає тлом для формування феноменів «сакрального мінімалізму», «нової простоти», «поетики тиші», «медитативної музики». Спадщина Дж. Тавенера, рівно як і його творча та духовна біографія, засвідчують причетність митця до цих духовно-мистецьких процесів. Поетико-інтонаційна специфіка «Подячного акафісту» композитора, створеного в період прийняття ним православ'я, відтворює типовий для постмодерну синтетичний тип мистецького мислення. В межах літургійного жанру акафісту з показовою для нього структурою Дж. Тавенер органічно поєднав і традиції візантійського богослужбово-співацького мистецтва, і інтонації православного обиходу Страсного тижня більш пізнього часу, і темброво-виразні можливості вокального мистецтва контртенорів та тенорового співу в умовах західнохристиянської григоріаніки. Їх доповнює апелювання автора до високої поліфонії, музичної риторики та символіки тембральності органу, дзвонів, струнного оркестру, що в сукупності утворюють монументальну

симфонію-містерію, вселенське славослів'я, кінцевому підсумку людство та стає запору-  
що долає час, конфесійні розбрати, єднає кою Вселенської Гармонії-Порядку.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Безвершук Ж. О. Культурологія: навчальний посібник. Київ: Знання, 2010. 326 с.
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / переклад Володимира Ховхуна. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
3. Виговський Л. А. Постмодерн як фактор трансформації функціональності релігійного комплексу. *Українське релігієзнавство*. 2005. № 35. С. 33–45.
4. Германова де Діас Е. В. Постмодернізм і християнство: проблема взаємодії (огляд концепцій). *Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2017. Вип. 57. С. 115–123.
5. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: автореф. дис. ... доктора філософських наук: 09.00.08 – Естетика / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2002. 64 с.
6. Дельоз Ж. Перемовини 1972–1990. Київ: Сварог. 2023. 254 с.
7. Дерріда Ж. Позиції. Київ: Дух і Літера, 1994. 158 с.
8. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора; пер. з англ. Віктор Шовкун; наук. ред. пер. д-р філос. наук Олексій Шевченко. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
9. Куцепал С. Постмодернізм – зваблива та нерозкрита таємниця. URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/items/8ebc6629-9bb2-4330-b95e-efd01607affe>
10. Кучурівський Ю. Виконавські аспекти хорової музики ХХ століття на прикладі «Кельтського реквієму» Дж. Тавенера. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 32. Кн. 2. С. 175–186.
11. Ліва Н. В. Інтонаційний простір європейської музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть: вектори розвитку. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. Вип. 120. С. 39–54.
12. Ліотар Жан-Франсуа. Ситуація постмодерну. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. Вип. 5–6. С. 15–38.
13. Лук'янець В. С., Соболев О. М. Філософський постмодерн. Київ: «Абрис», 1998. 350 с.
14. Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: Навчальний посібник. Київ: Т-во «Знання», КОО, 2002. 214 с.
15. Муравська О. В. Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво ХІХ–ХХ століть: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 43 с.
16. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448 с.
17. Отрешко Н. Б., Носова Г. Ю. Постмодернізм. *Енциклопедія сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2024. URL: <https://esu.com.ua/article-882808>
18. Постмодерна теологія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Постмодерна\\_теологія](https://uk.wikipedia.org/wiki/Постмодерна_теологія)
19. Сюта Б. Постмодернізм. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2018. Т. 5. С. 399–400.
20. Фуко М. Наглядати й карати / пер. з фр. Петра Тарашука. Київ: Основи, 1998. 392 с.
21. Шпак Г. С. Song of the Angel Дж. Тавенера: між традиціями ангелогласся та сакральним мінімалізмом. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2025. № 2. С. 424–429.
22. Fisk J. The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Pärt. *The Hudson Review*. Vol. 47, No. 3 (Autumn, 1994). P. 394–412.
23. Haydon G. John Tavener: Glimpses of Paradise. Orion, 1995. 304 p.
24. Hutter R. Obituary: Mother Thekla, spiritual muse of Sir John Tavener. URL: <https://www.gramophone.co.uk/classical-music-news/article/obituary-mother-thekla-spiritual-muse-of-sir-john> (дата звернення: 16.11.2025).
25. Miklaszewska J. The Idea of an 'Icon in Sound' in the Works of John Tavener. *Liturgia Sacra* 27. 2021. № 1. P. 217–223.
26. Seymour E. The Essential John Tavener: A Guide. Music Sales Limited, 2013. 47 p.
27. Tavener J. The Music of Silence. A Composer's Testament. Edited by Brian Keeble. London: Faber & Faber, 1999. 210 p.
28. Tavener J. The Sacred in Art. *Contemporary Music Review*. 1995. Vol. 12. Part 2. P. 49–54.
29. Taylor T. D. Music and Musical Practices in Postmodernity / Postmodern Music. Postmodern Thought / ed. by J. Lochhead, J. Auner. N. Y.; L., 2002. 392 p.

## REFERENCES:

1. Bezvershuk, ZH. O. (2010). Kul'turolohiya: navchal'nyy posibnyk [Cultural studies: a textbook]. Kyiv: Znannya [in Ukrainian].
2. Bodriyar, ZH. (2004). Symulyakry i symulyatsiya [Simulacra and simulation]. Kyiv: Vydavnytstvo Solomiya Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].
3. Vyhovs'kyi, L. A. (2005). Postmodern yak faktor transformatsiyi funktsional'nosti relihiynoho kompleksu [Postmodernism as a factor in transforming the functionality of the religious complex]. Ukrayins'ke relihiyeznavstvo. 35, 33-45 [in Ukrainian].
4. Hermanova de Dias, E. V. (2017). Postmodernizm i khrystyyanstvo: problema vzayemodiyi (ohlyad kontseptsii) [Postmodernism and Christianity: the problem of interaction (review of concepts)] Visnyk KHNU im. V. N. Karazina. Seriya «Teoriya kul'tury i filosofiya nauky». 57, 115–123 [in Ukrainian].
5. Humenyuk, T. K. (2002). Postmodernizm yak transkul'turnyy fenomen. Estetychnyy analiz [Postmodernism as a transcultural phenomenon. Aesthetic analysis]. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: Kyyivs'kyi natsional'nyy universytet imeni Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].
6. Del'oz, ZH. (2023). Peremovyny 1972–1990 [Negotiations 1972–1990]. Kyiv: Svaroh [in Ukrainian].
7. Derrida, ZH. (1994). Pozytysiy [Positions]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
8. Entsyplopetsiya postmodernizmu / za red. Charlza E. Vinkvista ta Viktora E. Teylora; per. z anh. Viktor Shovkun; nauk. red. per. d-r filos. nauk Oleksiy Shevchenko (2003) [Encyclopedia of Postmodernism / edited by Charles E. Winquist and Victor E. Taylor; translated from English by Viktor Shovkun; scientific editor translated by Dr. of Philosophical Sciences Oleksiy Shevchenko]. Kyiv: Vydavnytstvo Solomiya Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].
9. Kutsepal, S. (2025). Postmodernizm – zvablyva ta nerozkryta tayemnytsya [Postmodernism is a seductive and unsolved mystery]. Retrieved from: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/items/8ebc6629-9bb2-4330-b95e-efd01607affe>
10. Kuchurivs'kyi, YU. (2021). Vykonavs'ki aspekty khorovoyi muzyky XX stolittya na prykladi «Kel'ts'koho rekviyemu» Dzh. Tavenera [Performance aspects of 20th century choral music using the example of J. Tavener's "Celtic Requiem"]. Muzychne mystetstvo i kul'tura. 32, 175–186 [in Ukrainian].
11. Liva, N. V. (2017). Intonatsiynyy prostir yevropeys'koyi muzyky druhoyi polovyny XX – pochatku XXI stolit': vektory rozvytku [The intonational space of European music of the second half of the 20th – early 21st centuries: vectors of development]. Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho. 120, 39–54 [in Ukrainian].
12. Liotar, Zhan-Fransua (1995). Sytuatsiya postmodernu. Filosofs'ka i sotsiolohichna dumka. 5–6, 15–38 [in Ukrainian].
13. Luk'yanets', V. S., Sobol', O. M. (1998). Filosofs'kyi postmodern [Philosophical postmodern]. Kyiv: «Abrys» [in Ukrainian].
14. Myednikova, H. S. (2002). Ukrayins'ka i zarubizhna kul'tura XX stolittya: Navchal'nyy posibnyk [Ukrainian and foreign culture of the 20th century: Textbook]. Kyiv: T-vo «Znannya», KOO [in Ukrainian].
15. Muravs'ka, O. V. Vplyv skhidnokhrystyyans'koyi kul'tury na yevropeys'ke muzychne mystetstvo XIX–XX stolit' [The influence of Eastern Christian culture on European musical art of the 19th–20th centuries]. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: Natsional'na akademiya kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv [in Ukrainian].
16. Ovsyannikova-Trel', O. A. (2021). «Nova prostota» yak systemnyy zhanrovo-styl'ovyy fenomen v suchasnomu muzychnomu mystetstvi: monohrafiya [“New Simplicity” as a Systemic Genre-Style Phenomenon in Contemporary Musical Art: Monograph]. Odesa: Vydavnychyy dim «Hel'vetyka» [in Ukrainian].
17. Otreshko, N. B., Nosova, H. Yu. (2025). Postmodernizm [Postmodernism]. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-882808>
18. Postmoderna teolohiya [Postmodern theology] (2024). Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Постмодерна\\_теологія](https://uk.wikipedia.org/wiki/Постмодерна_теологія)
19. Syuta, B. (2018). Postmodernizm [Postmodernism]. Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya. Kyiv: Vydavnytstvo IMFE. 5, 399–400 [in Ukrainian].
20. Fuko, M. (1998). Nahlyadaty y karaty / per. z fr. Petra Tarashchuka [To supervise and punish / translated from French by Petro Tarashchuk]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
21. Shpak, H. S. (2025). Song of the Angel Dzh. Tavenera: mizh tradytsiyamy anhelohlassya ta sakral'nym minimalizmom [Song of the Angel by J. Tavener: between the traditions of angeloglossia and sacred minimalism]. Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv: nauk. zhurnal. 2, 424–429 [in Ukrainian].
22. Fisk, J. (1994). The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Pärt. The Hudson Review. 47, No. 3, 394-412 [in English].
23. Haydon, G. (1995). John Tavener: Glimpses of Paradise. Orion [in English].

24. Hutter, R. Obituary: Mother Thekla, spiritual muse of Sir John Tavener (2025). Retrieved from: <https://www.gramophone.co.uk/classical-music-news/article/obituary-mother-thekla-spiritual-muse-of-sir-john>
25. Miklaszewska, J. (2021). The Idea of an 'Icon in Sound' in the Works of John Tavener. *Liturgia Sacra* 27. 1, 217–223 [in English].
26. Seymour E. (2013). *The Essential John Tavener: A Guide*. Music Sales Limited [in English].
27. Tavener, J. (1999). *The Music of Silence. A Composer's Testament*. Edited by Brian Keeble. London: Faber & Faber [in English].
28. Tavener, J. (1995). The Sacred in Art. *Contemporary Music Review*. Vol. 12. Part 2, 49–54 [in English].
29. Taylor, T. D. (2002). *Music and Musical Practices in Postmodernity / Postmodern Music*. *Postmodern Thought* / ed. by J. Lochhead, J. Auner. N. Y.; L. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 17.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 784.93

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-29>**Василь НАВРОТСЬКИЙ***Народний артист України, професор кафедри сольного співу, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023***ORCID:** 0009-0005-3126-5954

**Бібліографічний опис статті:** Навротський, В. (2025). Особливості формування вокального звуку у вокалістів-початківців. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 221–228, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-29>

## ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОГО ЗВУКУ У ВОКАЛІСТІВ-ПОЧАТКІВЦІВ

У статті досліджуються особливості формування вокального звуку у вокалістів-початківців як одного з ключових чинників становлення вокально-виконавської майстерності. Розглянуто основні принципи звукоутворення на початковому етапі вокального розвитку, а також етапи роботи над постановкою голосу, спрямовані на досягнення природного, рівного та художньо виразного звучання. Акцентовано увагу на взаємозв'язку фізіологічних, акустичних і виконавських компонентів вокального звуку, що визначають його якість та стійкість. **Метою статті** є осмислення специфіки формування вокального звуку у вокалістів-початківців та виявлення умов, які сприяють розвитку повноцінного, технічно обґрунтованого й стилістично адекватного вокального звучання на ранньому етапі виконавського становлення. **Методологічною основою дослідження** є поєднання теоретичних і практичних методів, зокрема аналізу наукових і методичних джерел, узагальнення вокально-виконавського досвіду, порівняльного аналізу підходів до формування вокального звуку, а також спостереження за процесом вокальної роботи з початківцями. **Наукова новизна** дослідження полягає в узагальненні та теоретичному осмисленні багаторічного практичного досвіду роботи з вокалістами-початківцями, що дозволило конкретизувати особливості формування вокального звуку на ранньому етапі виконавського становлення. У роботі запропоновано авторське бачення процесу звукоутворення, сформоване на основі тривалої практики індивідуальної вокальної роботи, що поєднує технічні, слухові та художньо-інтерпретаційні аспекти. У **висновках** зазначено, що ефективне формування вокального звуку у вокалістів-початківців можливе за умови поєднання технічної доцільності, слухового контролю та художньої спрямованості виконавського процесу. Правильна робота на початковому етапі створює підґрунтя для подальшого розвитку індивідуальної вокальної манери та професійної стабільності голосу.

**Ключові слова:** формування вокального звуку, вокалісти-початківці, методика, вокальні здібності, вокальне мистецтво.

**Vasyl NAVROTSKYI***People's Artist of Ukraine, Professor at the Department of Solo Singing, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 63 Novoselskoho Str., Odesa, Ukraine, 65023***ORCID:** 0009-0005-3126-5954

**To cite this article:** Navrotskyi, V. (2025). Osoblyvosti formuvannia vokalnogo zvuku u vokalistiv-pochatktivsiv [Features of vocal sound formation in beginner vocalists]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 221–228, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-29>

## FEATURES OF VOCAL SOUND FORMATION IN BEGINNER VOCALISTS

The article examines the peculiarities of vocal sound formation in novice singers as one of the key factors in the development of vocal performance skills. The main principles of sound formation at the initial stage of vocal development are considered, as well as the stages of work on voice training aimed at achieving a natural, even, and artistically expressive sound. Attention is focused on the interconnection of the physiological, acoustic, and performance components of vocal sound that determine its quality and stability. **The purpose of the article** is to understand the specifics of vocal sound formation in beginner vocalists and to identify the conditions that contribute to the development of a full-fledged, technically sound, and stylistically adequate vocal sound at the early stage of performance development. **The methodological basis** of the study is a combination of theoretical and practical methods, in particular the analysis of scientific and methodological sources, the generalization of vocal and performing experience, a comparative analysis

of approaches to the formation of vocal sound, as well as observation of the process of vocal work with beginners. **The scientific novelty** of the study lies in the generalization and theoretical understanding of many years of practical experience working with beginner vocalists, which made it possible to specify the features of vocal sound formation at the early stage of performing development. The work offers the author's vision of the process of sound formation, formed on the basis of long-term practice of individual vocal work, combining technical, auditory, and artistic-interpretative aspects. **The conclusions** indicate that effective vocal sound formation in beginner vocalists is possible when technical expediency, auditory control, and artistic orientation of the performance process are combined. Correct work at the initial stage creates the foundation for the further development of individual vocal manner and professional voice stability.

**Key words:** vocal sound formation, beginner vocalists, methodology, vocal abilities, vocal art.

**Актуальність проблеми** зумовлена значним обсягом напрацювань, присвячених українській вокальній школі, та водночас необхідністю їх подальшого теоретичного осмислення в сучасному мистецтвознавчому контексті. У вітчизняному науковому просторі сформовано ґрунтовну базу навчальних, методичних і монографічних праць, у яких розглядаються історія вокального мистецтва, принципи вокального виконавства, особливості розвитку співацького голосу та специфіка вокально-педагогічної діяльності. Ці дослідження засвідчують високий рівень розробленості проблеми та сталість національної вокальної традиції.

Водночас більшість наявних праць зосереджені переважно на педагогічних, методичних або психологічних аспектах вокального мистецтва, тоді як питання художньої природи вокального звуку, його формування як естетичного й виконавського феномена потребують подальшого мистецтвознавчого аналізу. Сучасні виконавські практики, зміни культурного контексту та трансформація уявлень про вокальне звучання актуалізують необхідність переосмислення усталених підходів і розширення аналітичного інструментарію дослідження української вокальної школи.

У цьому зв'язку актуальним постає звернення до проблеми формування вокального звуку як складного художнього процесу, що поєднує технічні, акустичні та інтерпретаційні чинники. Такий підхід дозволяє не лише узагальнити наявний науковий досвід, а й окреслити нові перспективи дослідження вокального виконавства в межах сучасного мистецтвознавства.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика української вокальної школи ґрунтовно представлена у вітчизняному науковому та навчально-методичному дискурсі. Видано значну кількість праць, у яких осмислюються історичні, виконавські, педагогічні та мистецтвознавчі аспекти розвитку

національної вокальної традиції. До основоположних належать підручники Б. Гнидь «Історія вокального мистецтва» (1994) та В. Антонюк «Вокальна педагогіка (сольний спів)» (2007), у яких систематизовано еволюцію вокального виконавства й педагогічних принципів. Значний внесок у розробку проблеми становлять навчальні посібники О. Юрко «Вокальне виховання дітей та юнацтва в закладах загальної додаткової освіти» (2005), Ю. Юцевич «Теорія і методика розвитку співацького голосу» (1998), а також праця В. Доронюк і М. Сливоцький «Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики» (2007). Окреме місце посідає монографія Н. Гребенюк «Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти» (2000), у якій вокальне виконавство розглядається як цілісний художній і психологічний феномен. Практико-орієнтований вимір проблеми представлено методичними рекомендаціями М. Жишкович «Основи вокально-педагогічних навиків» (2007). Сукупність цих праць засвідчує високий рівень розробленості української вокальної школи та її багатовекторне осмислення в сучасному науковому просторі.

Також уваги заслуговують окремі дослідження останніх років. Зокрема стаття А. Карпенка (2016), в якій йдеться про формування вокально-виконавської майстерності співака. На початковому етапі вокальної підготовки часто виникають труднощі, пов'язані зі звукоутворенням, які негативно позначаються не лише на художній якості виконання, а й на функціонуванні голосового апарату загалом. Автор окреслює найбільш поширені недоліки вокальної підготовки початківців, в т. ч. «білий» звук, надмірну опору на грудний регістр, манеру співу півголосом у середньому регістрі (особливо в умовах використання мікрофона), неконтрольоване вібрато та форсування звучання. У статті здійснено аналіз зазначених проблем і запропоновано шляхи їх подолання

в процесі вокального навчання, що визначає практичну цінність дослідження для фахівців у галузі вокального мистецтва.

Умовам формування фахових навичок вокального й слухового самоконтролю у виконавській діяльності співака присвячено дослідження Ф. Мустафасва (2020). Автор спирається на комплекс загальнонаукових теоретичних та емпіричних методів, що забезпечують цілісний підхід до аналізу проблеми. В статті уточнене поняття «вокально-слуховий самоконтроль», конкретизовано його структури та виокремлені базові компоненти, необхідні для досягнення високого рівня професійної майстерності. У висновках вокально-слуховий самоконтроль розглядається як інтегрований комплекс слухових, м'язових і вібраційних відчуттів, узгодженість яких визначає якість виконавства; рівень сформованості цих навичок пропонується як критерій професійного розвитку співака.

У статті Степанової Л. (2023) актуалізується проблема типових недоліків співу вокалістів-початківців, що переважно пов'язані зі звукоутворенням, формуванням вокальної позиції, диханням, інтонаційною стабільністю, а також із психофізіологічними затисками та відсутністю сценічного самовладання. Авторка узагальнює погляди вітчизняних і зарубіжних науковців, співаків і педагогів на означене коло проблем. Запропоновані в дослідженні методи й прийоми усунення недоліків не вичерпують усіх можливих шляхів їх розв'язання, проте з урахуванням специфіки роботи в класі сольного співу можуть бути практично корисними в процесі формування вокально-виконавських навичок. Останні трактуються як автоматизовані дії, що забезпечують технічно, інтонаційно та художньо повноцінне виконання вокального твору за умови самоконтролю й сценічної витримки.

Попри ґрунтовну розробленість проблематики та наявність значної кількості наукових і методичних досліджень, вважаю за доцільне повторно актуалізувати питання початкового етапу вокального становлення. Звернення до цієї теми зумовлене потребою осмислення практичних аспектів формування вокального звуку в сучасних умовах, а також необхідністю доповнення усталених підходів авторськими методами й узагальненням власного виконавського, педагогічного досвіду, здобутого за

десять років викладання в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової.

**Мета дослідження** – узагальнення теоретичних положень і практичного досвіду щодо формування вокального звуку у вокалістів-початківців та їх осмислення в контексті сучасної вокально-виконавської практики.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Голос є унікальним природним даром, за допомогою якого виконавець, який грамотно володіє базовими принципами звукознавства, здатний передати потрібну емоцію і донести до слухача зміст твору. Основними характеристиками вокально-виконавських якостей співака є краса тембру, сила голосу, почуття ритму, наявність творчої уяви. Найважливішим елементом розвитку співочого навичку є правильне формування вокального звуку, без якого вдосконалення перерахованих вище якостей стає неможливим.

При першому прослуховуванні викладачем вокаліста-початківця враховується ряд факторів, необхідних для складання методичного плану навчання. Музикальність, широкий діапазон, артистизм, хороший рівень музичної підготовки і загальна культура студента є базовими якостями формування майбутнього професійного співака.

Далеко не всі вокалісти-початківці поєднують в собі всі ці навички, і основне завдання грамотного викладача визначити правильний вектор розвитку і вдосконалення необхідних якостей. На початку навчання педагогу необхідно звернути увагу учня на правильне формування вокального звуку і, враховуючи індивідуальність студента, керуватися основними принципами виховання вокально-виконавської майстерності.

Формування вокального звуку у початківців-співаків має ґрунтуватися на принципах *поступовості та послідовності*, тобто на обмеженому і планомірному ускладненні не тільки вокально-технічних завдань, а й вимог до вокального виконання. При цьому планомірне ускладнення повинно формуватися на загальнопедагогічному принципі – «від простого до складного». Як показує практика, причина невеликого розвитку вокальних даних, як правило, пов'язана саме з недотриманням цього принципу. «Вокальна техніка передбачає наявність знань про пристрій голосового апарату,

вміння представляти роботу органів голосового апарату, контроль і управління роботою цих органів. Постійна і регулярна робота, а також здоровий голосовий апарат – неодмінна умова успіху в поставі голосу» (Тарусова, 2020: 23).

Більшість викладачів приділяє достатню увагу питанню дихання, але, усе-таки, відношення до нього різне. Деякі з перших же уроків стежать за правильним вдихом, організацією рівномірного видиху, постійно здійснюють контроль за дихальними діями учня, а інші мають за належне зовсім не говорити про дихання, вважаючи що воно організується саме, у міру формування співочого звуку, і не вимагають уваги до цього питання з боку співаючого.

Таку ж різницю в думках ми знайдемо й у відношенні різних педагогічних шкіл до типів співочого дихання, що знайшло своє відображення й у вокально-методичній літературі. Уже починаючи із середини XIX століття намічаються різні підходи і різні методи в описі співочого дихання. Наприклад, у своєму першому трактаті «Повна школа співу» у 1847 році М. Гарсія-сін наголошує про необхідність користуватися винятково грудним диханням, а в 1855 році, у другому виданні, він описує вже грудодіафрагматичний тип дихання (García, 2021).

Цей же метод використовував відомий італійський педагог Ф. Ламперті, якому належить відоме висловлення про те, що «школа співу є школа дихання» (Lamperti, 1864: 43). Ця еволюція багато в чому диктувалася поступовою зміною стилю оперних добутків. Саме в той час на зміну доби колоратурного співу з використанням, в основному, центральної ділянки діапазону, приходять опери Дж. Мейєрбера, Ф. Галеві, пізнього Г. Доніцетті та Дж. Верді, що висунули нові вимоги до співаків. Зміст доробків цих композиторів став набагато драматичніше, унаслідок чого основні кульмінаційні моменти співочих партій перемістилися на верхню ділянку діапазону, збільшилася щільність оркестрового звучання, що змусило співаків шукати нові співочі пристосування, які дозволяли б вирішувати ці проблеми. Природно, це багато в чому змінило погляди на способи і типи співочого дихання як одного з основних компонентів оперного співу.

Новий вокальний стиль оперних партій зажадав від співаків більш міцного й обпертого дихання, здатного підтримувати прикритий

верхній регістр голосу, що дозволяє досягти могутнього і польотного звучання верхніх нот, необхідних для виконання нового репертуару. Слід зауважити, що вокально-технічні засоби новітньої української педагогіки ґрунтуються на провідних принципах вокальної педагогіки XIX – початку XX ст. А саме на таких, як: «тип дихання, положення гортані у співі, регістр голосу. Для викладачів нині не є таємницею, що тип дихання для усіх голосів має бути повним – грудно-діафрагмальним, або абдомінальним (abdominis – живіт). Грудне дихання застосовується як додаткове» (Тарусова, 2020: 13).

Робота на початкових етапах формування вокального звуку у виконавців повинна включати в себе вправи, спрямовані на розвиток різних вокальних технік. У процесі навчання у початківців можуть виявитися різні проблеми, пов'язані з постановкою голосу. Під час уроку педагог повинен більш ретельно зупинитися на виявлених проблемних місцях, приділяючи їм особливу увагу.

Важливо розуміти, що за рахунок повторення отриманих звуків і навичок, вокаліст-початківець психологічно налаштовується на успіх, що в свою чергу, дозволяє набагато легше долати проблему звучання. На початку навчання під час розспівування співакові необхідно зберігати спокійний вираз обличчя, надмірне напруження і скорочення м'язів якого негативно впливає на необхідне розслаблення голосового апарату. Для контролю міміки співака у вокальних класах рекомендується розмішувати дзеркала.

На початковому етапі роботи зі студентом основна увага приділяється виробленню у нього основних принципів вокалізації. Під терміном «вокалізація» мається на увазі спів на голосних звуках (замість слів), збільшення їх довжини. Існує ряд вправ, що дозволяють освоїти цю навичку. На початковому етапі студенту слід вправлятися на розспівках і вокалізах, що виконуються на одній або декількох голосних, поступово вгору і вниз. Вправи на вокалізацію слід починати з голосних «А» і «І» – саме цим звукам приділяли особливу увагу вокальні педагоги минулих років, у зв'язку з їх протилежним знаходженням в гортані при звуковидобуванні. Поступово можна переходити до вправ на інші голосні, наприклад, на голосні «І-Е-А-О-У»,



розспівуючи їх на одній ноті, з подальшим підвищенням тону, зберігаючи *legato*. Далі можна додати букву «М» до кожної голосної: «МІ-МЕ-МА-МО-МУ» і поступово ускладнювати звукосполучення, наприклад, – «БРІ-БРЕ-БРА-БРО-БРУ». Розуміння цілісного процесу звукоутворення не виключає формування окремих навичок – артикуляції та дихання, які безпосередньо беруть участь у звукоутворенні та забезпечують чітку дикцію і динаміку вокалу.

Далі можна додати букву «М» до кожної голосної: «МІ-МЕ-МА-МО-МУ» і поступово ускладнювати звукосполучення, наприклад, – «БРІ-БРЕ-БРА-БРО-БРУ». Для початкового етапу роботи голосового апарату використовуються вправи в нижній частині центрального діапазону за допомогою відтворення розслабленими губами звуку «БРР». Така вправа дозволяє формувати повітряний стовп, що забезпечує рівне звучання протягом усього розспівування. Подібні вправи в низькому регістрі є тренуванням правильного співочого дихання. Однак, слід пам'ятати, що надмірна «робота над диханням» може призвести до запаморочення і втоми. Перевіряти розвиток дихання можна тільки на вивченій напам'ять вправі або фрагменті.

Для розвитку нижнього регістру, контролю вільної фонуції і вірного змикання використовується вправа, яка полягає в тому, що вокаліст повинен широко відкрити рот і вимовити звук «а» глибоко в гортані, як-би «зі скрипом», що можливо тільки при вільному диханні, за рахунок повного розслаблення м'язів гортані, при цьому нижня щелепа повинна бути опущена. Надалі, даний звук переходить в співоче «А» зі збереженням тих же відчуттів. Одним з найважливіших моментів постановки голосу є його вирівнювання – тобто досягнення плавного переходу від одного регістру до іншого.

Великий тенор минулих років Енріко Карузо писав: «Діапазон голосу співака треба розвивати з нескінченною ретельністю. Чистота і легкість звукоутворення на високих тонах більшою мірою залежить від того, як співаються провідні до них більш низькі тони. Якщо останні правильно сформовані і збережено рівномірне положення при висхідній гамі, то верхні тони будуть залежати від більш низьких, особливо, якщо гортань добре відкрита. Завдяки цьому можна уникнути стисненого

звуку, який так часто чути на високих нотах у співаків» (Caruso, 1909).

Наступним етапом навчання є робота над дикцією та артикуляцією у вокальному творі. Існує велика кількість методик і прийомів роботи над вокальним словом. Найчастіше, складнощі при роботі над дикцією пов'язані з прихованими або явними дефектами мовлення, млявим артикуляційним апаратом або особливостями психіки учня. На початковому етапі роботи над дикцією допоможуть вправи для розвитку м'язів язика, рухливості губ, тренування всього мовного апарату. Корисно використовувати різні скороговки, поступово збільшуючи їх темп, надалі поєднуючи їх з вокальним інтонуванням.

Розуміння цілісного процесу звукоутворення не виключає формування окремих навичок – артикуляції та дихання, які безпосередньо беруть участь у звукоутворенні та забезпечують чітку дикцію і динаміку вокалу. Важливо відзначити, що ключові особливості формування вокального звуку у початківців співаків ґрунтуються на тісному взаємозв'язку виконавської майстерності з розвитком вокально-технічних даних. Крім того, необхідно враховувати принцип індивідуального підходу, заснований на застосуванні різноманітних методик розвитку вокального звуку (залежно від фізіологічних можливостей голосового апарату і властивостей нервової системи початківця вокаліста).

Заняття слід проводити при чіткому дотриманні загальновизнаних правил, незалежно від вокальних даних співака і методик педагога. До таких правил відносять:

1. Тривалість уроку для початківців повинна становити 20–25 хвилин, включаючи перерви між вправами. Ця особливість пояснюється тим, що голосові зв'язки, які ще не достатньо зміцніли, швидко втомлюються, відповідно, студенти не можуть точно виконувати необхідні для розвитку вокальних навичок вправи при більшій тривалості занять.

Крім того, спів вимагає від виконавця координації роботи багатьох органів і високої концентрації уваги. Тому слід дотримуватися встановленого педагогом режиму і утримуватися від самостійних занять. Ця заборона повинна зберігатися до тих пір, поки педагог не переконається, що учень в змозі розвивати вокальні

дані без його контролю, зберігаючи напрацьовану техніку.

2. На початковому етапі формування вокального звуку необхідно, перш за все, розвинути центральну ділянку робочого діапазону співака, тобто ту, в якій йому зручно співати і розмовляти. Розспівування починається з найнижчої ноти центральної ділянки робочого діапазону і закінчується на найвищій, але зручній для виконавця ноті. Наприклад, по хроматиці або по тризвуку вгору і вниз. Центр голосу необхідно розробити до абсолютно рівного, плавного звучання, контролюючи відсутність в ньому напруги, зберігаючи природний тембр співака. Тільки після цього можна приступати до розвитку нижнього і верхнього регістрів голосу.

3. Навчання необхідно починати з використанням вправ без перехідних нот. Як правило, на початкових етапах навчання слід орієнтуватися на примарні тони, які сприяють більш ефективному досягненню природного звучання голосу. Підбір більш зручних для початківців вокалістів тональностей прискорює формування природного тембру.

4. На початкових етапах роботи з співаками-початківцями не слід використовувати *forte* або *piano*. Це пов'язано з тим, що спів на *forte* у більшості початківців-співаків призводить до перенапруження голосових зв'язок, перешкоджаючи повноцінному розвитку тембру і діапазону. Крім того, при гучному співі поступово виробляється звичка форсувати звук. Тим часом, тихий спів на ранніх стадіях розвитку вокалу у початківців призводить до зняття звуку з опори і появи так званого «бездиханного» співу. Відповідно, спів на *forte* і *piano* слід використовувати в той момент, коли сформована хороша робота голосових м'язів.

5. Простота вправ (використання принципу «від простого до складного»). Необхідно використовувати досить прості вправи, оскільки на початковому етапі навчання слід зосередити увагу студента на техніці голосоутворення і правильному звуковеденні, а також на розвитку музикальності і чистоти інтонації.

Відповідно, найбільш важливим фактором при формуванні вокального звуку у вокалістів-початківців є постановка голосу, тобто розвиток голосового апарату для використання в професійних цілях. При правильній роботі

над постановкою голосу голосовий апарат набуває здатності витримувати великі навантаження, а голос набуває сили, звучності, розширюється його діапазон і витривалість. Як зазначає Б. Гнидь: «співак повинен бути музикантом – виконавцем взагалі, як скрипаль, піаніст ... володіти специфічною якістю вокаліста, декламатора, а в оперному жанрі – ще й драматичного актора ... синтез всіх цих якостей в одному цілому, в органічній єдності визначає вокальне мистецтво як явище» (Гнидь, 1994: 5).

Добре поставлений голос при грамотному звуковеденні повинен мати вільне і природне рівне звучання, завдяки якому співак менше втомлюється, вміло контролює витрату дихання і роботу голосового апарату. Правильне формування вокального звуку в подальшому відкриє нові властивості голосу, його додаткові обертони і темброві барви. У той же час, ефективне навчання вокалу для початківців виконавців залежить від практики (за рахунок використання певних вправ), розвитку музичного слуху і правильного вибору вокального репертуару.

Однак, крім розвитку слухового апарату у вокалістів-початківців, викладач повинен прагнути поліпшувати їх голосовий апарат шляхом формування вокальних навичок. Постановка голосу при цьому повинна базуватися на певних методиках. Така робота включає в себе різні вправи, а саме:

- вправи, що розширюють тоновий діапазон;
- вправи на розвиток співочого дихання;
- вправи, що розвивають силу і красу голосу;
- вправи на освоєння різних вокальних технік співу;
- вправи на роботу над дикцією і вимовою.

Окремої уваги потребує питання добору репертуару на початковому етапі становлення вокального виконавця. Нерідко спостерігаються випадки залучення початківців до виконання художньо й технічно надмірно складних творів, що не відповідають їхньому рівню вокально-виконавської готовності. Подібна практика є методологічно необґрунтованою та потенційно небезпечною, оскільки може призвести до формування стійких негативних вокальних навичок і психофізіологічного перенапруження голосового апарату.

Причиною такого явища часто стає прагнення до швидкої демонстрації результатів,

коли складність репертуару помилково отожднюється з показником професійного зростання виконавця. У подібних випадках твори пропонуються «на перспективу», з розрахунком на адаптацію голосу до підвищених вимог. Однак навіть за умов тимчасової виконавської успішності надмірне навантаження нерідко супроводжується відчуттям дискомфорту, що фіксується на рівні м'язової та психоемоційної пам'яті.

Такі негативні відчуття можуть трансформуватися у стійкі психологічні бар'єри, що перешкоджають подальшому розвитку вокальної техніки й художньої свободи виконавця. З огляду на це, перевищення музичних і технічних можливостей співака при доборі репертуару є неприпустимим.

Ефективний розвиток вокального виконавства можливий лише за умови дотримання принципу поступовості, який передбачає поетапне ускладнення як технічних завдань, так і репертуарного матеріалу. Саме послідовне освоєння вокально-виконавських навичок створює підґрунтя для стійкого професійного зростання та збереження індивідуального потенціалу голосу.

У вокально-виконавській практиці сформувався репертуар, апробований багаторічним досвідом, що рекомендований для кожного типу голосу на початкових етапах його становлення. До нього належать твори старовинних італійських та німецьких композиторів, а також зразки національної класики, які відповідають можливостям виконавця на ранній стадії формування вокального апарату. Рівень складності цього репертуару дозволяє студентові не лише розв'язувати базові технічні завдання, а й опановувати музично-образний зміст твору, засади стилю та принципи фразування, тобто здійснювати цілісну художню роботу над музичним матеріалом.

Такий підхід є принципово важливим, оскільки формування голосу від самого початку має відбуватися у взаємозв'язку з музичними вимогами, які можуть бути усвідомлені й реалізовані виконавцем лише в межах посиленого репертуару. Надмірне ускладнення репертуарних завдань істотно обмежує можливість творчої самореалізації, адже зосередження на подоланні технічних труднощів позбавляє виконавця простору для індивідуальної інтерпретації.

У підсумку голос формується як музичний інструмент, функціональне призначення якого полягає у втіленні художнього змісту музики. Саме виховання голосу через розв'язання музично-образних завдань забезпечує становлення стійкого зв'язку між внутрішнім музичним уявленням і його вокальним утіленням, що є однією з ключових передумов повноцінного розвитку співочого мистецтва.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Особливості формування вокального звуку спрямовані на розвиток індивідуальних вокальних навичок. До таких навичок відносяться:

- співоче дихання;
- звукоутворення;
- артикуляція;
- інтонування;
- виразність виконання;
- слухові навички.

Протягом усього періоду навчання співакові необхідно вдосконалювати свій музичний слух. Цього можна досягти співаючи гами та інтервали, перевіряючи себе на інструменті, підбираючи на ньому мелодії, спираючись тільки на слух, прослуховуванням вокальних та інструментальних творів.

Чистоті інтонування сприяє збереження високої вокальної позиції, що досягається правильним положенням м'якого піднебіння при постійному контролі дихання.

Важливим аспектом вдосконалення вокальних даних є правильно підібраний музичний матеріал, за рахунок якого розвиваються необхідні вокальні якості звуку. Правильний вибір педагогічного матеріалу – це дуже важлива частина у вихованні голосу. Вона повинна допомагати технічному становленню голосу, а не ускладнювати його, тому що на цьому етапі йде настроювання інструмента, що при правильному вихованні здатний утілити величезну гаму почуттів і переживань, непідвласних іншим музичним інструментам.

Поступова і грамотна спільна робота викладача і учня над поставленими завданнями, дотримання співочого режиму, планомірна методична робота над вдосконаленням голосового апарату повинні перетворити в подальшому вокаліста-початківця в професійного виконавця.

# ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів). Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1994. 320 с.
3. Голубев П.В. Поради молодим педагогам-вокалістам. Київ: Музична Україна, 1983, 62 с.
4. Карпенко А. П. Формування вокально-виконавської майстерності шляхом подолання недоліків вокалістів-початківців. «Young Scientist», № 9.1 (36.1), september, 2016. С. 75–78.
5. Мустафаєв Ф. М. Вокально-слуховий самоконтроль як засіб вдосконалення фахової підготовки майбутніх співаків. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 132–136.
6. Степанова Л. Типові недоліки співу вокалістів-початківців та шляхи їх подолання. Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка. 2023. № 23 (179). С. 114–118.
7. Тарусова О. Формування вокально-технічних навичок майбутніх співаків у процесі фахової підготовки. Маг. робота. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. 2020. 73 с. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/05f8b763-7ad3-43aa-bd63-c7e5dbb89ba0/content> (дата звернення: 25. 09. 2025).
8. Caruso, E., & Tetrzzini, L. (1909). The Art of Singing. New York: Doubleday, Page & Company. 69 p.
9. Garcia, M. (2021). A Complete Treatise on the Art of Singing. London: Legare Street Press. 88 p.
10. Lamperti, F. (1864). Guida teorico-pratica per lo studio del canto. Milan. 59 p.

# REFERENCES:

1. Antonyuk, V. G. (2007). Vokalna pedahohika (solnyi spiv) [Vocal Pedagogy (Solo Singing)]. Kyiv: ZAT “Vipol”. 174 p. [in Ukrainian].
2. Caruso, E., & Tetrzzini, L. (1909). The Art of Singing. New York: Doubleday, Page & Company. 69 p. [in English].
3. Garcia, M. (2021). A Complete Treatise on the Art of Singing. London: Legare Street Press. 88 p. [in English].
4. Gnyd, B. P. (1994). Istoriia vokalnoho mystetstva [History of Vocal Art]. Kyiv: NMAU. 320 p. [in Ukrainian].
5. Golubev, P. V. (1983). Porady molodym pedahoham-vokalistam [Advice to Young Vocal Teachers]. Kyiv: Music Ukraine, 62 p. [in Ukrainian].
6. Karpenko, A. P. (2016). Formuvannia vokalno-vykonavskoi maisternosti shliakhom podolannia nedolikh vokalistiv-pochatkiivtsiv [Developing Vocal Performance Skills by Overcoming the Shortcomings of Beginning Vocalists]. Young Scientist, №. 9.1 (36.1), September. P. 75–78. [in Ukrainian].
7. Lamperti, F. (1864). Guida teorico-pratica per lo studio del canto. Milan. 59 p. [in Italian].
8. Mustafayev, F. (2020). Vokalno-slukhovyi samokontrol yak zasib vdoskonalennia fakhovoi pidhotovky maibutnikh spivakiv [The vocal auditory self- control as a means of improving the professional skills of future singers]. Mystetstvovznachchi zapysky: zb. nauk. prats', 38, 132–136 [in Ukrainian].
9. Stepanova, L. (2023). Typovi nedoliky spivu vokalistiv-pochatkiivtsiv ta shliakhy yikh podolannia [Typical shortcomings in the singing of novice vocalists and ways to overcome them]. Bulletin of the T. G. Shevchenko National University “Chernihiv Collegium”, № 23 (179). Pp. 114–118 [in Ukrainian].
10. Tarusova, O. (2020). Formuvannia vokalno-tekhnichnykh navychok maibutnikh spivakiv u protsesi fakhovoi pidhotovky [Formation of vocal and technical skills of future singers in the process of professional training]. Master’s thesis. Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. 73 pp. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/05f8b763-7ad3-43aa-bd63-c7e5dbb89ba0/content> (accessed: 25. 09. 2025) [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 10.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 04.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 159.923:78.071.2:784

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-30>

**Світлана ОДАЙНИК**

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

**ORCID:** 0009-0003-2455-7487

**Бібліографічний опис статті:** Одайник, С. (2025). Професійні та психологічні аспекти співпраці вокаліста з концертмейстером. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 229–234, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-30>

## ПРОФЕСІЙНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ СПІВПРАЦІ ВОКАЛІСТА З КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ

У статті досліджується вокально-інструментальний дует вокаліста та концертмейстера (піаніста-акомпаніатора) та особливості їх взаємодії.

**Мета дослідження** полягає у всебічному аналізі професійних і психологічних аспектів взаємодії вокаліста та концертмейстера, що визначають якість їхньої спільної творчої діяльності та художній результат виконавства.

**Методи дослідження** включають аналітичний огляд наукових публікацій із проблематики вокально-концертмейстерської співпраці, порівняльний аналіз професійних та психологічних характеристик виконавського тандему, а також структурно-функціональний підхід до вивчення ключових елементів взаємодії у процесі репетиційної та сценічної діяльності.

**Наукова новизна** роботи полягає в інтегральному розгляді професійних і психологічних чинників, що забезпечують ефективність вокально-концертмейстерського дуету. Уперше запропоновано комплексну модель взаємодії, яка охоплює технічну синхронність, стилістичну узгодженість, динамічний баланс, емоційну емпатію, комунікативні стратегії та механізми подолання сценічного стресу. Акцентовано на подвійній ролі партнерів: концертмейстера як психологічного та ритмічного «якоря» і вокаліста як емоційного лідера виконавського процесу.

**Висновки.** Дослідження засвідчує, що успішність вокально-концертмейстерської співпраці визначається поєднанням високого професіоналізму та психологічної сумісності партнерів. Професійні аспекти – технічна підготовка, ритмічна гнучкість, інтерпретаційна узгодженість, якість репетиційної роботи – формують міцний фундамент для виконавства. Водночас лише психологічні фактори, такі як довіра, емпатія, конструктивна комунікація та здатність до спільного подолання сценічного хвилювання, забезпечують цілісність художнього образу й перетворюють технічно бездоганний виступ на емоційно насичений мистецький акт.

**Ключові слова:** вокаліст, концертмейстер, професійні аспекти, психологічна сумісність, технічна синхронність, невербальна комунікація, розподілене лідерство.

**Svitlana ODAINYK**

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

**ORCID:** 0009-0003-2455-7487

**To cite this article:** Odainyk, S. (2025). Profesiini ta psykholohichni aspekty spivpratsi vokalista z kontsertmeisterom [Professional and psychological aspects of collaboration between a vocalist and an accompanist]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 229–234, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-30>

## PROFESSIONAL AND PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF COLLABORATION BETWEEN A VOCALIST AND AN ACCOMPANIST

The article describes the vocal-instrumental duet of a vocalist and an accompanist and the specific features of their interaction.

**The purpose of the article** is to provide a comprehensive analysis of the professional and psychological aspects of collaboration between the vocalist and the accompanist, which determine the quality of their joint creative activity and the artistic outcome of performance.

*The research methods include an analytical review of scientific publications on vocal-accompanist cooperation, a comparative analysis of the professional and psychological characteristics of the performing duo, and a structural-functional approach to examining the key elements of their interaction during rehearsal and stage practice.*

*The scientific novelty of the work lies in the integrated consideration of the professional and psychological factors that ensure the effectiveness of the vocalist– accompanist duet. For the first time, a comprehensive model of interaction is proposed, encompassing technical synchrony, stylistic coherence, dynamic balance, emotional empathy, communicative strategies, and mechanisms for overcoming performance-related stress. Emphasis is placed on the dual roles of the partners: the collaborative pianist as the psychological and rhythmic «anchor» and the vocalist as the emotional leader of the performance process.*

*Conclusions.* The article demonstrates that the success of vocalist– accompanist cooperation is determined by the combination of high professionalism and psychological compatibility. Professional aspects – technical preparation, rhythmic flexibility, interpretative coherence, and the quality of rehearsal work – form a solid foundation for performance. At the same time, psychological factors such as trust, empathy, constructive communication, and the ability to overcome stage anxiety together ensure the integrity of the artistic image and transform a technically flawless performance into an emotionally rich artistic act.

**Key words:** vocalist, accompanist, professional aspects, psychological compatibility, technical synchrony, nonverbal communication, distributed leadership.

**Актуальність проблеми.** Світ академічної музики сповнений витончених форм – від сольних інструментальних творів до монументальних опер. Однак одним із найбільш тонких, глибоких і водночас найбільш вимогливих до взаємодії є жанр вокально-інструментального дуету, де виступають вокаліст та концертмейстер (піаніст-акомпаніатор). Цей творчий союз є серцем камерної музики, ліричної пісні, романсу та підготовки оперних партій.

На перший погляд, співпраця може здаватися простою: співак виконує мелодійну лінію, а піаніст забезпечує гармонійний супровід. Проте, насправді, успішний вокально-концертмейстерський тандем – це значно більше, ніж просто сума двох виконавців. Це цілісний музичний організм, де кожен партнер є одночасно і рівноправним співтворцем, і надійною опорою для іншого.

Проблема ефективності цього дуету виходить далеко за межі технічного виконання нот. Вона охоплює як суто професійні аспекти – віртуозне володіння інструментом, знання партитури, стилістичну єдність, так і глибокі психологічні елементи – взаємну довіру, емпатію, невербальну комунікацію та мистецтво конструктивного вирішення конфліктів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика взаємодії вокаліста та концертмейстера перебуває у фокусі уваги багатьох дослідників. Так, Т.П.Карпенко та М.А. Печенюк присвятили свої праці принципам та методам спільної роботи піаніста-концертмейстера і вокаліста. К.Ю.Краснощок запропонувала детальний аналіз етапів роботи зі співацьким голосом, наголошуючи на важливості

паритетного партнерства. Роль акомпанементу у вокалі, де невід’ємними є творча комунікація та імпровізація, аналізують А.А.Хлопотова, О. О. Опанасенко та С. О. Олейніков. Специфічні риси піаніста-акомпаніатора, його функцію «прихованого лідера» та значення таких якостей, як «вокальне вухо» і «передчуття соліста», вивчали Л.Ю. Несмашна та С.С. Сабрі. Паритетність виконавського тандему обґрунтувала у своїх роботах Т.О. Молчанова. Попри значну кількість праць, присвячених тематиці спільної діяльності піаніста-концертмейстера та вокаліста, огляд професійних і психологічних аспектів їх взаємодії все ще зберігає свою актуальність.

**Мета дослідження** полягає у всебічному аналізі ключових професійних і психологічних аспектів, які визначають успішність та якість творчої співпраці вокаліста і концертмейстера.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Співпраця вокаліста та концертмейстера (піаніста-акомпаніатора) є наріжним каменем успішного виконавства в академічній музиці. Це не просто дует, де один співає, а інший грає; це творчий тандем, який вимагає глибокого взаєморозуміння, довіри та професійної майстерності обох партнерів. Ефективність цього союзу залежить як від технічної підготовки, так і від психологічної сумісності.

Професійні аспекти співпраці вокаліста та концертмейстера є основою для досягнення високої якості виконання. Вони вимагають не лише індивідуальної майстерності, а й здатності працювати як єдиний, злагоджений інструмент.

Перший аспект – це *глибоке знання партитури та стилістична єдність*. Він виходить

за межі простого відтворення нотного тексту; він вимагає інтерпретаційної зрілості від обох партнерів. Так, концертмейстер не лише акомпанує, а й створює емоційний та гармонійний фон, який часто віддзеркалює внутрішній стан героя або атмосферу твору. Наприклад, у німецьких романсах фортепіанна партія часто є самостійним «голосом», що передає образи природи чи глибинні почуття. Своєю чергою, вокаліст повинен чути ці фортепіанні деталі та реагувати на них, вплітаючи свій голос у загальну музичну тканину, а не виокремлюючи його (Молчанова, 2007).

Також важливим є узгодження стилю та драматургії – через спільний аналіз форми, жанру та історичного контексту твору. Необхідно домовитися про виконавську традицію (наприклад, чи буде виконуватися музика бароко з орнаментикою, чи романс із певним *rubato*). Крім того, обидва партнери повинні мати узгоджений план щодо кульмінацій, динамічних спадів та загальної драматургічної лінії твору (Маніта, 2022).

Другий аспект – це *технічна синхронність та ритмічна гнучкість*. Адже здатність рухатися разом, як один музикант, є найскладнішим технічним завданням. Так, вокаліст має давати чіткий (візуальний або ледь помітний) ауттакт (затакт), який має бути узгоджений із диханням. Концертмейстер повинен не просто чекати на початок, а відчувати момент вдиху співака та його готовність розпочати фразу, реагуючи миттєво (Карпенко, 2011).

Щодо взаємодії темпу (*rubato*), концертмейстер є «якірною» точкою, яка тримає базовий темп. Однак він повинен вміти вільно слідувати за художніми відхиленнями співака (*accelerando* або *ritardando*), ідеально відтворюючи їх, а потім чітко повертатися до основного темпу без відчуття «провисання». Це вимагає від піаніста феноменального відчуття часу та здатності «грати очима».

Слід наголосити і на точному закінченні. Чітке, одночасне завершення фрази або твору, де вокаліст і піаніст мають спільну уяву про останню частку такту (Карпенко, 2011).

Третій аспект – *баланс звучання та динамічний контроль*. Правильний баланс гарантує, що голос завжди залишається основним елементом, але фортепіано є його повноцінним партнером.

Відповідальність концертмейстера полягає у тому, що він повинен володіти тембровою та динамічною чутливістю. Це означає – використовувати педаль так, щоб не розмивати гармонії, але підтримувати вокальний звук, а також грати чуттєво, коли голос звучить тихо (наприклад, *mezza voce* або *piano*), але мати достатню потужність, щоб підтримати кульмінацію (наприклад, *forte*). Відповідальність вокаліста у тому, що він має знати можливості свого голосу у різних регістрах і вміти підлаштовувати свою динаміку під акустику приміщення та силу фортепіано, не змушуючи концертмейстера грати неестетично тихо (Молчанова, 2014).

Також слід згадати й узгодження динамічних планів. Концертмейстер та вокаліст мають заздалегідь обговорити динамічний план, де визначено, в яких місцях фортепіано виходить на перший план (сольні епізоди), а де воно є фоном.

Четвертий аспект – це *ефективність репетиційного процесу*, адже добре організована репетиція економить час і запобігає конфліктам. Тому чітким має бути узгодження цілей; перед початком роботи обидва партнери мають визначити, що саме вони відпрацьовують: технічні труднощі, стилістичні нюанси, або «збирання» цілого твору. Також слід проводити роботу над складними місцями через:

- розбір складних тактів у повільному темпі, використання метронома;
- роздільну роботу: концертмейстер грає лише гармонію, а вокаліст працює над інтонацією; потім навпаки;
- прогони: регулярне виконання твору від початку до кінця (без зупинок), щоб відпрацювати витривалість та сценічну цілісність (Сідорова, 2023).

Обов'язковим є й використання однакових нот (або копій) та чітке внесення однакових позначок (дихання, *fermata*, зміни темпу, артикуляції) у партитури обох партнерів. Це запобігає непорозумінням на сцені.

І, нарешті, останній професійний аспект – це *сценічна етика та професійна надійність*. Професіоналізм проявляється не лише у майстерності, а й у ставленні до роботи, що включає:

- пунктуальність та підготовку: завжди приходити на репетиції вчасно та з повністю вивченим матеріалом;

– сценічну поведінку: під час виступу концертмейстер повинен демонструвати впевненість, незалежно від власного хвилювання, щоб бути надійною опорою для співака. Спільний вихід на сцену, уклони та взаємна повага підкреслюють цілісність дуету;

– швидко реакцію на помилку: здатність обох партнерів швидко зорієнтуватися, якщо сталася невелика помилка (наприклад, пропуск такту), і професійно продовжити виконання, не акцентуючи на цьому увагу глядача (Повзун, 2005).

Ці професійні аспекти, коли вони досконало узгоджені, перетворюють технічне виконання на справжній художній виступ, де голос і фортепіано звучать як єдиний інструмент.

Відзначимо також, що співпраця у музиці – це інтеграція двох творчих особистостей. Психологічна сумісність та ефективна комунікація можуть перетворити просто гарне виконання на видатне.

Якщо говорити про такий аспект як *психологічна роль та позиція партнерів*, то у музичному дуєті ролі можуть бути асиметричними, але взаємоповага має бути абсолютною. Так, часто концертмейстер виступає як більш стабільний та раціональний елемент дуету. Співак, занурений в емоційний вираз, більш схильний до сценічного хвилювання та фізичних обмежень (дихання, втома). Надійність гри піаніста забезпечує вокалісту відчуття безпеки та опори на сцені. Його спокій та впевненість безпосередньо передаються партнеру.

Вокаліст виступає «емоційним лідером», адже голос завжди є центром уваги, а співак задає емоційний тон та драматургію твору. Концертмейстер повинен вміти психологічно «читати» свого партнера, щоб імпровізаційно підтримати його, якщо той раптово змінив динаміку чи темп через надмірне хвилювання чи, навпаки, натхнення (Панасюк, 2020).

Щодо *взаємної довіри та спільного творчого бачення*, то фундамент будь-якого успішного дуету – це не лише професіоналізм, а й особиста симпатія та довіра. Вокаліст повинен бути абсолютно впевнений у технічній надійності концертмейстера, знаючи, що той зможе вивести його зі складної ситуації (наприклад, швидко знайти місце, якщо співак «загубився»). Аналогічно, піаніст повинен довіряти співаку щодо інтонації та ритмічного відчуття.

Також партнери повинні поділяти схожі погляди на красу, емоційну глибину та естетику музики. Різниця у баченні, наприклад, ліризму Шуберта, може стати причиною тривалих та безплідних суперечок на репетиціях.

Важливою є й емоційна емпатія – здатність відчувати емоції партнера та реагувати на них невербально (через музику). Якщо концертмейстер бачить, що співак втомлений або засмучений, він може підсвідомо зменшити динаміку або надати більше часу для вдиху, виявляючи таким чином не лише професійну, а й людську підтримку (Сідорова, 2025).

*Ефективна комунікація та управління конфліктами* є психологічною основою взаємодії концертмейстера та вокаліста. Робочі суперечки неминучі, але їхнє вирішення визначає життєздатність дуету.

Так, у мові критики мають бути «Я-повідомлення» замість «Ти-повідомлень»: Замість звинувачення («Ти завжди поспішаєш!»), краще використовувати нейтральні, конструктивні формулювання, що стосуються музики («Я відчуваю, що в цьому місці нам не вистачає часу для дихання, спробуймо *legato*»). Фокус тримати на рішенні, а не на емоціях – обговорювати помилку слід лише для того, щоб знайти спосіб її виправлення, а не для встановлення винного (Пірус, 2025).

Регулярне взаємне визнання професіоналізму та успіхів партнера також зміцнює повагу та мотивацію. Під час виступу – це спільний уклін.

Іще згадаємо про поділ відповідальності, адже успіх завжди спільний, і помилка також. Зняття надмірного тиску відповідальності з одного партнера сприяє психологічному розвантаженню (Пірус, 2025).

Щодо *подолання сценічного хвилювання та співдії на сцені*, то виступ – це момент найвищого психологічного напруження, коли потрібна максимальна злагодженість. Тому концертмейстер та вокаліст можуть мати «спільний ритуал» – вироблення спільних ритуалів перед виходом на сцену (наприклад, погляд, стискання рук, коротка фраза), що допомагають обоим партнерам зосередитися і відчути єдність (Молчанова, 2021).

Важливість невербальної комунікації полягає у тому, що на сцені спілкування відбувається майже виключно за допомогою жестів, міміки,



погляду та музичних сигналів. Концертмейстер повинен стежити за тілом вокаліста (особливо за плечима, грудьми та горлом), щоб вловити найменші ознаки напруги або зміни у вокальній подачі.

У кризовій ситуації доцільною є гнучкість. Наприклад, якщо співак забуває текст або відбувається технічний збій, концертмейстер має миттєво зреагувати – зіграти коротке імпровізаційне соло, даючи співаку час згадати, або знизити динаміку, щоб забезпечити більшу чутність голосу. Це вимагає абсолютного самоконтролю та психологічної стійкості (Молчанова, 2021).

Останній аспект психологічної взаємодії – це *управління очікуваннями та перспектива співпраці*. Вона включає:

- чіткі межі: обговорення робочого графіка, фінансових питань (якщо це комерційна співпраця) та обсягу роботи допомагає уникнути психологічного вигорання та непорозумінь;
- довгострокові відносини: найкращі дуети – це ті, що існують роками. Це дозволяє їм виробити спільну інтуїтивну мову, коли достатньо одного погляду, щоб зрозуміти музичну інтенцію партнера (Панасюк, 2020).

Таким чином, психологічна взаємодія вокаліста та концертмейстера ґрунтується на довірі, емпатії та здатності до тонкої емоційно-комунікативної координації, що забезпечує цілісність і виразність спільного виконання.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Проведене дослідження підтвердило, що співпраця вокаліста та

концертмейстера є унікальним явищем, успіх якого визначається гармонійним поєднанням професійних та психологічних факторів. З професійного боку, дует вимагає бездоганної технічної синхронності: концертмейстер повинен володіти віртуозною гнучкістю, «дихати» разом із співаком і забезпечувати ідеальний динамічний баланс, тоді як вокаліст має керувати загальною драматургією. Узгодженість стилю, чітке розуміння партитури та дисципліна в репетиційному процесі створюють надійний фундамент, на якому будується художня якість виконання. Проте лише психологічна зрілість перетворює технічно досконале виконання на справжнє мистецтво. Взаємна довіра, емпатія та вміння вести конструктивну комунікацію є критично важливими для подолання сценічного хвилювання та вирішення творчих розбіжностей. Концертмейстер часто виступає як надійний «психологічний якір», а вокаліст – як емоційний лідер. Коли обидва партнери визнають цінність внеску одне одного і працюють як єдиний, чутливий організм, вони досягають найвищої мети – створення цілісного, глибокого та незабутнього художнього враження, яке виходить за межі простого супроводу.

Перспективи подальших досліджень у сфері співпраці вокаліста та концертмейстера можуть зосередитися на вивченні впливу цифрових технологій (дистанційні репетиції, використання електронних інструментів) на формування творчої довіри та технічної взаємодії у цьому класичному дуеті.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Карпенко Т.П., Печенюк М.А. Принципи та основні методи роботи сумісної діяльності концертмейстера і студента-вокаліста. *СумДПУ: збірник наукових праць*. 2011. Вип. 8. С. 336–342.
2. Маніта Л., Мамонтова О. Деякі аспекти роботи концертмейстера з інструменталістами та вокалістами. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. 2022. № 51. С. 279–283.
3. Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник. Вид. 2-е, доп., перер. Львів: Сполом, 2007. 216 с.
4. Молчанова Т.О. Міра і пропорційність виконавського тандему «піаніст-концертмейстер-соліст». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. 2014. №2. С. 3–9.
5. Молчанова Т. О. Ефект синергії у спільному виконавському процесі. *Вісник КНУКіМ*. 2021. Вип. 44. С. 79–85.
6. Панасюк Т.Ю. Психологічна компетентність концертмейстера та її роль у підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва до концертних виступів. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 32, Т. 2. С. 195–199.
7. Пірус В., Пірус В. Комунікативна майстерність піаніста-концертмейстера і вокаліста: навчальні та виконавські практики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. №2. С. 443–449.

8. Повзун Л. *Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера: автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства*. Київ, 2005. 23 с.
9. Сідорова І. С., Стребкова Д. В., Науменко І. В. Організація творчої взаємодії викладача, концертмейстера і студента у процесі освоєння вокально-хорових дисциплін. *Інноваційна педагогіка*. 2023. Вип. 57, Т. 2. С. 137–141.
10. Сідорова І., Науменко І., Стребкова Д. Уплив виконавської майстерності концертмейстера на професійну підготовку майбутнього педагога-музиканта. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2025. №4. С. 45–51.

#### REFERENCES:

1. Karpenko T.P., Pecheniuk M.A. (2011) Pryntsypy ta osnovni metody roboty sumisnoi diialnosti kontsertmeistera i studenta-vokalista. [Principles and basic methods of joint work of an accompanist and a student vocalist]. SumDPU: zbirnyk naukovykh prats. 8. 336–342 [in Ukrainian].
2. Manita L., Mamontova O. (2022) Deiaki aspekty roboty kontsertmeistera z instrumentalisty ta vokalistamy. [Some aspects of the accompanist's work with instrumentalists and vocalists]. Suchasni informatsiini tekhnologii ta innovatsiini metodyky navchannia v pidhotovtsi fakhivtsiv: metodolohiia, teoriia, dosvid, problemy. 51. 279–283 [in Ukrainian].
3. Molchanova T.O. (2007) Mystetstvo pianista-kontsertmeistera [The Art of the accompanist]: navch. posibnyk. Vyd. 2-e, dop., perer. Lviv: Spolom. 216 s [in Ukrainian].
4. Molchanova T.O. (2014) Mira i proporsiinist vykonavskoho tandemu «pianist-kontsertmeister-solist». [Measure and Proportionality of the Performer Duo «Accompanist-Soloist»]. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. 2. 3–9 [in Ukrainian].
5. Molchanova T. O. (2021) Efekt synerhii u spilnomu vykonavskomu protsesi. [The effect of synergy in the joint execution process]. Visnyk KNUKiM. 44. 79–85 [in Ukrainian].
6. Panasiuk T.Iu. (2020) Psykholohichna kompetentnist kontsertmeistera ta yii rol u pidhotovtsi maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva do kontsertnykh vystupiv. [Psychological Competence of the Accompanist and Its Role in Preparing Future Music Teachers for Concert Performances]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. 32. 195–199 [in Ukrainian].
7. Pirus V., Pirus V. (2025) Komunikativna maisternist pianista-kontsertmeistera i vokalista: navchalni ta vykonavski praktyky. [Communicative Mastery of the Accompanist and Vocalist: Educational and Performance Practices]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. 2. 443–449 [in Ukrainian].
8. Povzun L. (2005) Naukovi i khudozhni aspekty mystetskoï diialnosti pianista-kontsertmeistera [Scientific and Artistic Aspects of the Accompanist's Musical Activity]: avtoref. ... dys. kand. mystetstvosnavstva. Kyiv. 23 s [in Ukrainian].
9. Sidorova I.S., Strebkova D.V., Naumenko I.V. (2023) Orhanizatsiia tvorchoi vzaïemodii vykladacha, kontsertmeistera i studenta u protsesi osvoïennia vokalno-khorovykh dystsyplin. [Organization of Creative Interaction Between Teacher, Accompanist and Student in the Process of Learning Vocal and Choral Disciplines]. Innovatsiina pedahohika. 57. 137–141 [in Ukrainian].
10. Sidorova I., Naumenko I., Strebkova D. (2025) Uplyv vykonavskoi maisternosti kontsertmeistera na profesiinu pidhotovku maibutnoho pedahoha-muzykanta. [The Influence of a Accompanist's Performance Mastery on the Professional Training of Future Music Teachers]. Mystetstvo v kulturi suchasnosti: teoriia ta praktyka navchannia. 4. 45–51 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 05.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 03.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 782.9:792.97+792.97.027.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-31>

**Катерина ПАЛАЧОВА**

доктор філософії, старший викладач кафедри композиції та інструментування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

**ORCID:** 0000-0001-9662-8721

**Бібліографічний опис статті:** Палачова, К. (2025). Досвід співпраці режисера і композитора в сучасному українському театрі (на прикладі музики до новітніх вистав Оксани Дмитрієвої). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 235–242, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-31>

## ДОСВІД СПІВПРАЦІ РЕЖИСЕРА І КОМПОЗИТОРА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ (НА ПРИКЛАДІ МУЗИКИ ДО НОВІТНІХ ВИСТАВ ОКСАНИ ДМІТРІЄВОЇ)

**Мета дослідження** полягає в осмисленні та систематизації досвіду творчої взаємодії режисера і композитора в українському театральному мистецтві ХХІ століття на прикладі новітніх вистав Оксани Дмитрієвої (2024–2025 роки), виявленні принципів спільної розробки музичної концепції вистави, а також визначенні ролі композитора як суб'єкта створення звукової драматургії, що бере безпосередню участь у формуванні аудіального образу вистави. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні комплексного мистецтвознавчого підходу. Системний метод дозволив розглянути музичне рішення як цілісний компонент театального синтезу; типологічний метод використано для класифікації прийомів роботи зі звуком; метод семантичного аналізу застосовано для розкриття змістовного наповнення лейтмотивів та цитат. Особливе місце у роботі посідає метод наукової саморефлексії, що дозволив проаналізувати досвід співпраці з режисером «ізсередини» творчого процесу та обґрунтувати логіку вибору конкретних композиторських стратегій. Важливе місце також належить методу структурно-функціонального аналізу, що допоміг визначити роль авторського музичного внеску в архітектоніку досліджуваних вистав. **Наукова новизна** дослідження полягає у першій в українському мистецтвознавстві спробі теоретичного осмислення досвіду співпраці режисера та композитора як цілісної творчої стратегії в контексті сучасного театального процесу (2024–2025 роки). **Висновки.** У результаті дослідження систематизовано моделі взаємодії режисера та композитора, де останній постає активним учасником створення художньої цілісності вистави. Виявлено, що роль композитора полягає не лише в звуковому оформленні сценічної дії, а й у розробці глибинних семантичних пластів вистави. Виокремлено основні підходи до організації аудіального простору: від побудови імерсивного «звукового ландшафту» до використання лейтмотивної системи. Доведено, що системна співпраця, заснована на концептуальній єдності, дозволяє створювати багатопланові музично-сценічні структури, які стають інструментом осмислення актуальних тем ідентичності, пам'яті та особистого досвіду.

**Ключові слова:** музика в театрі, музика у виставах Оксани Дмитрієвої, композитор, композиторська творчість, музична концепція вистави, музична семантика, лейтмотив, звуковий ландшафт.

**Kateryna PALACHOVA**

PhD, Senior Lecturer at the Department of Composition and Instrumentation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Maidan Konstytutsii, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

**ORCID:** 0000-0001-9662-8721

**To cite this article:** Palachova, K. (2025). Dosvid spivpratsi rezhysera i kompozytora v suchasnomu ukrainskomu teatri (na prykladi muzyky do novitnikh vystav Oksany Dmitriievoi) [The experience of collaboration between director and composer in contemporary Ukrainian theatre (based on the example of music for Oksana Dmitrieva's newest stage productions)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 235–242, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-31>

## THE EXPERIENCE OF COLLABORATION BETWEEN DIRECTOR AND COMPOSER IN CONTEMPORARY UKRAINIAN THEATRE (BASED ON THE EXAMPLE OF MUSIC FOR OKSANA DMITRIEVA'S NEWEST STAGE PRODUCTIONS)

*The purpose of the study is to reflect on and systematize the experience of creative interaction between a director and a composer in Ukrainian theatrical art of the 21st century, using the latest productions of Oksana Dmitrieva (2024–2025) as a case study. The research aims to identify the principles of collaborative development of the musical concept of a performance, as well as to define the role of the composer as a subject of creating sound dramaturgy, who directly participates in forming the semantic and emotional structure of the stage production. The research methodology is based on a comprehensive art history approach. The systemic method allowed for considering the musical solution as an integral component of the theatrical synthesis; the typological method was used to classify sound techniques; the semantic analysis method was applied to reveal the meaningful content of leitmotifs and quotations. A special place in the study is occupied by the method of scientific self-reflection, which allowed for analyzing the experience of collaboration with the director from within the creative process and substantiating the logic behind specific compositional strategies. A significant role is played by the structural-functional analysis method, which helped determine the significance of the author's musical contribution to the architectonics of the analyzed performances. The scientific novelty of the study lies in the first attempt in Ukrainian art history to theoretically comprehend the experience of collaboration between a director and a composer as an integrated creative strategy within the context of the contemporary theatrical process (2024–2025). Conclusions. As a result of the study, models of interaction between the director and the composer are systematized, where the latter emerges as an active participant in creating the artistic integrity of the performance. It is revealed that the composer's role consists not only in the sound design of the stage action but also in the development of the deep semantic layers of the performance. The main approaches to organizing the auditory space are identified: from building an immersive «soundscape» to utilizing a leitmotif system. It is proved that systemic cooperation, based on conceptual unity, allows for the creation of multi-layered musical-stage structures that become a tool for comprehending current themes of identity, memory, and personal experience.*

**Key words:** music in theatre, music in Oksana Dmitrieva's performances, composer, composer's creativity, musical concept of a performance, musical semantics, leitmotif, soundscape.

**Актуальність проблеми.** Сучасний театральний процес характеризується посиленням інтеграційних зв'язків між різними видами мистецтв, де звукова складова перетворюється на один із провідних чинників формування сценічної цілісності. У цьому контексті музика в драматичному театрі постає не просто фоновим супроводом, а невід'ємною складовою сценічного дійства та носієм семантичних кодів вистави.

У сучасному постановочному процесі поруч із режисером значущою вбачається постать композитора, який виступає співавтором вистави та розробником її унікальної аудіальної партитури. Комунікація між режисером і композитором та їхня тісна співпраця є ключовим аспектом досягнення художньої цілісності спектаклю. Одним із факторів, що обумовлює актуальність даного дослідження, є дискусійність питання щодо якості такої комунікації в сучасному культурному просторі. Зокрема, твердження режисера Давида Петросяна про те, що «...в нас нема культури співпраці режисера і композитора у драматичному театрі. Композитори живуть у світі музики, режисери – у світі свого театру, і напрацьованих каналів комунікації між ними

я не бачу» (Гордієнко, 2023), вочевидь указує на існування певної проблеми роз'єднаності митців. Твердження про відсутність культури співпраці режисера і композитора зумовлює потребу глибшого вивчення творчих колаборацій, які доводять, що взаємодія між режисером і композитором не лише існує, а й постає фундаментом для появи концептуально нових театральних явищ.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідження творчої взаємодії режисера і композитора в драматичному театрі перебуває на перетині театрознавства та музикознавства, що зумовлює багатовекторність наукових підходів до цієї проблеми. В українському мистецтвознавстві ХХІ століття з'являється низка праць, присвячених окремим аспектам функціонування музики в театрі. Зокрема, О. Мацепура (Мацепура, 2013) розглядає особливості функціонування музики в сучасному драматичному театрі на прикладі творчості Ю. Шевченка. Питання композиторського стилю як чинника художньої цілісності вистави досліджує О. Білас (Білас, 2018), аналізуючи доробок А. Кос-Анатольського та В. Камінського. Вагомий внесок у вивчення історичного досвіду колаборації

українських композиторів із видатними режисерами минулого зробили Г. Фількевич та Я. Леоненко (Фількевич, 2006), висвітливши засади співпраці Леся Курбаса з М. Вериківським та П. Козицьким. Окремий пласт досліджень присвячений персоналіям композиторів, чия діяльність нерозривно пов'язана з конкретними театральними колективами. Так, Х. Новосад-Лесюк (Новосад-Лесюк, 2019, 2023) та М. Гарбузюк (Гарбузюк, 2002) ґрунтовно аналізують творчий шлях композиторів О. Радченка та І. Вимера у контексті львівської театральної школи.

Особливу цінність для нашого дослідження мають праці митців-практиків. У монографії М. Чемберджі (2017), досліджуючи специфіку композиторської діяльності в театрі на прикладах власного досвіду, автор наголошує на складній діалектиці творчої свободи та професійної адаптації. Автор переконаний, що в процесі втілення режисерського задуму композитор не втрачає власного творчого «Я», проте він має бути готовим до ««розчинення» у спільній роботі, занурення до системи ідей режисера, а отже, художнього світу, створюваного у виставі» (Чемберджі, 2017, с. 68). Відтак, композитор постає не автономним митцем, а рівноправним «співавтором складної синтетичної художньої цілісності» (Чемберджі, 2017, с. 64), де музика посідає стратегічне місце в драматургії вистави. На думку дослідника, сучасна естетична ситуація, зокрема притаманна постмодернізму стильова множинність, сприяє творчому самовираженню автора, дозволяє органічно узгоджувати індивідуальні стилі режисера та композитора, обираючи з широкого арсеналу засобів саме ті, що є найдоречнішими для конкретного сценічного контексту. Таким чином, сучасний соціокультурний простір не обмежує митця, а навпаки – розширює можливості для «певного узгодження режисерського і композиторського стилів» (Чемберджі, 2017, с. 70).

Попри ґрунтовність існуючих мистецтвознавчих розвідок, питання практичної реалізації стратегій взаємодії режисера та композитора в умовах новітнього театрального процесу залишаються відкритими. У сучасному науковому дискурсі спостерігається брак аналізу творчої колаборації, який би базувався на методі наукової саморефлексії автора звукової

концепції вистави. Саме необхідність осмислення цього актуального досвіду через призму власної практики автора визначає наукову новизну даної розвідки.

З огляду на актуальність окресленої вище проблематики, **метою статті** є теоретичне осмислення та систематизація власного творчого досвіду співпраці з режисеркою Оксаною Дмитрієвою у виставах 2024–2025 років, що спрямовано на виявлення принципів спільної розробки музичної концепції вистави та визначення ролі композитора як суб'єкта створення звукової драматургії спектаклю.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Для головної режисерки Харківського академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва Оксани Дмитрієвої музика є засадничим компонентом вистави. Концептуальне та оригінальне аудіальне рішення кожної постановки є результатом тісної співпраці режисерки з композитором у постановочному процесі. Хоча значна частина творчого доробку О. Дмитрієвої пов'язана саме з Харківським театром ляльок, протягом останніх кількох років нові вистави режисерки з'являються у провідних українських драматичних театрах, зокрема у Києві, Львові, Івано-Франківську. Таке розширення творчої географії уможливило дослідження співпраці режисера та композитора не лише на прикладі Харківського театру ляльок, але й загалом в контексті сучасного українського театру.

Прем'єра вистави «**Буря**» за В. Шекспіром у режисурі О. Дмитрієвої відбулася 19 травня 2024 року Львівському національному академічному українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької. Візуальне оформлення здійснив видатний український театральний художник Михайло Ніколаєв, музичне оформлення – Катерина Палачова.

Оскільки п'єса Шекспіра поєднує жанрові риси трагікомедії, маскараду та комедії дель арте, музика у «Бурі» відіграє важливу роль та постає її невід'ємною складовою. Окрім того, сама п'єса містить численні згадки про звуки острова, а також пісні духа Аріеля. Власне, Аріель у творі є втіленням вищої гармонії, проявленої у музиці: кожен його появу Шекспір супроводжує відповідною ремаркою, як-от: «*чути урочисту музику*» або «*грає ніжна музика*» тощо.

Однак у музичній концепції вистави композиторка відмовляється від, здавалося б, логічного, проте надто очевидного тлумачення образу Аріеля як носія певного музичного тематизму. Натомість центральною ідеєю в музичному рішенні вистави постає звуковий образ таємничого острову Просперо. Ключ до такого рішення віднайдено у словах Калібана: «...цей острів повен звуків І голосів солодких, добровісних Тут часом сотні інструментів разом Гудуть мені у вуха, а часами, Прокинувшись, я раптом чую голос, І знов мене він ніжно присипляє...» (Шекспір, 1986, с. 412).

Шекспірівський образ острова, сповненого різноманітних звуків – шторму, живої природи, музики, а також голосів людей та духів – стає основою музичної концепції вистави, яка полягає у створенні певного звукового простору, мінливого та примхливого. З цією метою композиторка задіює метод колажу, поєднуючи у фонограмі електронні шуми, звуки живої природи, а також музичних інструментів – труби та віолончелі, застосовуючи до них численні методи обробки звуку: відлуння (*echo delay*), обернене відлуння (*reverse echo*) хорус (*chorus*), фленжер (*flanger*), звуковисотний зсув (*pitch shift*), розтягнення часу (*time stretching*) тощо.

Таким чином, метод колажу, засоби електронної музики та технології саунд-дизайну дозволяють скласти *звуковий ландшафт* містичної, примарної атмосфери острову. Поняття звукового ландшафту (*soundscape*) ґрунтовно досліджується композитором Реймондом Шафером (Schäfer, 1977) і визначається автором як акустичне середовище, що оточує людину та сприймається нею у певному контексті. Концепція звукового ландшафту острова Просперо передбачає, що загалом усі звуки у сценічному просторі, а також навіть і тиша, постають складовими даного звукового ландшафту.

Окремо варто окреслити функції музичних інструментів в аудіальній концепції постановки. Тембри віолончелі та труби залучені за принципом контрасту та семантично пов'язані з протиставленням двох персонажів-антагоністів, Просперо та Калібана. За задумом композиторки, обидва інструменти виконують одну й ту саму авторську музичну тему, однак вона ніколи не з'являється у виставі у явному вигляді, натомість завжди змінена методами обробки звуку. Так у віолончелі тема звучить

із застосуванням *reverse echo* та *echo delay*, що створює образ таємничості та самотності. Тема ж у труби із застосуванням *pitch shift* та *time stretching* в результаті перетворюється на тяжке і дике, натужне гудіння. Важливо зазначити, що цей фантазмагоричний звук інспірований також і художнім рішенням вистави: ключову роль у сценографії відіграє запропонований режисеркою образ носорога, увіражений в елементах декорацій та масках акторів.

Неочевидним рішенням, віднайденим у пошуково-творчому процесі, постає запозичена тема, навколо якої певною мірою концентрується весь звуковий ландшафт, – прелюдія з сюїти №1 для віолончелі соло Й. С. Баха (BWV 1007). Тема прелюдії звучить у визначених режисеркою моментах, ніби вриваючись у розріджений звуковий ландшафт острова та заповнюючи його стрімким звуковим потоком. Віолончельна прелюдія Баха так само, як і весь інший музичний матеріал, упродовж вистави зазнає трансформацій внаслідок застосування різноманітних методів обробки звуку: зокрема, накладання прямого та зворотного звучання, а також прискорення та сповільнення, що допомагає створювати необхідний темпоритм сценічної дії. Лише у фіналі «Бурі» прелюдія Баха постає в оригінальному вигляді, що в контексті сюжету п'єси, можна тлумачити як звільнення Аріеля та позбавлення чар Просперо.

Продовжуючи низку «шекспірівських» вистав у творчому доробку О. Дмитрієвої, наступною після «Бурі» стала постановка «Отелло», прем'єра якої відбулася в Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра 14 вересня 2024 року. У даному контексті неможливо оминати увагою ще одну визначну для сучасного українського театру постановку «Отелло», здійснену режисером Давидом Петросяном у Національному академічному драматичному театрі імені Лесі Українки у тому ж 2024 році. Ця вистава представляє дослідницький інтерес з точки зору музичної концепції, втіленої Сусанною Карпенко – співачкою, композиторкою, головною хормейстеркою Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Втім, оскільки предметом даного дослідження є музика саме у обраних виставах Оксани Дмитрієвої, порівняльний аналіз аудіальних концепцій різних постановок «Отелло» вбачається

нами перспективою подальших музикознавчих розвідок.

До створення вистави «Отелло» О. Дмитрієвою були так само залучені художник М. Ніколаєв та композиторка К. Палачова. Це свідчить про усталеність творчих зв'язків, що відіграють важливу роль у постановочному процесі.

На відміну від «Бурі», де аудіальна концепція вистави полягає у створенні певного звукового ландшафту, простору розгортання подій, а музика є органічною частиною сюжету, в «Отелло» вона має на меті розкриття психологічної глибини персонажів та посилення емоційного впливу трагедії.

З огляду на етнічне походження головного героя, ймовірно передбачуваним було б використання у музиці елементів умовно африканського колориту, яке б підкреслювало б «інакшість» Отелло у венеціанському суспільстві. Однак композиторка у даній постановці уникає стилізації і, тим більше, прямих цитувань, окрім того відмовляється й від пісні Дездемони про вербу. Таке рішення зумовлено сучасною режисерською інтерпретацією шекспірівського тексту: О. Дмитрієва підіймає актуальну для сучасного українського суспільства тему психологічного стану військових, які повертаються додому з війни. Така режисерська концепція зумовлює відповідний композиторський підхід: у фонограмі вистави використовуються численні шуми, що постають особливо важливими у розмовних сценах. Але якщо в «Бурі» шуми складають основу загального звукового ландшафту, то в «Отелло» вони застосовуються як допоміжний засіб підкреслення моментів напруги, роздумів або фатальної невідворотності. Оригінальне режисерське визначення жанру вистави («залізне море»), а також візуальне рішення відіграють вирішальну роль у виборі тембрального колориту фонограми: оскільки основу сценографії складають численні металеві конструкції, звуковий простір відповідно включає палітру різноманітних «металевих» шумів (лязгів, скрипів, скреготів тощо). У пластичних сценах динамічні електронні ритми підкреслюють фізичність та енергію вистави.

У зв'язку із режисерською концепцією важливим композиторським завданням було створення музичної теми, яка відображала б психологічний стан головного героя та його оточення,

розкривала внутрішні конфлікти, розлади і трансформації. Ця тема втілена у віолончельній мелодії – ламаній, акцентованій, стакатній, зі стрибками та синкопованою, ніби «шкунтильгаючою» ритмікою. Тональність мі-бемоль мінор та низький віолончельний регістр семантично пов'язані з образом внутрішнього страждання героїв. Гармонічною основою теми є акорди тоніки та субдомінанти, які чергуються у багатократному повторенні, створюючи відчуття нав'язливого стану свідомості. Упродовж сценічної дії головна тема зазнає численних трансформацій, з'являється у різних образах, емоційний спектр яких варіюється від напруженого і зосередженого, розгубленого і ніжного до розпачливого і трагічного. В результаті головна тема постає центральним елементом, який концентрує навколо себе увесь звуковий простір вистави, а отже – можна зробити висновок про те, що в основу музичної концепції вистави покладено принцип монотематизму.

У 2025 році побачила світ найновіша вистава О. Дмитрієвої **«Медєя»** за текстами Евріпіда та Гайнера Мюллера. Прем'єра відбулася 26 березня 2025 року на сцені Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Сценографію створив відомий харківський художник Костянтин Зоркін, музику до вистави написала К. Палачова.

«Медєя» Евріпіда є одним із найзатребуваніших текстів античної драматургії. Про це свідчить численна кількість його сценічних втілень у світовій театральній практиці, серед яких є як класичні, так і сучасні експериментальні інтерпретації. Для режисерки, художника та композиторки вистави принципово важливим завданням було віднайдення актуального звучання давньогрецької трагедії в контексті сьогодення, отже, постановка стала рефлексією на сучасні події в Україні та підіймає теми вимушеного переселення, окупованих територій, осмислення історії та ідентичності.

Оригінальне жанрове визначення вистави «кардіомахія», запропоноване К. Зоркіним, а також образ серця як центральний елементу сценографії обумовлюють підкреслено чуттєвий характер художнього і, зокрема, музичного висловлювання. Окрім того, для композиторки вистави процес створення музики став способом переживання особистого досвіду: історія

Медеї виявилася відгуком на власні переживання про втрачений дім та досвід біженства і чужинства під час повномасштабної війни в Україні.

Сучасний погляд на античну історію обумовив звернення до автентичної давньогрецької музики, що символізує повернення до першоджерел, до свого коріння. Відправною точкою у створенні музики до вистави стала мелодія дельфійського гімну Аполлону 138 року до н.е., яка фрагментарно збереглася до наших часів та була умовно розшифрована засобами сучасної нотації. Тема дельфійського гімну використана композиторкою у вокальному номері «Плач Медеї» і стає лейтмотивом туги за втраченою батьківщиною. Упродовж сценічної дії ця тема з'являється також у різноманітних інструментальних інтерпретаціях. Так на початку вистави вона звучить в мінімалістичній одноголосній фактурі, втілюючи образ самотності та загубленості, при цьому обраний композиторкою синтезований тембр імітує умовний етнічний струнно-щипковий інструмент (асоціація з давньогрецькою лірою або кіфарою). В одній з кульмінаційних сцен божевілля Медеї тема дельфійського гімну розкривається в чуттєвій фортепіанній імпровізації.

Ще одним зверненням до фольклору як вагової складової ідентичності людини постає лейтмотив корабля «Арго» – це вокальна тема, виконувана «хором корінфських жінок» та інспірована фольклорною традицією, що проявляється, зокрема, у імпровізаційному характері мелодичної лінії, квінтових інтонаціях, гетерофонному двоголоссі, а також характерній манері співу. Фонограма пісні включає аудіо-записи голосів із застосуванням методу реверсивної обробки звуку, внаслідок чого інтонації голосу уподібнюються стогону. Аудіоефект реверсу в музичній концепції вистави семантично пов'язаний з темою пам'яті, згадування себе, повернення до себе, своєї ідентичності.

Хор корінфських жінок у складі чотирьох акторок асоціюється з хором давньогрецького драматичного дійства. Окрім теми «Арго», у його виконанні звучить декілька вокальних номерів. Зокрема це пісні, текст яких побудований на двох ключових словах, запропонованих режисеркою: «ностос» (νόστος – «повернення додому») та «альгос» (ἄλγος – «біль, страждання»). Хор також задіяний у пісні «Краю ти

мій» – одному із центральних музичних номерів вистави, в якому біль за втраченою батьківщиною досягає апогею. Співставлення і багатократне повторення в гармонії двох мінорних акордів (ре мінор та сі-бемоль мінор) посилює драматичний характер висловлювання, емоційний речитатив хору починається і завершується словами «краю ти мій», у яких звучать інтонації стогону, а у партії фортепіано при цьому контрапунктом з'являється лейтмотив плачу Медеї.

Окрім дельфійського гімну, в музиці до «Медеї» використана ще одна запозичена тема варі хасапіко – грецького традиційного танцю, прообразу сіртакі, рухи якого символізували підкрадання до ворога, бій та перемогу. Таким чином, тема варі хасапіко у виставі втілює варварський, бунтарський дух головної героїні. Цікавим фактом є спорідненість інтонацій танцю варі хасапіко та українського аркану, виявлена американським дослідником народних танців Діком Оуксом (Dick Oakes, 2003).

Отже, аудіальна концепція вистави «Медеї» О. Дмитрієвої втілена в синтезі фольклорних джерел, авторської музики та елементів саунд-дизайну, що уможливорює сучасне осмислення античної драматургії авторами вистави.

**Висновки.** Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що в сучасному українському театрі модель взаємодії режисера та композитора базується на принципах глибинного творчого діалогу, в результаті чого музика перестає бути супровідним елементом, а постає рівноправною складовою художнього цілого, формує семантичний простір постановки. Аналіз музики до вистав «Буря», «Отелло» та «Медея» Оксани Дмитрієвої спростовує тезу про комунікаційний розрив між режисером і композитором, демонструючи натомість взаємодію та взаємовплив режисерської концепції та композиторської думки. Власний практичний досвід автора засвідчує, що формування звукового простору сучасної вистави базується на поєднанні різних підходів: від розбудови імерсивних звукових ландшафтів та використання принципів монотематизму до синтезу автентичних джерел із засобами музичного мінімалізму та електронної музики. При цьому, завдяки активному залученню технологій саунд-дизайну та методів цифрової обробки звуку, функції композитора значно розширюються: він постає не лише автором музичної концепції постановки, але



й архітектором цілісного звукового середовища вистави, творцем її семантичних звукових кодів.

**Перспективи подальших досліджень** вбачаються у здійсненні порівняльного аналізу музичних концепцій різних постановок одних

і тих самих творів (зокрема «Отелло»), а також у залучення у дослідження вивчення впливу візуальної складової (тобто роботи художника у постановочному процесі) на формування аудіальної складової вистави.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Dick Oaks. Hasapiko. 2003. <https://www.folkdancenotes.com/dancenotes/Dick%20Oakes/Hasapiko.htm>
2. Schafer R. M. Soundscape. The Tuning of the World. Rochester, Vt. : Destiny Books, 1977.
3. Білас О. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.003. Львів, 2018. 236 с.
4. Гарбузюк М. Музика у виставі «Гамлет» Львівського театру ім. М. Заньковецької (1957 р.): співпраця режисера й композитора. *Вісник львівського університету*. 2002. С. 49–57.
5. Гордієнко М. Режисер Давид Петросян про музику, театр і про музику в театрі. *The Claquers*. 2023. URL : <https://theclaquers.com/posts/11275>
6. Мацепура О. Особливості функціонування музики в сучасному драматичному театрі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. Вип. 4. С. 185–190.
7. Новосад-Лесюк Х. Співпраця композитора О. Радченка з режисерами Театру ім. М. Заньковецької над музичним вирішенням вистав (1930–1968). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 67 (1). С. 181–187.
8. Новосад-Лесюк Х. Композитори в драматичних театрах Львова середини ХХ століття: біографічний аспект. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2019. Випуск 40. С. 198–204.
9. Фількевич Г., Леоненко Я. Музичний простір вистав Леся Курбаса. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 325–351.
10. Фількевич Г. Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 83–103.
11. Чемберджі М. Професія – композитор : монографія. Київ : Автограф, 2017. 64 с.
12. Шекспір В. Буря. Переклад Миколи Бажана. *Зібрання творів у 6-ти томах*. Том 6. К. : Дніпро, 1986. С. 366–435.

#### REFERENCES:

1. Oakes, D. (2003). *Hasapiko*. Retrieved from <https://www.folkdancenotes.com/dancenotes/Dick%20Oakes/Hasapiko.htm>
2. Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vt.: Destiny Books.
3. Bilas, O. (2018). *Kompozytorskyi styl yak chynnyk khudozhnoi tsilisnosti dramatychnoho spektakliu (na prykladi muzyky A. Kos-Anatolskoho ta V. Kaminskoho do vystav Natsionalnoho akademichnoho ukrainskoho dramatychnoho teatru imeni Marii Zankovetskoi)* [Composer's style as a factor of artistic integrity of a dramatic performance (based on the music of A. Kos-Anatolsky and V. Kaminsky for the productions of the Maria Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theater)] (PhD Dissertation). Lviv [in Ukrainian].
4. Harbuzyuk, M. (2002). *Muzyka u vystavi «Hamlet» Lvivskoho teatru im. M. Zankovetskoi (1957 r.): spivpratsia rezhysera i kompozytora* [Music in the performance «Hamlet» of the Lviv Theatre named after M. Zankovetska (1957): cooperation between director and composer]. *Visnyk Lvivskoho universytetu* [Bulletin of Lviv University], 49–57 [in Ukrainian].
5. Hordiienko, M. (2023). *Rezhyser Davyd Petrosian pro muzyku, teatr i pro muzyku v teatri* [Director David Petrosyan about music, theater and about music in theater]. *The Claquers*. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/11275> [in Ukrainian].
6. Matsepura, O. (2013). *Osoblyvosti funktsionuvannia muzyky v suchasnomu dramatychnomu teatri* [Features of the functioning of music in modern dramatic theater]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald], (4), 185–190 [in Ukrainian].
7. Novosad-Lesiuk, Kh. (2023). *Spivpratsia kompozytora O. Radchenka z rezhyseramym Teatru im. M. Zankovetskoi nad muzychnym vyrishenniam vystav (1930–1968)* [Cooperation of the composer O. Radchenko with the directors of the M. Zankovetska Theatre on the musical solution of the performances (1930–1968)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Current issues of humanitarian sciences], 67 (1), 181–187 [in Ukrainian].

8. Novosad-Lesiuk, Kh. (2019). Kompozytory v dramatychnykh teatrakh Lvova seredyny XX stolittia: biohrafichnyi aspekt [Composers in dramatic theaters of Lviv in the middle of the 20th century: biographical aspect]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka* [Scientific notes of the Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk], (40), 198–204 [in Ukrainian].
9. Filkevych, H., & Leonenko, Ya. (2006). Muzychnyi prostir vystav Lesia Kurbasa [Musical space of Les Kurbas's performances]. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX st.* [Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the 20th century]. Kyiv: Intertekhnolohiia, 325–351 [in Ukrainian].
10. Filkevych, H. (2006). Muzyka i ukrainskyi teatr: zapochatkuvannia kontaktiv ta vzaiemodii [Music and Ukrainian theater: initiation of contacts and interaction]. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX st.* [Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the 20th century]. Kyiv: Intertekhnolohiia, 83–103 [in Ukrainian].
11. Chemberdzh, M. (2017). *Profesiia – kompozytor: monohrafiia* [Profession – composer: a monograph]. Kyiv: Avtohrاف [in Ukrainian].
12. Shakespeare, W. (1986). *Buria* [The Tempest] (M. Bazhan, Trans.). *Zibrannia tvoriv u 6-ty tomakh* [Collected works in 6 volumes] (Vol. 6, pp. 366–435). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 13.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 789+781.62

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-32>**Леонід ПЕТКУН**

аспірант кафедри джазу та популярної музики, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, вул. Остапа Низжанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0009-0003-3411-4057

**Бібліографічний опис статті:** Петкун, Л. (2025). Витоки рудиментального виконавства у Франції. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 243–251, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-32>**ВИТОКИ РУДИМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА У ФРАНЦІЇ**

Стаття присвячена дослідженню становлення та еволюції французької школи рудиментального виконавства у контексті розвитку військової музики кінця XV – середини XVIII ст. **Метою статті** є простеження історичних витоків французького барабанного виконавства, виявлення механізмів стандартизації барабанного репертуару та окреслення ролі військових ордонансів і теоретичних джерел у формуванні системи рудиментів. **Методологія дослідження** ґрунтується насамперед на джерелознавчому методі, зумовленому докладним студіюванням першоджерел XVI–XVIII ст., зокрема, трактатів «Orchésographie» Туано Арбо (1589), «Harmonie Universelle» Марена Мерсенна (1636), зібрання Франсуа-Андре Данікана Філідора (1705), посібників графа Жозефа-Анрі де Бомбеля (1754) та Антуана Каро (1756). Історичний метод застосовано при дослідженні хронології та періодизації становлення рудиментального виконавства Франції. Метод порівняльних характеристик використано для виокремлення спільних та відмінних ознак аналізованих подій, явищ, артефактів. **Наукова новизна** полягає у комплексному осмисленні французької рудиментальної традиції як результату взаємодії військової практики, танцювальної культури і теоретичної рефлексії. Французька школа рудиментального виконавства розглядається не лише як сукупність окремих сигналів і маршів, а як цілісна система ритмічних формул і рудиментів, в межах якої викристалізувався спільний ритмічний лексикон європейської військової музики. **У висновках** доведено, що процес уніфікації барабанних сигналів у французькому війську, особливо за правління Людовика XIV, став вирішальним чинником переходу від локальних, функціональних ритмів до стандартизованої рудиментальної системи. Показано, що багато рудиментів, зафіксованих у французьких джерелах XVII–XVIII століть, збереглися в сучасній міжнародній практиці. Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом трансформації французьких рудиментів в інших національних школах та їхнього впливу на сучасну педагогіку й методику гри на ударних інструментах.

**Ключові слова:** рудиментальне виконавство, військова музика, барабанні рудименти, барабанні сигнали, марш, мензуральна нотація, метрична стопа.

**Leonid PETKUN**

Postgraduate Student, Department of Jazz and Popular Music, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, 5 Ostapa Nyzhankivskoho Str., Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0009-0003-3411-4057

**To cite this article:** Petkun, L. (2025). Vytoky rudymentalnoho vykonavstva u Frantsii [The origins of rudimental drumming in France]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 243–251, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-32>

**THE ORIGINS OF RUDIMENTAL DRUMMING IN FRANCE**

The article is devoted to the study of the formation and evolution of the French school of rudimental drumming within the context of the development of military music from the late fifteenth to the mid-eighteenth century. **The purpose of the article** is to trace the historical origins of French drumming practice, to identify the mechanisms of standardization of the drum repertoire, and to outline the role of military ordinances and theoretical sources in the formation of a rudimental system. **The research methodology** is based primarily on a source-oriented approach, involving the analysis of key primary sources from the sixteenth to the eighteenth centuries, including *Orchésographie* by Thoinot Arbeau (1589), *Harmonie Universelle* by Marin Mersenne (1636), the collection of François-André Danican Philidor (1705), as well as the manuals by Joseph-Henri de Bombelles (1754) and Antoine Caro (1756). The historical method is applied to the study of the chronology and periodization of the development of rudimental drumming in France. The comparative method is used to identify common and distinctive features of the analyzed events, phenomena, and artifacts. **The**

*scientific novelty* of the study lies in a comprehensive interpretation of the French rudimental tradition as the result of an interaction between military practice, dance culture, and theoretical reflection. The French school of rudimental drumming is considered not merely as a collection of individual signals and marches, but as a coherent system of rhythmic formulas and rudiments within which a shared rhythmic lexicon of European military music crystallized. **The conclusions** demonstrate that the process of unification of drum signals in the French army, particularly during the reign of Louis XIV, was a decisive factor in the transition from local functional rhythms to a standardized rudimental system. It is shown that many rudiments documented in French sources of the seventeenth and eighteenth centuries have been preserved in contemporary international practice. Prospects for further research are associated with a more in-depth analysis of the transformation of French rudiments in other national schools and their influence on modern percussion pedagogy and performance practice.

**Key words:** rudimental drumming, military music, drum rudiments, drum signals, march, mensural notation, metrical foot.

**Актуальність проблеми.** У французькому війську барабан почав застосовуватися за часів Людовика XI як засіб передавання наказів у піхотних підрозділах. Система барабаних сигналів формувалася поступово й стихійно, відповідно до практичних потреб війська, без чіткої регламентації. Людовик XI, ще перебуваючи у статусі дофіна, уклав 1444 року угоду зі швейцарськими кантонами про наймання піхотинців. Саме швейцарські найманці, залучені ним до служби, принесли до Франції традицію використання барабана у піхотних підрозділах. Швейцарські пікінери, ущент розбивши лицарів Карла Сміливого в битвах під Грансоном і Муртенем 1476 року, змусили європейських монархів усвідомити тактичну міцність дисциплінованої та організованої піхоти. Тож коли 1481 року Людовик XI сформував у Пон-де-Л'Арш свою нову піхоту з пікінерами та алебардниками, він доручив їй навчання швейцарським найманцям під командуванням Гійома де Дісбаха (Guillaume de Diesbach, 1442–1517). Відтак, цю дату зазвичай вважають датою впровадження барабанів у французьке військо.

Виконавство на ударних і духових інструментах у французькій армії було офіційно закріплене 1534 року за правління Франциска I. Таким способом Франциск I прагнув отримати перевагу над іспанськими терціями, що вважалися найпотужнішим піхотним шикуванням у Європі. Згідно з королівським ордономансом у підрозділі, що складався з тисячі піхотинців, передбачалося залучення чотирьох барабанщиків і двох флейтистів.

За правління Людовика XIV, у зв'язку зі зростанням чисельності армії та кількості полків, постала нагальна потреба унормування наявних сигналів, щоб уникнути непорозумінь під час передавання військових наказів. Минуло майже століття, доки спроби регламентування

завершилися виданням *L'Instruction pour les tambours* 1754 року.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення французької військової барабанної традиції XVI–XVIII століть як багатовимірного культурного феномену, що сформувався на перетині військової практики, танцювального мистецтва і музично-теоретичної думки. Аналіз трактатів Туано Арбо та Марена Мерсенна, зібрання Франсуа-Андре Данікана Філідора, посібників Жозефа-Анрі де Бомбеля й Антуана Каро дозволяє простежити еволюцію барабанного виконавства від емпіричних сигналів до систематизованої рудиментальної традиції. У цьому контексті дослідження витоків французького рудиментального виконавства є важливим як для історії музики, так і для сучасної виконавської та педагогічної практики, оскільки сприяє відновленню історичної спадкоємності, розширює уявлення про витоки рудиментального виконавства і створює підґрунтя для подальших міждисциплінарних досліджень у галузі військової музики та органології.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Пропоноване дослідження витоків рудиментального виконавства Франції базується насамперед на аналізові першоджерел XVI–XVIII ст. Методологічна база дослідження ґрунтується на працях французького науковця, фахівця у галузі французької військової музики, доктора історичних наук, лейтенанта Тьєрі Бузара (Bouzard, 2013, 2019, 2021).

Французький дослідник розмежовує початковий період становлення французької військової музики на чотири етапи, що безпосередньо корелюють із чотирма основними джерелами: трактатами видатних теоретиків Ренесансу Туано Арбо і Марена Мерсенна (кінець XVI – перша половина XVII ст.), колекцією

композитора і королівського бібліотекаря Франсуа-Андре Данікана Філідора (1705), посібником графа Жозефа-Анрі де Бомбеля (1754).

Розвідка французького виконавця Марка де Дувана присвячена стислому описові історії формування французького рудиментального виконавства. Автор подає повний перелік французьких барабанних рудиментів із синхронізацією їхніх давніх і сучасних назв, характеристикою і докладним способом виконання (Douvan, 2005).

**Мета статті** полягає в окресленні історичних витоків французького барабанного виконавства, простеженні процесу становлення та еволюції французької школи, виявленні структурних особливостей, механізмів стандартизації і функціонального призначення барабанного репертуару у контексті військової та світської музичної культури, визначенні ролі військових ордонансів і теоретичних джерел у формуванні системи рудиментів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Перші теоретичні та методичні відомості про гру на барабані зафіксовані у трактаті «Orchésographie» 1589 року. Його автор Туано Арбо (Thoinot Arbeau, 1520–1595), французький монах із Лангра, написав трактат у формі діалогу вчителя Гійома Табура<sup>1</sup> зі своїм учнем Капріолем. Автор дає настанови щодо виконання різних танців, зокрема й маршу, трактованого як «військовий танець», описує специфіку виконавства на ударних і духових інструментах. Це перша праця, в якій згадуються барабанні сигнали, що використовуються у війську для передавання наказів і повідомлень, упорядкування дій піхотинців та підтримування ритму під час крокування, а також подаються нотні взірці військового барабанного репертуару.

У початковому розділі трактату «Dialogue de la dance et manière de danser» («Діалог про танець і спосіб його виконання») окрім пояснення важливості застосування барабана у війську та порівняльного опису перського і французького барабанів, автор стисло окреслює основні елементи ритму та метру, зазначаючи, зокрема, що метри можуть бути бінарні (двобольні) і тернарні (тридольні).

Туано Арбо, інтерпретуючи марш як військовий танець, детально описує його кроки

та спосіб їх синхронізації з ударами барабана, а також математично обчислює й аргументовано підсумовує, що упродовж 2500 ударів барабана солдат проходить відстань одного льє (прибл. 4,5 км).

Для запису маршу автор послуговується мензуральною нотацією й водночас методом фіксації барабанних ударів за допомогою ономапей (літерних позначень звуків). Структурна формула французького маршу, презентована у трактаті, базується на восьми мінімах: перші чотири мініми виконуються ударами однією паличкою, п'ята мініма – удар одночасно двома паличками (каденція), решта три мініми – паузи (Arbeau, 1589, с. 8).



Приклад 1. Формула французького маршу

Нотографічний запис супроводжується його літерним еквівалентом. Автор подає тлумачення ономапейних позначень, їхньої тривалості та виконання:

- *Tan* або *Plan* – звучання однієї мініми, що виконується одним ударом;
- *Tere* – дві семімініми, що виконуються двома послідовними ударами;
- *Fre* – чотири фузи, виконувані чотирма послідовними ударами.

У розділі «Tabulature contenant toutes les diversités des battements du tambour» («Табулатура, в якій зосереджено всі різновиди барабанних ударів») автор пропонує можливі комбінації вказаних вище ритмічних елементів.

Базова структура французького маршу ґрунтується на послідовності п'яти ударів *Tan* і трьох пауз (5+3). На цій основі компонуються інші можливі варіанти, в яких *Tan* замінюється елементами *Tere* або *Fre*, за умови, що фінальним ударом – каденцією формули – завжди буде *Tan*.

Тож ймовірні комбінації можуть поєднувати:

1) два елементи:

– *Tan* + *Tere* (4+1, 3+2, 2+3), кількість варіантів: 4, 6, 4;

– *Tan* + *Fre* (4+1, 3+2, 2+3), кількість варіантів: 4, 6, 4;

<sup>1</sup> Справжнє ім'я та прізвище автора – Жан Табура. Thoinot Arbeau – анаграма Jehan Tabourot.

2) три елементи:

– з одним фінальним *Tan* (каденція), решта розподіляється між *Tere* і *Fre* (3+1+1, 2+2+1, 1+3+1), кількість варіантів: 4, 6, 4;

– *Tan* + *Tere* + *Fre* (3+1+1, 2+2+1, 2+1+2), кількість варіантів: 12, 12, 8.

Автор трактату зазначає, що «з усіх численних різновидів барабанщик може вибрати ті, які він вважатиме наймилозвучнішими і найприємнішими для слуху» (Arbeau, 1589, с. 14).

Під час маневрів або на полі бою, коли водночас діяло декілька полків, зокрема

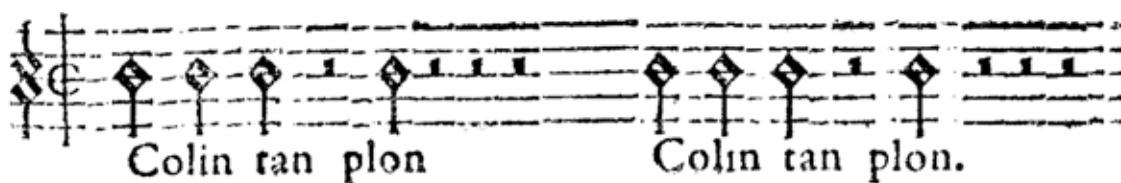


Приклад 2. Варіант ритмічної модифікації базової структури

й найманих іноземних піхотинців, кожен із підрозділів отримував окремі накази і, відповідно, мав власний барабанний сигнал, так зв. «рефрен полку», який дозволяв ідентифікувати підрозділ. Такі сигнали, що виконували функцію своєрідного звукового пароля, називали «marches de nuit» («нічні марші»), оскільки за їхнім звучанням піхотинці, які відстали або заблукали під час нічного переходу, могли

віднайти місце розташування свого підрозділу. У трактаті *Orchésographie* наведено приклад одного з таких сигналів, призначеного для ідентифікації швейцарських підрозділів, що отримав назву «colin-tampon».

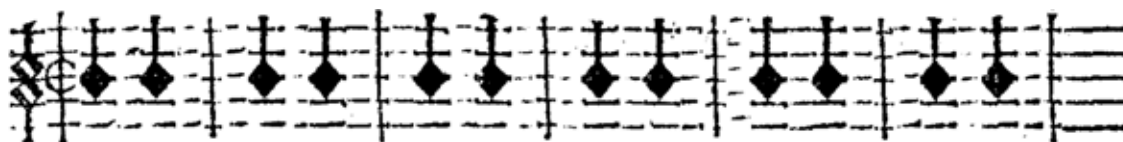
Порівнюючи структуру французького і швейцарського маршів, Арбо акцентує, що швейцарські барабанщики додають паузу після третьої ноти.



Приклад 3. Швейцарський марш

Арбо описує також інший вид «військового танцю», що виконується безпосередньо під час наступу. Коли солдати, «стрибаючи і танцюючи», підходять ближче до ворога, щоб атакувати його, барабанщик виконує послідовність двох легких і жвавих

семімінім, що формують дводольний такт на кшталт пірихія (з грец. – військовий танок) – метричної стопи із двох коротких складів, перемежуючи їх окремими акцентованими ударами, ніби закликаючи до бою (Arbeau, 1589, с. 17).



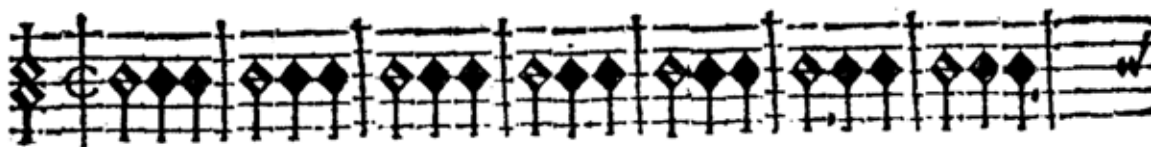
Приклад 4. Формула, використовувана під час наступу

Окрім виконання важливих функцій у військовій музиці барабан застосовувався також у світському музикуванні. Для інструментального супроводу танцю використовували зазвичай флейту або гобой, доповнюючи їх тамбурином або барабаном.

Туано Арбо докладно описує ритм, метр, форму, кількість тактів, танцювальні кроки і рухи низки танців, серед яких – павана, басданс, куранта, гальярда, алеманда, гавот, турдіон, численні різновиди бранля.

Для ілюстрації павани автор обирає вокальну композицію для чотирьох голосів у супроводі барабана *Pavane à quatre parties avec les mesures et battements du tambour* «*Belle qui tiens ma vie captive*». Барабанна партія базується на остигатій

ритмоформулі у дводольному розмірі, що складається із послідовності мініми і двох семімінім. Як вказує автор, таку саму остигату ритмоформулу можна використовувати і для інших танців із бінарною метричною організацією.



Приклад 5. Павана «*Belle qui tiens ma vie*», партія барабана

Особливості басдансу автор пояснює, описуючи композицію *Basse-danse appelée «Jouissance vous donneray» avec les mesures et battements du*

*tambourin*. Басданс виконується у тридольному розмірі, його остигата ритмоформула поєднує одну мініму і чотири семімініми.



Приклад 6. Басданс «*Jouissance vous donneray*», партія тамбурина

Найчисельнішу групу танців презентують різноманітні бранлі, для яких застосовуються як дводольні, так і тридольні метри.

Отже, французьке барабанне виконавство розвивалося не лише у парадигмі військової музики, але й проникало у простір світського музикування, пов'язаного, зокрема, з мистецтвом танцю.

Наступним джерелом, що засвідчує витoki рудиментального виконавства у Франції, є опублікована 1636 року ґрунтовна праця «*Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*» французького теолога, фізика, математика, музикознавця і філософа Марена Мерсенна (Marin Mersenne, 1588–1648). Трактат, що складається з двох частин, обсягом понад 1500 сторінок, поєднує дослідження з фізики, акустики, математики, музикознавства, зокрема, органології. Дослідженню ударних інструментів присвячена сьома книга «*Livre septième: Des instruments de percussion*», а також інші фрагменти трактату, в яких розглядаються, зокрема, питання ритму.

Детальні відомості про будову і функції барабана автор подає у розділі XXVI «*Expliquer la matière*

dont on fait les Tambours, et les termes dont on exprime toutes leurs parties» («Пояснення щодо матеріалу, з якого виготовляють барабани, і термінів, якими позначають частини інструмента»).

У розділі XXVIII «*Expliquer la Tablature des Tambours et leurs différentes batteries*» («Пояснення Табулатури для барабана і різних барабанних сигналів») Мерсенн, описуючи барабанні ритми, зазначає, що у барабанному виконавстві послуговуються такими самими ритмічними фігурами, що й у співі та грі на інших інструментах, акцентуючи зокрема, що «одні використовують спондей, інші – ямб, анапест, четвертий пеон і т. ін.» (Mersenne, 1636, с. 55).

Покликаючись на трактат «*Orchésographie*», Мерсенн виокремлює два можливі способи нотації барабанного ритму, запропоновані Арбо:

а) за допомогою звичайних нот, застосовуючи три види тривалостей – половинні або мініми, четвертні та восьмі;

б) використовуючи літерні еквіваленти нотних знаків *tan* (половинна), *tere* (дві четвертні), *fre* (чотири восьмих) чи будь-які інші довільні літерні позначення замість них.

Крім названих способів Мерсенн, опираючись на античне квантитативне віршування, пропонує ще один варіант фіксації ритму – позначаючи довгі та короткі склади. У квантитативному віршуванні довгота короткого складу (◡) вимірюється однією горою, а довгий склад (–) дорівнює двом морам. Отже, *tan* корелюватиме із довгим складом (–), короткий склад (◡) слугуватиме для позначення *tere*, а для запису вісімок можна використати акцент ('). Відтак швейцарський марш із трактату Арбо (приклад 3) можна записати у формі ◡ ◡ – –, ◡ ◡ – –, що відповідає висхідному іоніку, а в літерному еквіваленті: Colintampon. Комбінаторним методом із цієї стопи можна отримати п'ять похідних варіантів: – ◡ ◡ –, – ◡ – ◡, ◡ – ◡ –, – – ◡, ◡ – – ◡.

Автор трактату наводить також інші приклади ритмічних модифікацій шляхом комбінаторного варіювання, підраховуючи кількість можливих комбінацій, як от: внаслідок «варіювання семи вісімок і двох шістнадцяток утворюється 336 комбінацій, а із поєднання п'яти вісімок і шести шістнадцяток можна отримати 462 варіанти» (Mersenne, 1636, с. 396).

Відповідно до інтерпретації Мерсенна, французький марш (приклад 1), виконується за формулою ◡ ◡ ◡ ◡ –, яку можна трактувати як пірихій-анapest, тобто поєднання двох метричних стоп: пірихія (◡ ◡) та анапеста (◡ ◡ –).

Мерсенн перекладає всі види метричних стоп античного віршування мовою музичної нотації, укладаючи таблицю «двадцяти семи метричних стоп або ритмічних фігур» (Mersenne, 1636, с. 376):

– двоскладові: пірихій, ямб, трохей (хорей), спондей;

– трискладові: трибрахій, дактиль, анапест, амфібрахій, кретик (амфімакр), бакхій, палімбакхій (антибакхій), молос;

– чотирискладові: прокелевзматик (дипірихій), пеон (пеан, чотири види), висхідний і низхідний іоніки, хоріямб, антиспаст (ямбохорей), диямб, дитрохей, епітрит (чотири види).

Мерсенн описує первинні рудименти та способи їх виконання:

– *bâton rond* – удари почергово правою і лівою рукою (1+1+1+1 і т. д.),

– *bâton rompu* – подвійні удари кожною рукою (2+2+2+2 і т. д.),

– *bâton mêlé* – спершу по одному ударі кожною рукою, потім по два удари (1+1+2+2+1+1+2+2 і т. д.).

Сигнал *la retraite* виконується двома паличками одночасно.

Окрім сигналу *la retraite* (відбій) у трактаті згадуються й інші сигнали, зокрема, *la diane* (підйом), *l'assemblée* (збір), *l'alarme* (тривога), *la chamade*, *le ban*, *l'entrée de la marche simple*, *double*, *marche*, *la double marche*. Показово, що назви сигналів і маршів, зафіксовані Мерсенном ще 1636 року, збереглися упродовж декількох наступних століть і дійшли до наших днів майже без змін.

За правління Людовика XIV зростає могутність королівського війська, яке стає найпотужнішим у Європі. Зміни в організації та функціонуванні армії зумовили еволюцію репертуару військових сигналів, що пов'язується передовсім з упровадженням ордонансу 1663 року, спрямованого на уніфікацію барабанних сигналів, та ордонансу 1670 року, яким було запроваджено сигнал *la générale*.

Колекція Франсуа-Андре Данікана Філідора (François André Danican Philidor, 1726–1795) була зібрана у період 1670–1710 років Франсуа Фосаром (François Fossard, 1642–1702) і Франсуа-Андре Даніканом Філідором. Обидва були музикантами і хранителями Королівської музичної бібліотеки Людовика XIV, у фондах якої зберігалася величезна кількість опер, балетів, інструментальної та церковної музики XVII століття, твори відомих французьких композиторів, зокрема, Жана-Батіста Люлі (1632–1687), Франсуа-Андре Данікана Філідора, Анрі Демаре (1661–1741), Жака-Мартена Оттетера (1674–1763), Мішеля Рішара Деланди (1657–1726).

Серед збережених партитур цікавою для теми дослідження є збірка «Partition de Plusieurs Marches et batteries de tambour tant françaises qu'étrangères avec les Airs de fifre et de hautbois à 3 et 4 parti et plusieurs marches de timbales et de trompettes à Cheval avec Les Air du Carrousel en 1686 et Les appels et fanfares de trompe pour la chasse»<sup>2</sup>. У рукописі зібрані військові сигнали

<sup>2</sup> «Партитури численних маршів і сигналів для барабана, як французьких, так і іноземних, з мелодіями для флейти і гобоя на 3 і 4 партії, маршів для литавр і для кінних сурмачів з мелодіями із Каруселі 1686 року, а також сигнали і фанфари для мисливського різька». Королівська Карусель (Carrousel du Roy) – театралізоване кінне дійство, супроводжуване музикою, що відбувалося у Франції упродовж XVI–XVIII ст.



та марші, частина з яких була написана відомими композиторами, зокрема, Люллі, батьком і сином Філідорами, Демаре, де Розьє, Отеттером і Делаландом. Участь фахових композиторів у створенні репертуару для військових музикантів сприяла швидкому розвитку і популяризації військової музики, яка виходить за межі власного функціонального призначення, набуваючи ширшого мистецького контексту і семантики.

На початкових сторінках рукопису занотовано сигнал *La générale de la garde française*, скомпонований Жаном-Батістом Люллі. Правдоподібно, саме цей сигнал був упроваджений до репертуару барабанщиків королівським указом 1670 року «Ordonance du Roy pour régler les différentes batteries de Tambours que la Majesté veut être pratiquées dans les Troupes d'Infanterie, tans pour la marche d'un Armée que dans Régiment» («Королівський Ордонанс про упорядкування різних барабанних сигналів, які його Величність бажає запровадити у піхотних підрозділах, як в армії загалом, так і в окремому полку»).

Сигнал *la générale* виконував функцію загальної тривоги і негайного збору військ. На відміну від локальних барабанних сигналів, *la générale* мав універсальний характер і був сигналом, зрозумілим для всіх полків королівської армії. Стандартизація *la générale* стала важливим кроком у процесі уніфікації військової барабанної мови та сприяла формуванню спільного ритмічного лексикону, з якого згодом сформувалися основні рудиментальні структури. Тож сигнал *la générale* відіграв значну роль у переході від суто функціональних барабанних сигналів до систематизованої рудиментальної традиції.

Сигнали, занотовані у збірці Філідора, охоплюють: *L'assemblée*, *La descente des Armes*, *La Retraite*, *L'assemblée Suisse*, *La Retraite Suisse*, *Le Drapeau*, *La générale de la garde française*, *La générale des dragons du Roy*, сигнали з «Балету Муз» Жана-Батіста Люллі.

У переліку численних маршів зафіксовані: марш королівського полку, марш морської гвардії, марш кінних гренадерів, марш мушкетерів, марш королівських драгунів, марш полку англійських гвардійців, марш драгунів Монтерея, марш китайського короля, марш принца Оранського, марш принца Бранденбурзького,

марш повстанців герцога Савойського, марш мушкетерів короля Іспанії, марш для двох литавр, скомпонований і виконаний батьком і сином Філідорами у Версалі на «Каруселі» 1686 року, а також французький, швейцарський, голландський, німецький, польський, льєзький, шотландський, грецький та інші марші.

У першій половині XVIII століття у Франції розпочинається робота над створенням усталеного, офіційно затвердженого репертуару для військових музикантів, результатом чого став опублікований 1754 року посібник графа Жозефа-Анрі де Бомбеля (Joseph-Henri de Bombelles, 1721–1783) «*Instruction pour les tambours et diverses batteries de L'Ordonnance*» («Настанови для барабанщиків та різні види сигналів Ордонансу»). У початковому розділі посібника визначається відповідність між ономапоєями та їхньою нотацією, а також тлумачиться їхнє значення і спосіб виконання:

1. *Pa* – сильний удар правою рукою.
2. *Ba* – слабкий удар правою рукою.
3. *Ta* – сильний удар лівою рукою.
4. *Da* – слабкий удар лівою рукою.
5. *Pla* – форшлаг, що починається з лівої руки.
6. *Tla* – форшлаг, що починається з правої руки.
7. *Ra* – дріб. Два види: *Ra simple* і *Ra double*.  
*Le ra simple* у літерному еквіваленті – *Pa da da Pa*, натомість *le ra double* або інакше *grand roulement à bâton rompu* – дріб подвійними ударами, що в ономапоєїчному записі відображається як *Pa ba da da ba ba da da Pa*.

У посібнику зібрано дванадцять сигналів і маршів для барабана і гобоя або флейти, зокрема: *La Générale*, *L'Assemblée*, *L'Appel*, *Le Drapeau*, *La Marche*, *La Charge*, *La Retraite*, *La Prière*, *La Fascine ou Bréloque*, *Le Ban*, *L'Ordre*, *L'Enterrement*. Опубліковані сигнали не були цілком новими, автор лише систематизував уже наявні взірці, а їх публікація стала першим офіційним виданням. Посібник графа Анрі-Франсуа де Бомбеля, в якому зосереджено стандартизовані барабанні сигнали ордонансу піхоти, використовувався аж до 1831 року. Тож життя солдата проходило під ритми барабана, починаючи від світанку (*La Diane*) до вечірньої зорі (*La Retraite*), а тамбурмажор французької гвардії залишався гарантом виконання цих сигналів аж до падіння монархії.

Дванадцять барабанних сигналів Ордонансу 1754 року – це приклади основних маршових ритмів, що використовувалися у французькій піхоті. Окрім цього, у королівському війську існували також і швейцарський ордонанс – для швейцарських полків, німецький ордонанс – для німецьких полків і т. ін., що спричиняло неабияку плутанину між сигналами, яку ці ордонанси намагалися врегулювати. Також відомий спеціальний ордонанс, призначений для підрозділу королівських мушкетерів.

Антуан Каро (Antoine Caro) 1756 року уклав посібник для барабанщиків гвардії королівських мушкетерів «*Principes pour les tambours par le Sieur Caro, Premier tambour de la première Compagnie des mousquetaires du Roy*».

На початку збірки подано стислий опис барабанних рудиментів, як от: *le coup simple*, *bâton rond* чи інакше *roulement simple*, *les coups doubles* або *roulement double*, *bâton rompu*, *roulement en bâton rompu*, *le ra simple*, *le ra double* ou *triple*, *le roulement superflu*.

Збірник складається із тринадцяти сигналів: *La générale*, *L'assemblée*, *L'appel*, *Le drapeau*, *La Marche*, *La charge*, *La retraite*, *La prière*, *L'enterrement*, *Le pas redoublé*, *L'ordre*, *Ban*, *Diane du point du jour*. Порівняно з посібником Бомбеля у виданні Каро відсутній сигнал *La Fascine* ou *Bréloque*, натомість додано *Le pas redoublé* (швидкий марш) та *Diane*. В обох збірках фігурують назви рудиментів *bâton rond* і *bâton rompu*, описані у трактаті Марена Мерсенна.

Процес становлення рудиментального виконавства у Франції тривав майже чотири століття, однак найбільший поштовх у його розвитку відбувався вже у XIX столітті під час правління Наполеона Бонапарта.

Вплив французької школи рудиментального виконавства можна прослідкувати в усіх школах Європи, оскільки Франція багато років була однією з найрозвинутіших у військовому аспекті країн і налічувала у своїх лавах безліч найманців з різних куточків Європи. Все це зумовило процес взаємозбагачення рудиментальних шкіл Європи, що зрештою призвело до поширення сигналів, маршів і рудиментів за межами Франції. Французька школа залишила багато рудиментів, що використовуються дотепер: *Roulement* (Double Stroke Roll), *Moulin* (Paradiddle), *Volant* (Double Paradiddle), *Batard* (Flam Tap), *Patafla* (Flam Accent), *Coup du*

*Rigodon* (Single Drag), *Coup de La Diane* (Double Drag) і т. ін.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що витoki рудиментального виконавства Франції формувалися упродовж декількох століть у тісному взаємозв'язку військової практики, танцювальної культури та музично-теоретичної думки. Аналіз основних джерел засвідчує поступовий перехід від емпіричного використання барабана у війську до систематизованої рудиментальної традиції.

Важливим етапом становлення французького рудиментального виконавства стала фіксація барабанного репертуару у трактаті Туано Арбо *Orchésographie* (1589), де вперше подано нотні взірці та теоретичні відомості про марш, трактований автором як «військовий танець», описано ритмічні формули і запропоновано комбінаторний спосіб варіювання барабанних ритмоструктур. Подальший розвиток цієї традиції отримав ґрунтовне теоретичне осмислення у праці Марена Мерсенна *Harmonie Universelle* (1636). Обидва трактати інспіровані естетикою та філософією античності, зокрема: запозичена форма античного дискурсу – діалоги; музика постає як елемент зародженого в часи античності квадривіуму, що поєднує арифметику, геометрію, астрономію й музику; апелювання до античного квантитативного віршування. Спільні риси, що поєднують обидва трактати: мензуральна нотація, використання принципів комбінаторики (*ars combinatoria*), кореляція музично-ритмічних структур з метричними стопами античної поезії. Відмінність полягає головню у жанровій специфікації зафіксованого авторами барабанного репертуару. Арбо презентує репертуар, призначений для супроводу солдатів під час їхнього пересування, що ідентифікується насамперед із похідним маршем і так зв. «нічними маршами», а також формування військових барабанних сигналів, що використовувалися у польових умовах, безпосередньо під час наступу чи маневрів. У праці Мерсенна йдеться насамперед про репертуар, що слугує для передавання наказів у межах внутрішнього рутинного розпорядку, застосовуваного у військових підрозділах упродовж дня.

За правління Людовика XIV відбувається перехід від локальних сигналів до уніфікованої

системи, що закріплюється ордонансами 1663 і 1670 років. Військова музика набуває не лише функціонального, а й мистецького значення, про що свідчить залучення придворних композиторів до створення маршів та сигналів. Остаточна стандартизація барабанного репертуару відображена у посібниках Жозефа-Анрі де Бомбеля та Антуана Каро. Отже, французька рудиментальна школа стала одним із провідних чинників формування європейської барабанної традиції, заклавши основи багатьох рудиментів, що збереглися у сучасній виконавській практиці.

Можливими напрямками наступних досліджень можуть бути, зокрема: порівняльний аналіз французької, швейцарської та німецької рудиментальних шкіл; дослідження трансформації французьких рудиментів у британській та американській традиціях; вивчення систем нотації військової музики та їхньої еволюції; реконструкція історичних барабанних сигналів у практиці сучасного виконавства; інтеграція європейських традицій рудиментального виконавства у сучасні педагогічні системи.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Arberau Th. Orchesographie. Lengres: Jehan des Preyz, 1589. 104 p.
2. Bombelles J. H. Instruction pour les tambours et diverses batteries de L'Ordonnance. 1754. 12 p.
3. Bouzard Th. L'Instruction pour les tambours de 1754: La référence oubliée de la céleustique française. Theatrum Belli, 2013. 17 p.
4. Bouzard Th. Histoire des signaux d'ordonnance: La céleustique dans l'armée française. Paris: L'Harmattan, 2021. 204 p.
5. Bouzard Th. L'Orchestre militaire français: Histoire d'un modèle. 2019. 360 p.
6. Bouzard Th. Le tambour dans les armées du roi de France. URL: <https://www.demusicaemilitari.fr/celeustique/tambour/xvi-xviii/index.php>
7. Caro A. Principes pour les tambours. 1756. 27 p.
8. Douvan M. Les rudiments de la batterie militaire française. 2005. URL: <http://www.marcdedouvan.com/lecon.php?id=5>
9. Mersenne M. F. Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. Paris, 1636. p. 51–60, 374–410.
10. Philidor F. A. D. Partition de Plusieurs Marches et batteries de tambour tant françaises qu'étrangères avec les Airs de fifre et de hautbois à 3 et 4 parti et plusieurs marches de timbales et de trompettes à Cheval avec Les Air du Carrousel en 1686 et Les appels et fanfares de trompe pour la chasse. 1705. 179 p. URL: [https://drive.google.com/drive/folders/10xyAgGF\\_Brg3omjawd1hdGzFyJH\\_hG1E](https://drive.google.com/drive/folders/10xyAgGF_Brg3omjawd1hdGzFyJH_hG1E)

### REFERENCES:

1. Arberau, Th. (1589). Orchesographie. Lengres: Jehan des Preyz, 1589. 104 p. [in French].
2. Bombelles, J. H. (1754). Instruction pour les tambours et diverses batteries de L'Ordonnance. 12 p. [in French].
3. Bouzard, Th. (2013). L'Instruction pour les tambours de 1754: La référence oubliée de la céleustique française. Theatrum Belli, 17 p. [in French].
4. Bouzard, Th. (2021). Histoire des signaux d'ordonnance: La céleustique dans l'armée française. Paris: L'Harmattan, 204 p. [in French].
5. Bouzard, Th. (2019). L'Orchestre militaire français: Histoire d'un modèle. 360 p. [in French].
6. Bouzard, Th. Le tambour dans les armées du roi de France. URL: <https://www.demusicaemilitari.fr/celeustique/tambour/xvi-xviii/index.php> [in French].
7. Caro, A. (1756). Principes pour les tambours. 27 p. [in French].
8. Douvan, M. (2005). Les rudiments de la batterie militaire française. URL: <http://www.marcdedouvan.com/lecon.php?id=5> [in French].
9. Mersenne, M. F. (1636). Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. Paris, p. 51–60, 374–410. [in French].
10. Philidor, F. A. D. (1705). Partition de Plusieurs Marches et batteries de tambour tant françaises qu'étrangères avec les Airs de fifre et de hautbois à 3 et 4 parti et plusieurs marches de timbales et de trompettes à Cheval avec Les Air du Carrousel en 1686 et Les appels et fanfares de trompe pour la chasse. 179 p. URL: [https://drive.google.com/drive/folders/10xyAgGF\\_Brg3omjawd1hdGzFyJH\\_hG1E](https://drive.google.com/drive/folders/10xyAgGF_Brg3omjawd1hdGzFyJH_hG1E) [in French].

Дата першого надходження статті до видання: 07.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 04.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78.071.2:784.9

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-33>

**Іванна ПІДГАСЬКА**

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

**ORCID:** 0009-0006-4211-9415

**Людмила МАЦІЄВСЬКА**

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

**ORCID:** 0009-0004-4588-0360

**Владислав ПОЛІЩУК**

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

**ORCID:** 0009-0002-5767-7330

**Бібліографічний опис статті:** Підгаська, І., Мацієвська, Л., Поліщук, В. (2025). Методи зниження вокальної втоми: сучасні підходи тренування та відновлення голосу. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 252–257, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-33>

## МЕТОДИ ЗНИЖЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ВТОМИ: СУЧАСНІ ПІДХОДИ ТРЕНУВАННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ГОЛОСУ

Стаття присвячена аналізу феномену вокальної втоми як ключового фактора, що визначає професійну працездатність та здоров'я голосу сучасних вокалістів. Актуальність проблеми зумовлена зростанням технічних і фізіологічних вимог до артистів у контексті інтенсивної сценічної діяльності, що спричиняє підвищене навантаження на голосовий апарат.

**Метою дослідження** є з'ясування механізму формування вокальної втоми та визначення сучасних науково обґрунтованих методів її зниження.

У ході написання статті використано комплекс **методів**: аналіз наукових джерел з вокальної педагогіки, фоніатрії та психології, узагальнення сучасних емпіричних даних щодо функціонування голосового апарату, систематизація підходів до технічної оптимізації співу та відновлення голосу. Особливу увагу приділено порівняльному аналізу ефективності різних груп методів: техніко-орієнтованих (вокальна економіка), фізіологічних (гідратація, м'язова релаксація), терапевтичних (SOVT-терапія) та технологічних (вокальний моніторинг).

**Наукова новизна** полягає у комплексному узагальненні сучасних доказових методів зниження вокальної втоми та обґрунтуванні цілісної системи професійної гігієни голосу, що поєднує технічну, фізіологічну та технологічну складові. Уперше акцентовано на важливості інтеграції принципів вокальної економіки, прямої гідратації слизової, SOVT-терапії та режиму «вокального сну» як взаємодоповнюючих компонентів профілактики перевантаження голосового апарату.

У **висновках** підкреслено, що вокальна втома має комплексну природу та формується під впливом технічних, фізіологічних і психологічних чинників. Ефективне управління нею можливе лише за умов системного використання доказових методів оптимізації фонації та відновлення голосу. Сучасний підхід до зниження вокальної втоми розглянуто як перехід від інтуїтивних рекомендацій до науково-обґрунтованої системи професійної гігієни, що забезпечує довготривалу витривалість та збереження здоров'я голосу вокаліста.

**Ключові слова:** вокальна втома, професійна гігієна голосу, відновлення голосу, методи, вокаліст, здоров'я голосу.

**Ivanna PIDHAIETSKA**

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

**ORCID:** 0009-0006-4211-9415

**Liudmyla MATSIEVSKA**

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

**ORCID:** 0009-0004-4588-0360

**Vladyslav POLISCHUK**

Concertmaster of the Department of Art Education, Ivan Franko Zhytomyr State University, Velyka Berdychivska Str., 40, Zhytomyr, Ukraine, 10008

**ORCID:** 0009-0002-5767-7330

**To cite this article:** Pidhaietska, I., Matsiievska, L., Polischuk, V. (2025). Metody znyzhennia vokalnoi vtomy: suchasni pidkhody trenuvannia ta vidnovlennia holosu [Methods of Reducing Vocal Fatigue: Modern Approaches to Voice Training and Recovery]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 252–257, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-33>

## **METHODS OF REDUCING VOCAL FATIGUE: MODERN APPROACHES TO VOICE TRAINING AND RECOVERY**

*The article is devoted to the analysis of the phenomenon of vocal fatigue as a key factor determining the professional performance and vocal health of modern singers. The relevance of the problem is due to the growing technical and physiological demands placed on performers in the context of intensive stage activity, which leads to increased strain on the vocal apparatus.*

*The purpose of the article is to clarify the mechanisms of vocal fatigue formation and to identify modern scientifically grounded methods for its reduction. The research employs a set of methods, including analysis of scientific sources in vocal pedagogy, phoniatrics, and psychology; generalization of current empirical data on vocal function; and systematization of approaches to technical optimization of singing and voice recovery. Particular attention is paid to the comparative analysis of different methodological groups: technical (vocal economy), physiological (hydration, muscular relaxation), therapeutic (SOVT therapy), and technological (vocal monitoring).*

*The scientific novelty lies in the comprehensive synthesis of contemporary evidence-based methods for reducing vocal fatigue and in substantiating an integrated system of professional vocal hygiene that combines technical, physiological, and technological components. For the first time, emphasis is placed on the importance of integrating the principles of vocal economy, direct mucosal hydration, SOVT therapy, and the «vocal rest» regimen as complementary elements in preventing vocal overuse.*

*The conclusions highlight that vocal fatigue has a complex nature and develops under the influence of technical, physiological, and psychological factors. Effective management is possible only through the systematic use of evidence-based methods for phonation optimization and vocal recovery. The modern approach to reducing vocal fatigue is viewed as a transition from intuitive recommendations to a scientifically grounded system of professional vocal hygiene, ensuring long-term endurance and the preservation of vocal health in singers.*

**Key words:** vocal fatigue, professional vocal hygiene, voice recovery, methods, vocalist, vocal health.

**Актуальність проблеми** зниження вокальної втоми та забезпечення довготривалої професійної працездатності голосу обумовлена високими вимогами, які ставить сучасна динамічна оперна та концертна діяльність перед вокалістами. На відміну від минулого, сучасний виконавець повинен не лише володіти досконалою технікою, але й підтримувати максимальну вокальну витривалість в умовах інтенсивного гастрольного графіку, тривалих репетиційних періодів та швидкої зміни акустичних і кліматичних умов. Систематичне ігнорування або неправильне управління вокальною втомою, яка часто виникає через технічні помилки та несприятливі зовнішні чинники, призводить

до критичних наслідків. За даними наукових досліджень, саме втома є безпосереднім провісником і каталізатором розвитку хронічних патологій голосових зв'язок, що ставлять під загрозу кар'єру співака. Тому розробка та впровадження ефективних, науково обґрунтованих методів тренування та відновлення голосу є нагальною необхідністю для збереження вокального здоров'я та забезпечення професійної довговічності артистів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Тематика зниження вокальної втоми та збереження професійної працездатності голосу інтегрує знання з вокальної педагогіки, фоніатрії та психології мистецтва. Серед українських

науковців, які зосереджувалися на вдосконаленні техніки та оптимізації тренувального процесу, що безпосередньо впливає на рівень втоми, можна назвати О.В. Медведєва (досліджував питання вокально-акторської майстерності та психофізичного тренінгу, що є ключовим для зняття гіпертонусу та зажимів – основних причин втоми), В.В. Заболотну (у своїх працях торкалася проблем професійної підготовки вокалістів, акцентуючи на важливості самоконтролю та забезпечення ефективності вокальної роботи) та Л.Б. Мартинюк (займалася методами формування вокально-виконавських компетентностей, включно з питаннями економії голосових ресурсів). Хоча фоніатрія є медичною дисципліною, праці фахівців у цій галузі є науковою основою для розробки педагогічних методик зниження втоми. Цим займалися Ю. С. Батушанський (основоположник розуміння фізіології голосового апарату та профілактики вокальних захворювань) та О.В. Єрмакова (досліджувала функціональні порушення голосу у вокалістів та методи їхньої корекції, що прямо стосується управління втомою. Вплив зовнішніх і психологічних факторів на вокальний апарат вивчала І.В. Белова, а саме – психологічні аспекти вокальної діяльності та шляхи подолання сценічного стресу, який є причиною м'язових зажимів і, як наслідок, вокальної втоми. В той же час, констатуємо мало досліджень щодо впровадження у практику сучасних методик зниження вокальної втоми.

**Мета дослідження** – з'ясувати механізм формування вокальної втоми та запропонувати сучасні підходи та методи щодо її зниження.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Вокальна втома – це ключова проблема для всіх,

хто професійно використовує свій голос. Це не просто загальна втома, а специфічний стан, який сигналізує про перевантаження голосового апарату та потенційний ризик травми.

Вокальна втома є тимчасовим зниженням функціональної здатності голосового апарату (гортані та голосових зв'язок) після тривалого або інтенсивного голосового навантаження. Цей стан є захисною реакцією організму, що сигналізує про необхідність відпочинку (Кононенко, 2019).

Втома виникає через перевищення точки компенсації, коли м'язи гортані та голосові зв'язки вже не можуть ефективно виконувати свою роботу, а слизова оболонка втрачає свою еластичність через надмірне тертя.

Симптоми вокальної втоми поділяються на суб'єктивні (відчуття співака) та об'єктивні (помітні зміни у звучанні) – рис. 1.

Причини втоми завжди є комплексними й охоплюють технічні, фізіологічні та зовнішні чинники.

*А. Технічні причини (найпоширеніші)* втоми виникають через неефективне використання голосового апарату, коли спів вимагає надмірних, часто компенсаторних, зусиль. Включають:

1. Форсований звук (перекрикування): використання надмірної сили на зв'язках замість опори та резонансу.

2. Неправильна атака: жорстка, гортанна атака звуку, що викликає сильне тертя голосових зв'язок.

3. Недостатня опора: слабке або неправильне дихання, через що м'язи гортані беруть на себе функцію підтримки звуку.

4. Гіперфункція: надмірна напруга м'язів ший, язика, щелепи, які не повинні брати участі у фонації (зажими).

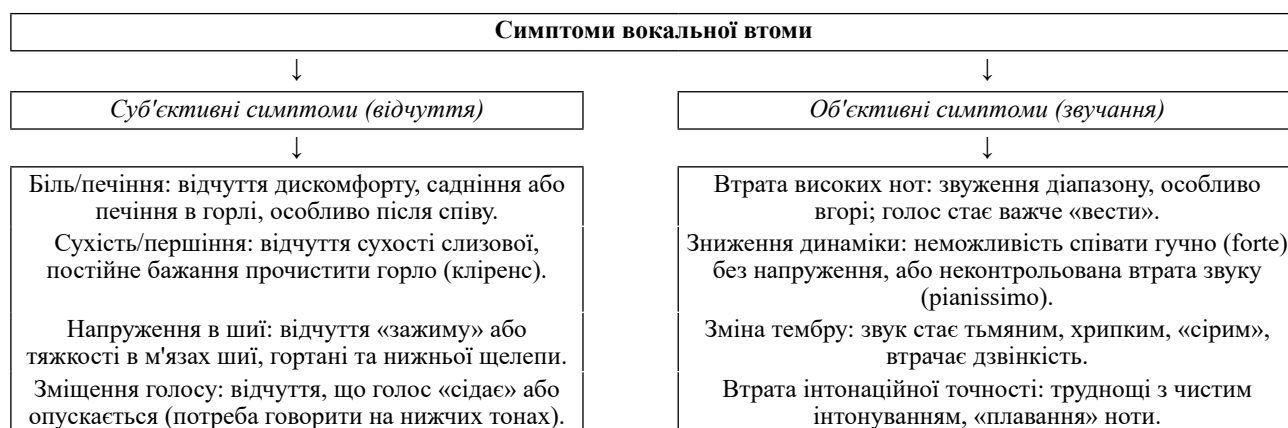


Рис. 1. Симптоми вокальної втоми (Здоров'язбережувальні..., 2020)

*Б. Фізіологічні та гігієнічні причини* не пов'язані безпосередньо з технікою співу, але впливають на здатність голосових зв'язок до коливання та відновлення. Включають:

1. Дегідратацію (зневоднення): недостатнє споживання води. Сухість слизової оболонки значно підвищує тертя.

2. Хвороби: спів під час застуди, ларингіту, ГРВІ (запалення збільшує набряк і тертя).

3. Недосипання та загальну втому: голосовий апарат залежить від загального стану нервової системи та м'язів.

*В. Середовищні та психологічні причини* впливають на стан голосового апарату опосередковано – через зовнішнє середовище, психоемоційний стан та невокальну поведінку. Включають:

1. Сухе повітря: низька вологість у приміщенні (особливо взимку) швидко висушує слизову.

2. Алергени/подразники: куріння, дим, хімічні випаровування.

3. Стрес: психологічна напруга часто проявляється у м'язових зажимах у шиї та гортані (Дяченко, 2021).

Вокальна втома виникає на двох рівнях: м'язовому та слизовому. Щодо м'язової втоми, то співочі м'язи гортані (зокрема, щитоподібні та черпакуваті) накопичують молочну кислоту та виснажують запаси енергії (АТФ) через надмірну роботу. Це призводить до зниження координації та тремору (нестійкості) голосу. Щодо набряку слизової оболонки, то внаслідок сильного та тривалого контакту (тертя) голосові зв'язки набухають (набряк). Зв'язки стають товщими, важчими і менш еластичними. Це вимагає від м'язів додаткового зусилля для їхнього приведення у коливання, що посилює втому і спричиняє хрипкість (Мадишева, 2020).

Систематичне ігнорування вокальної втоми веде до хронічних порушень, таких як: хронічний ларингіт, вокальні вузлики (співочі вузли): найбільш поширене хронічне ушкодження, що виникає як наслідок тривалого неправильного тертя на зв'язках, поліпи та кісти, нервові розлади фонації (дисфонія). Саме тому своєчасна діагностика та використання сучасних методів зниження втоми є обов'язковою частиною професійної гігієни вокаліста (Мадишева, 2020).

Сучасні підходи зниження вокальної втоми об'єднують три ключові напрямки: вокальну

економіку, пряму гідратацію та м'язову релаксацію.

*I. Вокальна економіка та технічна оптимізація.* Цей напрям фокусується на тому, щоб досягти максимального акустичного результату з мінімальними фізіологічними витратами. Він включає:

– методи ефективного використання резонансу. Сучасна педагогіка активно використовує усвідомлену роботу з резонаторами, щоб знімати навантаження зі зв'язок. Наприклад, метод «Співоча Маска» передбачає свідоме спрямування звуку в передню частину обличчя (тверде піднебіння, носові пазухи); це створює відчуття вібрації («маски»), яка посилює обертони і робить звук дзвінким без необхідності форсування. Інший метод – «Баланс регістрів» – це тренування плавного переходу між грудним, головним та змішаним (мікстовим) регістром (якщо перехід занадто різкий, це створює ударне навантаження на зв'язки);

– методи оптимізації дихання (підтримка). Тут цікавим є метод «Низького косто-діафрагмального дихання», коли свідомим є тренування використання міжреберних м'язів та діафрагми для створення стабільної та еластичної «повітряної подушки». Сучасні вправи включають техніки контрольованого повільного видиху з опором (наприклад, свист). Ще один метод – дихання «На затримці»; це уникнення раннього скидання повітря. Якщо співак «здувається» в середині фрази, він автоматично стискає гортань для компенсації, що викликає втому (Titze, 2010).

*II. SOVT-Теранія (Semi-Occluded Vocal Tract).* Це один із найважливіших і науково обґрунтованих сучасних методів для розігріву, відновлення та корекції техніки. Принцип дії полягає у тому, що вправи виконуються із частково закритим вокальним трактом (за допомогою трубочки, трілів губами або співу на закритий склад [m]). Це створює зворотний тиск повітря, який м'яко роздуває надгортанні структури. Ефект полягає у зворотному тиску повітря, що оптимізує коливання зв'язок (зв'язки контактують м'якше, з меншою травматичністю), розслаблює (знімає надмірну м'язову напругу в гортані) та балансує (допомагає знайти ідеальний баланс між диханням та звуком) (LeBorgne, 2019).

Найпопулярнішою є вправа «Спів у трубочку» – спів у вузьку трубочку (соломинку) у воду або просто в повітря. Це дозволяє співати у високому діапазоні та на *forte* з мінімальною небезпекою травми. Інша вправа – «Lip Trills (трелі губами)» – використання швидкого тремтіння губ для масажу та розслаблення.

**III. Релаксаційні та відновлювальні методи.** Ці вправи спрямовані на прискорення відновлення і зняття гіпертонусу. Включають фізіологічну гідратацію (пряме зволоження) – використання портативних небулайзерів (ультразвукових або сітчастих) з чистим фізіологічним розчином (0.9% NaCl). Це забезпечує швидке та пряме зволоження слизової оболонки гортані та зв'язок, що є набагато ефективнішим, ніж пиття води, оскільки рідина потрапляє до зв'язок у формі мікрочастинок пари. Рекомендовано застосовувати перед виступом, після тривалої репетиції та в умовах сухого повітря.

Сюди ж входить і робота з м'язовими зажимами, адже вокальна втома часто є наслідком напруження м'язів-асистентів, які не повинні брати участі у фонації. Ця робота включає лімфатичний та ларингеальний масаж – спеціалізований, м'який масаж м'язів шиї, під'язикової кістки та гортані (під контролем фонопеда або масажиста), спрямований на зняття напруги (Шевченко, 2017).

Допомагають розслабити м'язові зажими і методи розслаблення тіла, а саме – інтеграція практик йоги, методу Александера або пілатесу для корекції постави та зняття загального м'язового напруження в тілі, яка автоматично передається на гортань.

**IV. Сучасний моніторинг та контроль** дозволяє досягти нового рівня професійної гігієни голосу та значно підвищити ефективність тренувального й відновлювального процесу. Він включає вокальний моніторинг та режим вокального сну. Так, вокальний моніторинг передбачає використання спеціального програмного забезпечення та додатків, які аналізують інтенсивність голосу, висоту основного тону та час фонації. Його мета – допомогти

вокалісту об'єктивно бачити, коли він перевищує безпечний рівень навантаження і скільки часу йому потрібно для повного відновлення.

Режим вокального сну є свідомим плануванням коротких (5-15 хвилин) періодів абсолютної голосової тиші протягом дня, особливо під час тривалих репетицій або записів. Це дає змогу голосовим зв'язкам швидко відновити слизову змазку і знижує ймовірність накопичення втоми (Sataloff, 2017).

Таким чином, сучасний підхід до зниження вокальної втоми є цілісною системою, де правильна техніка (вокальна економіка) поєднується з науково обґрунтованими методами відновлення (SOVT та гідратація). Це перетворює догляд за голосом зі звичайних порад на професійну, високотехнологічну гігієну.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Проведене дослідження дозволило встановити, що вокальна втома є комплексною психофізіологічною проблемою, викликану поєднанням неефективної техніки, порушень гігієни та впливу середовищних факторів. З'ясовано, що для ефективного управління цим станом необхідна систематизація сучасних, науково-доказових підходів, які включають оптимізацію вокальної економіки, застосування SOVT-терапії для м'якої фонації, використання прямої гідратації слизової оболонки та впровадження вокального моніторингу для об'єктивної оцінки навантаження. Таким чином, досягнуто мети дослідження, що підтверджує: сучасний підхід до зниження вокальної втоми – це перехід від суб'єктивних порад до цілісної, науково-обґрунтованої системи професійної гігієни, яка є необхідною умовою для забезпечення довготривалої витривалості та збереження здоров'я голосу артиста.

Перспективи подальших досліджень ми вбачаємо у поглибленому вивченні взаємозв'язку між сценічним стресом та фізіологічними показниками вокальної втоми для розробки спеціалізованих психофізичних тренінгів, спрямованих на подолання м'язових зажимів гортані.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Дрожжина Н. Гігієна голосу естрадного співака: методична розробка. Харків, 2017. 40 с.
2. Дяченко В.М. Психофізіологічні аспекти вокальної діяльності та втоми голосового апарату. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 39. С. 47–55.
3. Здоров'язбережувальні технології у вокальній практиці: методичний посібник (2020) / Уклад. О.О. Карпенко. Слов'янськ: Вид-во Б.І. Маторіна, 2020. 189 с.



4. Кононенко О.В. Охорона та гігієна співочого голосу: методичні рекомендації. Харків: ХНМУ, 2019. 202 с.
5. Мадисева Т.П. Здоров'я голосового апарату співака: інноваційні підходи у відновленні. *Журнал вушних, носових і горлових хвороб*. 2020. № 12. С. 55–59.
6. Шевченко О. Л. Гігієна голосу вокаліста: профілактика порушень. *Куншт*. 2017. № 9. С. 17–22.
7. Шидловська Т. Функціональні порушення голосу. Київ: Логос, 2011. 523 с.
8. LeBorgne W. D., Rosenberg J. *The Vocal Athlete: Application and Technique for the Hybrid Singer*. 2nd ed. San Diego: Plural Publishing, 2019. 432 p.
9. Sataloff R. T. *Vocal Health and Pedagogy*. 3rd ed. San Diego: Plural Publishing, 2017. 544 p.
10. Titze I. R. *Principles of Voice Production*. Salt Lake City: National Center for Voice and Speech, 2010. 354 p.

#### REFERENCES:

1. Drozhzhyna N. (2017) Hihiiena holosu estradnoho spivaka: metodychna rozrobka. [Voice hygiene for a pop singer: a methodical guide]. Kharkiv. 40 s [in Ukrainian].
2. Diachenko V.M. (2021) Psykhofiziologichni aspekty vokalnoi diialnosti ta vtomy holosovoho aparatu. [Psychophysiological Aspects of Vocal Performance and Vocal Apparatus Fatigue]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 39. 47–55 [in Ukrainian].
3. Zdoroviazberezhualni tekhnolohii u vokalnii praktytsi: metodychnyi posibnyk. [Health-Preserving Technologies in Vocal Practice: A Methodical Guide] (2020) / Uklad. O.O. Karpenko. Sloviansk: Vyd-vo B.I. Matorina. 189 s. [in Ukrainian].
4. Kononenko O.V. (2019) Okhorona ta hihiiena spivochoho holosu: metodychni rekomendatsii. [Protection and Hygiene of the Singing Voice: Methodical Recommendations]. Kharkiv: KhNMU. 202 s [in Ukrainian].
5. Madysheva T.P. (2020) Zdorovia holosovoho aparatu spivaka: innovatsiini pidkhody u vidnovlenni. [Vocal Health of the Singer: Innovative Approaches to Recovery]. *Zhurnal vushnykh, nosovykh i horlovykh khvorob*. 12. 55–59 [in Ukrainian].
6. Shevchenko O.L. (2017) Hihiiena holosu vokalista: profilaktyka porushen. [Vocal Hygiene for Singers: Prevention of Disorders]. *Kunsht*. 9. 17–22 [in Ukrainian].
7. Shydlovska T. (2011) Funktsionalni porushennia holosu. [Functional voice disorders]. Kyiv: Lohos. 523 s [in Ukrainian].
8. LeBorgne W. D., Rosenberg J. (2019) *The Vocal Athlete: Application and Technique for the Hybrid Singer*. 2nd ed. San Diego: Plural Publishin. 432 p. [in English].
9. Sataloff R. T. (2017) *Vocal Health and Pedagogy*. 3rd ed. San Diego: Plural Publishing, 2017. 544 p. [in English].
10. Titze I. R. (2010) *Principles of Voice Production*. Salt Lake City: National Center for Voice and Speech, 2010. 354 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 12.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 09.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78.087.6:785

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-34>**Єлизавета РОГОВСЬКА**

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

**ORCID:** 0000-0001-9456-5480**Валентин ФЕДОРЧЕНКО**

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

**ORCID:** 0009-0000-6398-0585

**Бібліографічний опис статті:** Роговська, Є., Федорченко, В. (2025). Аматорські вокальні ансамблі як популярна форма музикування в сучасному народнопісенному виконавстві. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 258–263, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-34>

## АМАТОРСЬКІ ВОКАЛЬНІ АНСАМБЛІ ЯК ПОПУЛЯРНА ФОРМА МУЗИКУВАННЯ В СУЧАСНОМУ НАРОДНОПІСЕННОМУ ВИКОНАВСТВІ

Стаття присвячена дослідженню аматорських вокальних ансамблів як ключової, популярної та життєздатної форми музикування, що забезпечує збереження, трансформацію та активну популяризацію народнопісенної спадщини в сучасному українському культурному просторі.

**Мета дослідження** полягає у комплексному дослідженні феномену аматорських вокальних ансамблів як популярної та життєздатної форми музикування, що забезпечує збереження, трансформацію та активну популяризацію народнопісенної спадщини в сучасному українському культурному просторі.

У процесі роботи були використані методи теоретичного аналізу та синтезу для систематизації наукових публікацій та визначення основних тенденцій розвитку ансамблевого руху; культурологічний та історико-типологічний методи – для обґрунтування соціальної та ідентифікаційної ролі колективів; а також метод системного аналізу – для виявлення взаємозв'язків між факторами популярності (національно-культурне відродження, мобільність, осучаснення) та викликами (кадровий дефіцит, фінансові обмеження).

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає у визначенні аматорського вокального ансамблю як «живого архіваріуса» мікро-традицій та ключового соціально-культурного феномену, що активно використовує цифрову трансформацію та гібридизацію жанрів для забезпечення неперервної еволюції народної пісні, а також у систематизації чинників, що забезпечують його високу соціальну функцію та популярність в умовах національних викликів.

**Висновки** засвідчують, що аматорські вокальні ансамблі виконують подвійну функцію: зберігають автентичне надбання фольклору і, водночас, адаптують його до потреб сучасної культури, залишаючись незамінним елементом сучасного народнопісенного виконавства. Подальші дослідження доцільно сфокусувати на з'ясуванні ролі аматорських колективів у підтримці морального духу та культурній терапії в умовах військових конфліктів.

**Ключові слова:** аматорські вокальні ансамблі, народнопісенне виконавство, фольклор, культурна ідентичність, традиції.

**Yelyzaveta ROHOVSKA**

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

**ORCID:** 0000-0001-9456-5480**Valentyn FEDORCHENKO**

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

**ORCID:** 0009-0000-6398-0585

**To cite this article:** Rohovska, Ye., Fedorchenko, V. (2025). Amatorski vokalni ansambli yak populiarna forma muzykuvannia v suchasnomu narodnopicennomu vykonavstvi [Amateur vocal ensembles as a

popular form of music-making in contemporary folk song performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 258–263, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-34>

## AMATEUR VOCAL ENSEMBLES AS A POPULAR FORM OF MUSIC-MAKING IN CONTEMPORARY FOLK SONG PERFORMANCE

*The article is devoted to the study of amateur vocal ensembles as a key, popular, and sustainable form of music-making that ensures the preservation, transformation, and active promotion of folk song heritage in the contemporary Ukrainian cultural space.*

*The aim of the article is to conduct a comprehensive examination of the phenomenon of amateur vocal ensembles as a popular and viable form of music-making that preserves, transforms, and actively promotes folk song heritage in the modern Ukrainian cultural context.*

*The research employed methods of theoretical analysis and synthesis to systematize scholarly publications and identify the main trends in the development of ensemble performance; cultural and historical-typological methods to substantiate the social and identity-forming role of ensembles; as well as the method of system analysis to reveal the interrelations between factors of popularity (national and cultural revival, mobility, modernization) and challenges (staff shortages, financial constraints).*

*The scientific novelty of the obtained results lies in defining the amateur vocal ensemble as a «living archivist» of micro-traditions and a key socio-cultural phenomenon that actively utilizes digital transformation and genre hybridization to ensure the continuous evolution of the folk song, as well as in systematizing the factors that contribute to its high social function and popularity under conditions of national challenges.*

*The conclusions demonstrate that amateur vocal ensembles perform a dual function: they preserve the authentic heritage of folklore while adapting it to the needs of contemporary culture, thus remaining an indispensable element of modern folk song performance. Further research should focus on clarifying the role of amateur ensembles in supporting morale and providing cultural therapy in the context of military conflicts.*

**Key words:** amateur vocal ensembles, folk song performance, folklore, cultural identity, traditions.

**Актуальність проблеми.** У сучасному культурному просторі, де домінують цифрові технології, глобалізаційні процеси та індивідуалізовані форми дозвілля, аматорські вокальні ансамблі продовжують відігравати значущу, а часом і критично важливу роль, особливо у сфері народнопісенного виконавства. Ці колективи є не просто гуртками за інтересами чи рекреаційними об'єднаннями; вони являють собою живі осередки збереження, глибокої інтерпретації та активної популяризації народної пісні. Їхня діяльність охоплює широкий спектр – від скрупульозного відтворення автентичних регіональних співочих традицій (часто з використанням діалектних особливостей та унікальних манер звуковидобування, записаних під час фольклорних експедицій) до сміливих експериментів з модернізацією та осучасненням репертуару, що інтегрує народну мелодику у контекст сучасної музики. Ця форма музикування є однією з найбільш демократичних, доступних та масових, забезпечуючи природний і неформальний зв'язок поколінь, підтримуючи місцеві культурні ландшафти та потужно зміцнюючи національну культурну ідентичність у її базових, громадських проявах.

Висока популярність аматорських вокальних ансамблів у наші дні пояснюється не

лише прагненням людей до спільної творчості, а й глибокою суспільною потребою в емоційній та історичній закоріненості. В умовах швидких соціальних та культурних змін, народна пісня виступає як надійний якір пам'яті, а її колективне виконання стає актом колективної ідентифікації. Аматорські ансамблі, функціонуючи переважно на базі будинків культури, громадських центрів чи освітніх закладів, створюють унікальну творчу атмосферу, де кожен учасник, незалежно від професійної підготовки, може долучитися до скарбниці національного фольклору. Вони є рушійною силою для організації місцевих свят, фестивалів та обрядових дійств, тим самим інтегруючи пісенну традицію безпосередньо у повсякденне життя громади. Таким чином, аматорський вокальний ансамбль – це ключовий соціально-культурний феномен, що підтримує життєздатність народнопісенної традиції та забезпечує її неперервну еволюцію в сучасному виконавському просторі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Тематика досліджень, присвячених аматорським вокальним ансамблям у народнопісенному виконавстві, набула особливої актуальності в умовах сучасних соціокультурних трансформацій, змістивши фокус із суто етнографічного опису на функціональний

та інноваційний аналіз. Останні публікації, зокрема в українському науковому полі (роботи Л. Залізняка, О. Осадчої, В. Суслова), демонструють посилену увагу до соціальної ролі цих колективів як ключових маркерів національної та регіональної ідентичності, підкреслюючи їхній внесок у процеси культурного відновлення через відтворення локальних, маловідомих співочих традицій. І. Сідорова, Д. Стребкова, І. Науменко активно вивчають синкретизм жанрів, аналізуючи, як аматорські колективи інтегрують елементи сучасних музичних стилів та сценічної театралізації для осучаснення народної пісні, зберігаючи при цьому її автентичну основу, що є предметом дискусій щодо балансу між традицією та інновацією. Окремо виділяються публікації А. Зарицької, В. Мрочко, І. Кириченко, О. Гонтар, що стосуються методичного забезпечення (проблематика підготовки керівників та необхідності розробки нових посібників) та цифрової трансформації, де аматорський рух розглядається як активний користувач медіаплатформ для популяризації своєї творчості та забезпечення міжрегіональної комунікації, хоча питання економічної стійкості та глибинної рецепції осучасненого фольклору різними аудиторіями все ще залишаються недостатньо вивченими.

**Мета дослідження** полягає у комплексному дослідженні феномену аматорських вокальних ансамблів як популярної та життєздатної форми музикування, що забезпечує збереження, трансформацію та активну популяризацію народно-пісенної спадщини в сучасному українському культурному просторі.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Аматорський вокальний ансамбль – це колектив, учасники якого займаються співом на некомерційній основі, керуючись любов'ю до музики та бажанням спільної творчості. Його унікальність починається з некомерційної природи, що забезпечує виконавській діяльності високий ступінь щирості, емоційної віддачі та внутрішньої мотивації. Учасники, що представляють найрізноманітніші професії та соціальні верстви – від вчителів та інженерів до пенсіонерів та студентів – інвестують свій вільний час і енергію, керуючись внутрішньою потребою у творчості та збереженні національної спадщини. Це якісно відрізняє їх від професійних колективів, чия діяльність часто

підпорядкована академічним стандартам та вимогам ринку. Місія аматорів полягає у збереженні та передачі спадщини від предків, а також у активному донесенні її до сучасної громади (Заверуха, 2022).

У контексті народнопісенного виконавства, унікальність аматорських колективів найяскравіше проявляється у їхній здатності бути носіями мікро-традицій. Багато ансамблів свідомо орієнтуються не просто на «народну пісню» загалом, а на скрупульозне відтворення конкретних місцевих співочих традицій свого села, району чи історичної області. Це виходить за межі простої мелодії та тексту: включає вивчення та імітацію діалектних особливостей, специфічної манери звуковидобування (як-от «білий спів» чи характерні регіональні говірки), а також глибоке розуміння обрядового контексту пісні – коли і за яких умов вона виконувалася. Часто колективи здобувають свій репертуар, беручи участь у фольклорних експедиціях або працюючи безпосередньо з найстарішими мешканцями громади. Таким чином, аматори виступають як живі архіваріуси, що зберігають автентичність та ті крихітні нюанси, які можуть бути нівельовані в умовах академічної обробки, забезпечуючи тим самим життєздатність локальної культурної ідентичності (Павленко, 2013).

Також спільне музикування є надзвичайно потужним засобом соціалізації та психологічного розвантаження. Репетиційна діяльність та виступи формують стійку спільноту, об'єднану спільним захопленням та почуттям мети, що є особливо цінним в умовах сучасного суспільства. Ансамблі функціонують як важливі міжпоколінні майданчики, де старші учасники передають знання, виконавські секрети та життєвий досвід молодшим, створюючи неформальний, але ефективний освітній процес. Це сприяє не лише збереженню пісні, але й забезпечує передачу важливих соціальних норм, етичних цінностей та почуття приналежності. Ансамбль перетворюється на другу родину, де взаємодія, підтримка та колективна відповідальність є невід'ємною частиною творчого та особистісного розвитку (Агафонова, 2018).

Ключовою ознакою, що підкреслює масовість цієї форми, В.О. Жадько називає її демократичність. Аматорські колективи не вимагають від своїх учасників наявності професійної

музичної освіти чи видатних вокальних даних. Це робить народну пісню максимально доступною для широких верств населення, які не мали змоги отримати спеціалізовану підготовку. Саме ця інклюзивність сприяє природному, неформальному відтворенню традиції. Більше того, аматорські ансамблі часто виступають як творчі лабораторії, де під керівництвом ентузіастів-керівників народна пісня проходить процес життєвої апробації. Тут експериментують з новими, часто мінімалістичними аранжуваннями, вводяться нетрадиційні інструменти чи хореографічні елементи. Це дозволяє колективам оперативного реагувати на сучасні культурні тренди, зберігаючи при цьому автентичну основу, і гарантує, що народна пісня не стає застиглим музейним експонатом, а продовжує розвиватися та резонувати з сучасною аудиторією (Жадько, 2013).

Популярність аматорських ансамблів у сучасному народнопісенному виконавстві не є випадковою – вона обумовлена низкою глибоких соціокультурних та практичних чинників, які відповідають на актуальні запити суспільства:

Перший чинник – це національно-культурне відродження та ідентичність. У періоди підвищення національної самосвідомості, пошуку та утвердження власної ідентичності (що є особливо актуальним для України), народна пісня виходить на перший план як ключовий маркер приналежності до нації. Вона є не просто мистецтвом, а колективним історичним наративом. Пісні, закодовані пам'яттю про важливі історичні події, обряди, етику та естетику попередніх поколінь, задовольняють глибоку потребу суспільства у відновленні зв'язку з власним корінням. Аматорські ансамблі, виконуючи цей репертуар, перетворюються на ідеологічні та культурні фронтмени своїх громад. Вони активно сприяють процесу культурної деколонізації та деколонізації, повертаючи в обіг забуті або приглушені раніше регіональні співочі традиції, підкреслюючи унікальність українського фольклорного ландшафту (Kratus, 2019).

Другий чинник – це доступність, мобільність і гнучкість формату. На відміну від великих, академічних хорів чи професійних музичних театрів, вокальні ансамблі (зазвичай це тріо, квартети, квінети чи секстети) володіють високою оперативною мобільністю. Вони не

вимагають великої сцени чи складного технічного забезпечення. Ця гнучкість дозволяє їм виступати на найрізноманітніших майданчиках: від сільської церкви чи шкільного актового залу до камерних фестивальних сцен та онлайн-концертів. Їхня репетиційна діяльність є менш бюрократизованою і легше вписується у щільний графік учасників-аматорів. Ця логістична перевага забезпечує їхню всепроникність – вони можуть брати участь у локальних ярмарках, родинних святах та громадських акціях, поширюючи живе виконання народної пісні безпосередньо серед людей (Kratus, 2019).

Третій чинник – це інтерпретація, осучаснення та діалог зі світом. Сучасні аматорські ансамблі успішно долають стереотип про те, що народна пісня є виключно «музейною» формою. Вони виступають як сміливі інтерпретатори. Прагнучи залучити молоду аудиторію, керівники колективів часто застосовують сучасні підходи до аранжування. Це може включати:

- використання елементів джазу, року, етноф'южн або електронної музики;
- додавання нетрадиційних інструментів (саксофон, синтезатор) до традиційного інструментарію (бандура, сопілка);
- розширення діапазону вокальних прийомів, що виходять за межі чистої автентики.

Такий творчий підхід забезпечує успіх народної пісні, роблячи її конкурентоспроможною на сучасному музичному ринку. Вони доводять, що народна пісня здатна до еволюції, є живим, багатошаровим матеріалом, який можна і потрібно переосмислювати, не втрачаючи при цьому глибинної суті (Kratus, 2019).

І останній чинник – це роль аматорських колективів у громадах та культурній дипломатії. На локальному рівні аматорські колективи є стрижнем культурного життя. Вони не лише організовують дозвілля, а й створюють «культурний капітал» громади, зміцнюючи її згуртованість та імідж. Вони є візитівкою свого села, міста чи району, представляючи його на обласних, всеукраїнських та міжнародних фестивалях. У цьому контексті аматорські ансамблі виконують функцію народної культурної дипломатії, представляючи Україну за кордоном, демонструючи її багатогранний фольклор та створюючи позитивний імідж нації через безпосередній контакт із глядачем. Це підтверджує

їхню значущість не лише як мистецьких одиниць, а як важливих соціальних та зовнішньо-культурних інструментів (Kratus, 2019).

Аматорські вокальні ансамблі, незважаючи на їхню культурну значущість та популярність, функціонують в умовах постійних викликів, які вимагають інноваційних підходів та підтримки для забезпечення їхнього сталого розвитку.

Так, найбільш гострою проблемою залишається кадрове питання. Існує дефіцит висококваліфікованих керівників, які б володіли двома ключовими навичками: професійною музичною грамотою (диригування, аранжування) і глибоким розумінням народної традиції (знання локальних діалектів, манер співу, обрядового контексту). Часто керівники є ентузіастами-самоуками, які можуть мати сильне бажання, але обмежені методичні знання, що потенційно призводить до спрощення або неточностей у відтворенні автентичного матеріалу. Вирішення цієї проблеми вимагає створення регіональних методичних центрів та програм підвищення кваліфікації для аматорських керівників (Дорічевська, 2020).

Іще один виклик – це фінансові та матеріально-технічні обмеження. Будучи некомерційними колективами, аматорські ансамблі майже завжди зіштовхуються з фінансовими труднощами. Обмеженість ресурсів відчувається у кількох аспектах:

- костюми та реквізит: забезпечення автентичними або якісними сценічними народними костюмами;
- інструментарій: придбання та обслуговування як традиційних (бандура, цимбали), так і сучасних музичних інструментів;
- логістика: фінансування поїздок на конкурси, фестивалі та гастролі, що є ключовим елементом мотивації та популяризації.

Багато колективів існують виключно завдяки підтримці місцевих органів влади (якщо вона є) або особистим внескам учасників (Дорічевська, 2020).

Крім того, на сучасному музичному ринку існує потужна конкуренція з комерційним фолком та масовою культурою. Аматорські ансамблі мусять знаходити складний баланс між вірністю автентичності (щоб зберегти освітню та історичну цінність) і привабливістю для широкої, особливо молоді, аудиторії (щоб забезпечити свою життєздатність). Надмірна

«музейність» відштовхує глядача, а надмірне осучаснення може розмити суть народної пісні. Успішними стають ті ансамблі, які використовують інноваційні, але шанобливі аранжування, перетворюючи фольклор на продукт, цікавий для споживання, але збережений у своїй емоційній глибині (Дорічевська, 2020).

Незважаючи на виклики, перспективи розвитку аматорського руху є обнадійливими, особливо завдяки технологіям та зростаючій суспільній увазі до культури:

1. Цифрова трансформація та медіа-популяризація. Розвиток соціальних мереж, YouTube та інших відеоплатформ надав аматорським колективам потужні нові канали для поширення своєї творчості. Сьогодні колектив із невеликого села може стати відомим на національному рівні чи навіть за кордоном, розмістивши якісний відеозапис свого виступу. Онлайн-фестивалі та конкурси, що набули популярності, знижують логістичні витрати та розширюють географію участі, дозволяючи аматорам напяму контактувати з ширшою аудиторією та обмінюватися досвідом з колегами.

2. Співпраця з науковими та освітніми інституціями. Майбутнє аматорського руху тісно пов'язане з посиленням зв'язків із вищими навчальними закладами (кафедрами фольклористики, етнографії) та професійними музичними школами. Така співпраця забезпечує аматорів якісним, верифікованим етнографічним матеріалом, допомагає у нотації та розшифровці автентичних записів. Інтеграція аматорських гуртків у навчальний процес (як практична база для студентів-культурологів) підвищує як їхній статус, так і методичну якість їхньої роботи.

3. Грантова підтримка та краудфандинг. Все більше аматорських колективів починають освоювати механізми грантової підтримки від національних культурних фондів та міжнародних організацій. Також активно використовується краудфандинг (збір коштів від спільноти) для фінансування конкретних проектів (запис альбому, створення нового костюмованого комплексу). Це дає можливість колективам реалізовувати масштабніші та якісніші творчі задуми, не чекаючи лише на державне фінансування (Kosiborod, 2022).

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Проведене дослідження дозволило встановити, що аматорські вокальні

ансамблі – це не просто форма дозвілля, а динамічний, життєздатний соціокультурний феномен та незамінний елемент сучасного народнопісенного виконавства. Вони виконують подвійну функцію: зберігають крихке надбання фольклору в його автентичних проявах і водночас адаптують його до потреб сучасної культури, роблячи народну пісню актуальною, емоційно насиченою та доступною для кожного. Завдяки ентузіазму їхніх керівників та учасників, а також

використанню нових технологічних можливостей, народна пісня продовжує звучати, розвиватися і залишатися важливою складовою національного культурного коду.

Перспективи подальших досліджень ми вбачаємо у з'ясуванні ролі аматорських колективів у підтримці морального духу та культурній терапії, а також їхньої участі у волонтерських та благодійних проєктах, зокрема, під час військових конфліктів.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Агафонова Г. О. Вокальне аматорство як культуротворчий феномен. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 4. С. 120–126.
2. Дорічевська О.С. Сталий розвиток аматорських вокальних ансамблів у часи соціальних трансформацій. *Молодий учений*. 2020. № 50. С. 168–181.
3. Жадько В. О. Музичний народний спів як основа українського фольклорного мистецтва. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2013. Т. 37. С. 188–191.
4. Заверуха О.Л., Чернета Т.О. Вокальний ансамбль: навч.-метод. посібник для студентів ЗВО. Корсунь-Шевченківський: ФОП Майдаченко І.С., 2022. 116 с.
5. Павленко І. Вокальні ансамблі сучасного побутування (жанрові особливості). *Народознавчі зошити*. 2013. № 4. С. 722–726.
6. Шнуренко Т. В. Аматорство як основа організації народних пісенних колективів: потенціал розвитку та вкорінення у практику виконавства. *Молодий вчений*. 2021. № 1(2). С. 299–302.
7. Kosiborod O. The future of the development of the amateur vocal movement. *Arts and Music in Cultural Discourse*. 2022. №5. P. 201–209.
8. Kratus J. A. Return to amateurism in music education. *Music Educators Journal*. 2019. Vol. 106, № 1. P. 31–37.

#### REFERENCES:

1. Ahafonova H.O. (2018) Vokalne amatorstvo yak kulturotvorchyi fenomen. [Amateur vocal performance as a culture-forming phenomenon]. *Mystetstvoznachchi zapysky*. 4. 120–126 [in Ukrainian].
2. Dorichevska O.S. (2020) Stalyi rozvytok amatorskykh vokalnykh ansambliiv u chasy sotsialnykh transformatsii. [Sustainable development of amateur vocal ensembles in times of social transformations]. *Molodyi uchenyi*. 50. 168–181 [in Ukrainian].
3. Zhadko V.O. (2013) Muzychnyi narodnyi spiv yak osnova ukrainskoho folklornoho mystetstva. [Folk musical singing as the foundation of Ukrainian folkloric art]. *Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnogo universytetu*. T. 37. 188–91 [in Ukrainian].
4. Zaverukha O.L., Cherneta T.O. (2022) Vokalnyi ansambl: navch.-metod. posibnyk dlia studentiv ZVO. [Vocal Ensemble: A Teaching and Methodological Manual for University Students]. Korsun-Shevchenkivskiy: FOP Maidachenko I.S. 116 s. [in Ukrainian].
5. Pavlenko I. (2013) Vokalni ansambli suchasnogo pobutuvannia (zhanrovi osoblyvosti). [Vocal Ensembles in Contemporary Practice (Genre Features)]. *Narodoznachchi zoshyty*. 4. 722–726 [in Ukrainian].
6. Shnurenko T.V. (2021) Amatorstvo yak osnova orhanizatsii narodnykh pisennykh kolektyviv: potentsial rozvytku ta vkorinennia u praktyku vykonavstva. [Amateurism as the Basis for Organizing Folk Song Ensembles: Development Potential and Integration into Performance Practice]. *Molodyi vchenyi*. 1. 299–302 [in Ukrainian].
7. Kosiborod O. (2022) The future of the development of the amateur vocal movement. *Arts and Music in Cultural Discourse*. 5. 201–209 [in English].
8. Kratus J.A. (2019) Return to amateurism in music education. *Music Educators Journal*. Vol. 106, № 1. 31–37 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 11.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 08.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78.071.1(495)«19»

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-35>**Ірина РЯБЧУН**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музично-сценічного мистецтва факультету музичного мистецтва і хореографії, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053

**ORCID:** 0000-0001-8070-7847**Бібліографічний опис статті:** Рябчун, І. (2025). Особливості відображення національної травми в музиці (грецька і українська парадигми). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 264–271, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-35>

## ОСОБЛИВОСТІ ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАВМИ В МУЗИЦІ (ГРЕЦЬКА І УКРАЇНСЬКА ПАРАДИГМИ)

**Мета дослідження** полягає у вивченні особливостей відображення травматичного досвіду нації в музичних творах грецьких і українських композиторів. Пояснюється дефініція поняття «національна травма» як «втрата цілісності і несприйняття нової реальності на національному рівні». Проводяться аналогії відображення порушення цілісності у образотворчій і музичній мистецтві епохи бароко. Для порівняння пояснюються особливості відображення в музичних творах періоду національної травми, через який пройшов у ХХ столітті Грецький народ. Аналізуються твори Мікіса Теодоракіса, у яких найбільш яскраво відображена національна травма, пояснюються причини їх всенародної популярності. Досліджується використання символіки світла як візантійського еквівалента істини в пісенному циклі Мікіса Теодоракіса на вірші Янніса Ріцоса «Вісімнадцять наспівів про гірку батьківщину». У творі «Пісня мертвого брата» виявлено використання жанру поховального співу «паралогес», який має міфологічне коріння. На прикладі українських пісень спротиву, музики Миколи Лисенка, Мирослава Скорика і балад Святослава Вакарчука показано закономірності використання засобів музичної виразності у відображенні теми національної резистенції. У якості **методів дослідження** були використані наступні: історичний, феноменологічний, лінгвістичний, психологічний, порівняльний методи та метод музичного аналізу.

Зроблено **висновок** про необхідність для регенерації національної травми створення засобами мистецтва цілісної віртуальної моделі етносу. Показано шляхи психологічного заміщення втраченої цілісності за рахунок звернення до історичного досвіду і релігійної свідомості нації. Вказано на можливість на основі перенесення методом узагальнення особистої «травми втрати» у соціальну площину, етичної переоцінки втрати і надання їй сакрального змісту.

**Ключові слова:** національна травма, подолання психологічної травми, психологічне заміщення, Лисенко, Теодоракіс, Скорик, Вакарчук.

**Iryna RIABCHUN**

PhD in Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical and Performing Arts, Faculty of Musical Art and Choreography of Kyiv Borys Grinchenko Metropolitan University, 18/2 Bulvarno-Kudriavskaya Str., Kyiv, Ukraine, 04053

**ORCID:** 0000-0001-8070-7847

**To cite this article:** Riabchun, I. (2025). Osoblyvosti vidobrazhennia natsionalnoi travmy v muzytsi (hretska i ukrainska paradyhmy) [Features of the reflection of national trauma in music (Greek and Ukrainian paradigm)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 264–271, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-35>

## FEATURES OF THE REFLECTION OF NATIONAL TRAUMA IN MUSIC (GREEK AND UKRAINIAN PARADIGM)

**The purpose of the study** is to investigate reflection of the national traumatic experience in the musical works of Greek and Ukrainian composers. The definition of the concept of “national trauma” is explained as “loss of integrity and non-perception of the new reality at the national level”. Analogies of the reflection of the violation of integrity in the visual and musical arts of the Baroque era are drawn. For comparison, the features of the reproduction in musical works of the period of national trauma, which the Greek people went through in the 20th century, are explained. The works of Mikis Theodorakis, in which the national trauma is most vividly reflected, are analyzed, the reasons for their nationwide popularity are explained. The use of the symbolism of light as the Byzantine equivalent of truth in



the song cycle of M. Theodorakis based on the poem by Yiannis Ritsos "Eighteen Hymns about the Bitter Fatherland" is investigated. In the work "Song about the Dead Brother" the use of the genre of funeral singing "paraloges", which has mythological roots, is revealed. On the example of Ukrainian songs of resistance, music of Mykola Lysenko, Myroslav Skoryk and ballads of Svyatoslav Vakarchuk the regularities of using means of musical expressiveness in reflecting the theme of national resistance are shown. The following **methods of research** were used: historical, phenomenological, linguistic, psychological, comparative methods and the method of musical analysis.

The **conclusion** is made about the necessity of creating a holistic virtual model of the ethnos by means of art for the regeneration of national trauma. The ways of psychological replacement of lost integrity by appealing to historical experience and religious consciousness of the nation are shown. The possibility is indicated on the basis of transferring the personal "trauma of loss" to the social plane by the method of generalization, ethical reassessment of loss and giving it a sacred meaning.

**Key words:** national trauma, overcoming of the psychological trauma, psychological replacement, Lysenko, Theodorakis, Skoryk, Vakarchuk.

**Актуальність проблеми.** Нинішній воєнний стан країни, в якому вона перебуває майже дванадцять років, тяжкі випробування, що проходять українці, отримуючи важкі фізичні і психологічні травми, втрачаючи рідних, домівки, проводячи дні і ночі в укриттях, живучи роками у статусі переселенців і біженців, обумовлюють актуальність дослідження музики супротиву у багатоманітних проявах для розуміння її важливості як одного з чинників стійкості нації.

Музичне мистецтво є найбільш універсальним засобом відображення буття і невербального спілкування між людьми. У роки війни воно набуває ще й широкого ефекту емоційного коригування травматичних наслідків воєнного часу, які відчувають окремі індивіди, родини, соціальні групи і, врешті, все суспільство.

**Мета дослідження.** Музичні твори, створені як відгук на воєнні події є атрибутами культурного фронту, необхідним компонентом боротьби і переживання наслідків війни. Вони підносять на сучасний рівень значення історичних пісень спротиву і епохальних творів академічної музики, у яких відображені гострі етапи боротьби за існування країни. Уперше в українському музикознавстві з метою вивчення особливостей таких творів для порівняння звертаємося до досвіду грецьких композиторів, котрі, переживши у ХХ столітті тривалий травматичний період, створили музичні полотна, які заново об'єднали націю, відродивши її з попелу.

**Методи дослідження.** При дослідженні застосовувались методи музичного, феноменологічного, психологічного, історичного, лінгвістичного і порівняльного аналізу. Тема дослідження обговорювалась на ХХІ Міжнародній науково-практичній конференції «Національна ідентичність крізь призму сучасних катаклізмів: історико-культурний

контекст» Рівненського державного гуманітарного університету.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У вузькому сенсі науковці розглядають травму втрати як людський досвід, пов'язаний зі смертю когось близького, розлученням, неможливістю спілкування (Паливода, 2021, с. 71). Крім травм, які стосуються втрат тілесної, родинної цілісності, воєнний час пов'язаний з втратою цілісності мирного життя, безпеки, спокою, порушенням звичок і планів, кардинально руйнуючи попередній спосіб життя.

Першою сформулювала і дослідила феномен посттравматичного синдрому, спричиненого війною, американська психолог Джудіт Льюїс Герман (Judith Lewis Herman, 1942). «Однією з найбільш важливих книг з психіатрії, опублікованих після Фрейда» назвала газета "The New York Times" її книгу «Травма та одужання» (перше видання – 1997 р.), де, зокрема, вчена розглядає проблеми повоєнного періоду: «Реальність психологічної травми знову була нав'язана суспільній свідомості катастрофою Першої світової війни. У цій тривалій війні на виснаження понад вісім мільйонів чоловіків загинуло за чотири роки. Коли різанина закінчилася, чотири європейські імперії були зруйновані, і багато цінних переконань, що підтримували західну цивілізацію, були зруйновані» (Герман, 1997, с. 18).

Український психолог, доктор психологічних наук, професор Інституту соціальної та політичної психології НАПН України П.П. Горностай дає визначення національної травми як «/.../ колективної травми, наслідки якої (Горностай, 2018, с. 58). Втрата цілісності територій, безпеки, обмеження свобод громадян призводять до тривалого переживання національної травми народу, який перебуває у стані війни, відчуваючи на собі наслідки агресивного

вторгнення упродовж років, десятиліть і віків. Тому у вивченні проблеми переживання національної травми особливо ефективним є часова і географічна дистанція, а також порівняння травматичного досвіду різних країн і епох.

#### Виклад основного матеріалу дослідження.

За словами колеги і біографа грецького композитора Мікіса Теодоракіса (Μίκης Θεοδωράκης, 1925–2021) дослідниці Гейл Холст-Уорхафт (Gail Holst-Warhaft, 1941), *«Для Греції «період національної травми» закінчується наприкінці 80-х років XX століття»* (Holst-Warhaft, 2023, р. 22). Греки пережили Балканські війни 1913–1914 років, вигнання із Малої Азії і кінець малоазійського еллінізму у 1922 році, два вторгнення фашистських військ Муссоліні (1940), окупацію країнами «Осі» (Німеччина, Болгарія та Італія) у 1941–1944 роках, сутички між партизанами і військами антигітлерівської коаліції, які переросли у громадянську війну 1946–1949 років, військову хунту «Чорних полковників» 1967–1974 років, в результаті якої Греція ще на три десятиліття після закінчення Другої світової війни затрималась у стані війни (Λογोधέτης, 2025, р. 54–57).

Фоном переживання «національної травми» для грецького етносу, який перебував у стані війни упродовж майже всього XX століття, набагато довше інших європейських народів, був ресентимент ролі засновників цивілізації (Riabchun, Siuta, Komenda, Bondarenko, 2024, р. 99), втраченої величі Римської імперії і Візантії, остаточної втрати територій Малої Азії (Τόμπρος, 2018, р. 147).

Прийняття нової реальності є тяжким кроком, який спроможні осмислити і подолати передовсім, велетні нації, такі, як композитор Мікіс Теодоракіс, відомий не лише своєю музикою – митець також був активним діячем «лівого руху», політиком, часто виступав проти режимів воєнного часу, які його переслідували, ув'язнювали та катували. Зокрема, композитор особливо постраждав у повоєнні часи громадянської війни 1946–1949 років, а також у роки диктатури Хунти 1967–1974 років (Holst-Warhaft, 2023, р. 126–132).

Одним з перших масштабних творів, у якім Мікіс Теодоракіс звертається до теми національної травми, є пісенний цикл на власні вірші *«Пісня мертвого брата»* (Το Τραγούδι Του Νεκρού Αδελφού, 1961–1962).

Цикл складається з дев'яти пісень: *«Мій квітню»*, *«Сон»*, *«Ланцюг»*, *«Моє зрадливе кохання»*, *«Захід сонця»*, *«Павло та Микола»*, *«Колискова»*, *«У садах»*, *«Похвальна»* (Holst-Warhaft, 2023, р. 105–107). У піснях циклу відображені розрізнені, уривчасті епізоди життя, існуючого вже лише у спогадах, подібно до поодиноких фрагментів плівки втраченого фільму. Уривчастість пам'яті у даному випадку синонімічна дефрагментації втраченого образу, неможливості його цілісного відтворення, і таким чином – компонентом втрати. Стан втрати відповідно передає і музика циклу, яка має жанровий прототип *«відспівування»*, завдяки використанню особливостей грецького традиційного жанру *«паралогес»* (Παραλογές, παραλογή), який має прадавнє походження. Утім, вже у першій частині циклу у поетичнім тексті розпочинається своєрідний, на перше враження, несподіваний і дивний діалог з Сонцем, яке стає важливою альтернативною головною темі циклу:

*«Сонце: де ти бачиш гори,  
де ти бачиш річки,  
де ти бачиш наші пристрасті  
і бідних матерів?»*

Сонце у даному контексті є еквівалентом верховного судді, абсолюту, істини. Натомість у четвертій пісні *«Моє зрадливе кохання»* брак світла стає не тільки фоном втрати, але її синонімом:

*«Опівночі я чекатиму на тебе,  
Моє зрадливе кохання  
Ніби місяць зникне в темряві  
Моє зрадливе кохання»*

Кульмінацією циклу є остання з пісень, у приспіві якої імперативно звучить тема Сонця, яке ніби «збирає» розпорошену картину буття у єдине ціле :

*«Матері, дочки, вбиті брати, батьки  
Дерево з одним коренем, одним джерелом,  
одним фонтаном.*

*Сьогодні ми одружуємо Сонце  
Сонце з нареченою, єдиним дорогоцінним  
бузком!»<sup>1</sup>.*

Іншим твором посттравматичної тематики є цикл М. Теодоракіса *«18 пісень про*

<sup>1</sup> Тут і далі текст пісень циклу *«Пісня мертвого брата»* у перекладі авторки дослідження за сайтом URL: <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=9694&justlyrics=1&lang=it> (дата звернення 12.12.2024).

гірку батьківщину» («*Τα 18 λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας*», 1974) на вірші Яніса Рітсоса (Γιάννης Ρίτσος, 1909–1990). У поетичних метафорах поезій Я. Рітсоса, на фоні історичних ремінісценцій алегорично звучить заклик до боротьби. Форма чотирирядкових поетичних «наспівів» відповідає стародавній структурі грецького п'ятнадцятискладового ямба – *δεκαπεντασύλλαβο*, що надає циклу архаїчного відтінку. (Рябчун, Харалампіду, 2017, с. 320–324).

Перше видання альбому у виконанні видатних співаків Греції – Йоргоса Далараса (Γιώργος Νταλάρας, 1949) та Анни Віссі (Αννα Βίσση, 1957) готувалося у часи подій Політехнічного інституту<sup>2</sup> і було здійснено одразу після падіння режиму хунти. Альбом асоціювався з відновленням демократії і мав величезний успіх, що підтверджує включення його до списку «100 найвидатніших грецьких аудіозаписів століття».

Текст четвертої пісні «*Λαός*» є своєрідним «*дежавю*» (фр. *déjà vu*) для нинішнього стану України – сучасного Давіда, що стійко витримує натиск Голіафа:

«Маленький народ, що бореться без мечів і стріл за хліб і світло та за пісню всього світу...»

Боротьба за *світло* стає лейттемою посттравматичних творів М. Теодоракіса, концентруючи ідею абсолютної істини, що лежить в основі етнічного самоусвідомлення. Ансамблевий народний акомпанемент, заснований на ритмах пісень «нового часу» надає їм потужної підтримки, яка, завдяки своїй універсальності, набуває значення еквіваленту хору античних трагедій. Подібний прошарок є необхідним атрибутом посттравматичних творів як виразник, або активатор загальноприйнятої істини.

Ще одним носієм істини у творах М. Теодоракіса є візантійський мелос, який підносить тон висловлювання його творів до сакрального рівня (Γιώργος, 2021, с. 290). У першій редакції Третьої, хорової симфонії (1981 р.) третя частина мала назву *Візантійський гімн для Петра з Е.Р.О.Н.* (*Byzantine Hymn for Petros of*

*Ε.Ρ.Ο.Ν*)<sup>3</sup>. Показовою є історія назви частини: насправді вона присвячена пам'яті бойового товариша Мікіса Теодоракса – Димітріса Деспотидиса, чиє ім'я було замінено узагальненим «*Петро з Єдиної Всегрецької Молодіжної Організації*».

Введенням у Третю частину Третьої симфонії Візантійського гімну композитор додає ресурсів для етичного узагальнення втрати і надання їй сакрального змісту. Особиста втрата таким чином перетворюється на суспільну жертву, яка є виправданою завдяки ототожненню з жертвою Христа. А присутність образу Матері є не тільки посиленням на його власну біографічну парадигму, але доповненням євангельської ситуації, яке виносить особистісні травматичні переживання на рівень релігійних узагальнень (Holst-Warhaft, 2023, р. 93–98).

Сприйняття травми як порушення цілісності є стійкою психічною реакцією, відображеною у різних видах мистецтва. Типовим прикладом є зображення знятого з хреста Ісуса Христа на фресках Епохи Відродження таким чином, щоб його тіло не було видно цілком. Прикладом може бути фреска Якопо Понтормо (Jacopo da Pontormo, 1494–1557) «*Зняття з хреста*» (1527) Церкви Санта Фелічіта у Флоренції, на якій тіло Христа підтримують віряни, або аналогічний сюжет фрески Фра Беато Анджеліко (Fra Beato Angelico, 1387–1455) церкви Санта-Триніата у Флоренції (1425), де тіло Хреста перекидає силует Богородиці, що сидить перед ним, спиною до глядача.

Подібним чином втрату порушення цілісності відображає у своїх фугах Йоган Себастьян Бах, починаючи деякі з проведень теми зі скороченої першої ноти, як у розробці Фуґи ДТК II (Приклад №1).

Своєрідну деструкцію теми, як відображенні перенесеної травми, застосував у Фіналі своєї фортепіанної Сонати ля мінор (твір 16) Микола Віталійович Лисенко. Перша фраза рефрену Фіналу заснована на інтонаціях купальської пісні «*Ой єсть в лісі калина*» (Приклад № 2).

Зауважимо, що композиторська версія другої – четвертої фраз мають мужнє звучання, що споріднює їх з козацькими піснями «калинкової тематики», утворюючи узагальнений

<sup>2</sup> Політехнічне повстання – масовий антидиктаторський протест проти військового уряду Апіріліана, що відбувався на території Греції з 14 по 17 листопада 1973 року. Воно почалося із захоплення Афіського національного технічного університету його студентами та випускниками. Студентський рух переріс у повстання, до якого згодом приєдналися громадяни та протестуючі фермери. Вранці 17 листопада воно було жорстоко придушене, з введенням танка в Політехнічний інститут та відновленням відповідного військового стану, що забороняв збори та пересування в Афінах та Салоніках.

<sup>3</sup> *Ενίαία Παανελλαδική Οργάνωση Νέων* (Ε.Π.Ο.Ν. 1943–1958) – найбільша об'єднана загальногрецька молодіжна спілка, що відстоювала ідеали вільної батьківщини і боролася проти будь-яких спроб встановлення іноземного правління.



Приклад № 1. Й.С. Бах. Прелюдія та Фуга до-мінор (Фуга). II Том ДТК, такти 16–2 (Bach, 1997, р. 9)



Приклад № 2. Українська народна пісня «Ой єсть в лісі калина» в обробці Л. Ревуцького, фрагмент партитури (Ревуцький, 2018, с. 11)



Приклад № 3. М. В. Лисенко. Соната для фортепіано ля-мінор, Третя частина, такти 176–180 (Лисенко, 1952, с. 152)

національний інтонаційний образ. Останнє проведення рефрену, якому передусє низхідна послідовність на інтонаціях *Lamento*, починається на тлі гармонії зменшеного септакорду підвищеного IV ступеня, котрий у символічних значеннях, які надавав цій гармонії

Йоганн Себастьян Бах, означав смерть (Приклад № 3).

У подальшому композитор змінює напрям руху музичної тканини на висхідний, і на десяти тактах органуму домінанти доводить розвиток до переможного завершення.

М. В. Лисенко є одним з наймогутніших представників національно-патріотичного напрямку в музиці ХХ століття. Озвучуючи безсмертні рядки Т.Г. Шевченка, які є відображенням національної травми і прямим заклик до її подолання, він створює кантату *«Б'ють пороги»*. Героїчна тема яскраво представлена у творчості М. В. Лисенка пост-романтичним Героїчним Скерцо для фортепіано, тв. 25, декількома маршами – *«Обозний марш»* (1907), *«Кубанський марш»* (1911/1908), *«Запорізький марш»*, Марш Гетьмана Дорошенка *«Прощання з клейнодами»* до драми Л. М. Старицької-Черняхівської (1907). Козацькі пісні, які присутні майже у всіх цих творах, є символом української резистентності, звитяги і непереможності. Їх кульмінаційним проявом, апофеозом козацтва в українській академічній музиці є включення пісні *«За світ встали (вар. – засвітали) козаченьки»* до Увертюри опери *«Тарас Бульба»*, яка є неперевершеним за якістю і значенням національно-патріотичним твором. Важливим є динамічне підсилення цитованої пісні від першого проведення, де вона з'являється на *«р»*, немов здалеку (такт 50), до другого, де звучить вже ніби у збільшенні, завдяки уповільненню темпу і динаміці *F* (такт 123). Така прогресія сприяє відчуттю подолання внутрішнього і зовнішнього конфлікту і створює атмосферу перемоги. Зауважимо, що за багатьма параметрами Увертюра до опери *«Тарас Бульба»* перевершує саму оперу, завдяки своєму високому національному значенню : *«/.../не зайве нагадати, що саме перу Лисенка належать два гімни: «Вічний революціонер» і «Боже великий, єдиний!» та своєрідний «бренд» – Увертюра до опери «Тарас Бульба», що дуже важливо з огляду його націотворення»* (Сікорська, 2024, с. 180).

Відображення процесу відновлення цілісності є однією з причин популярності українських музичних творів також і у другій половині ХХ століття. Написана, як музика до фільму Володимира Денисенка *«Високий перевал»* (1881), *«Мелодія»* Мирослава Михайловича Скорика досягла нових вершин популярності у роки повномасштабного вторгнення і стала символом українства. У динамічній репризі твору типовий народний наспів – заповнення висхідної квінти – проходячи у висхідному напрямку, захоплює всю звукову вертикаль.

У такий спосіб примножується і досягає високого драматичного рівня національна пісенна ідея твору.

Упродовж воєнного часу не втрачають свого національного значення балади Святослава Вакарчука, зокрема *«Не твоя війна»* та *«Мить»*. Потужний драматизм притаманний баладі *«Місто Марії»*, створеній у трагічні дні боротьби за місто Маріуполь навесні 2022 року. Тема втрати, морська і євангельська тематика споріднюють її з грецькою піснею *«Три критські ченці...»* (*«Τρεῖς καλόγεροι κρητικοί...»*)<sup>4</sup>, яка стала основою четвертої частини раннього фортепіанного циклу Янніса Ксенакіса *«Шість пісень»* (*«Six Chansons»*, 1950–1951). Текст грецької пісні має безліч регіональних варіантів, кожен з яких виразно відображає переживання національної трагедії: три критські ченці і троє монахів з Афону, сівши на корабель, сподіваються молитися і не сходити на берег, *«доки Христос не воскресне»* (у інших варіантах – *«доки Богородиця не зглянеться»*) і *«Крит (в інших варіантах – Константинополь) не звільниться»*. Текст пісні Святослава Вакарчука має подібні вирази високого переживання трагедії втрати:

*«Ні, корабельні гармати  
Не розіб'ють мою мрію!  
Віру ніколи не зрадить серце моє!  
Буде до віку стояти  
Праведне місто Марії,  
Доки над гордим Азовом сонце встає!»*<sup>5</sup>

#### **Висновки і перспективи дослідження.**

Україна перебуває у гострій фазі війни, яку згадувана вище дослідниця Д. Герман називає *«war of attrition»* – *«війна на виснаження»*, (Герман, 2022, с. 18). Післявоєнне психологічне відновлення буде тривалим процесом, який залежить від резистентності етносу. Необхідні неабиякі індивідуальні і колективні психологічні зусилля по створенню віртуальної моделі цілісності етносу, яка стане конфігурацією для його відновлення. Колективна свідомість болісно відчуває обсяг втрат, тож ця порожнеча, має бути заповнена шляхом їх заміщення: переведення особистих утрат у соціальну площину, сакралізацію жертв, доведення високого призначення загиблих порівнянням героїв сьогодення з історичними героїчними постатями, імена яких

<sup>4</sup> URL:<https://kanellatou.gr/el/paradosiako/dodekanisa/kalymnos/treis-kalogeroi-kritikoi.html> (дата звернення 12.12.2024)

<sup>5</sup> URL:<https://www.pisni.org.ua/songs/2447165.html> (дата звернення 12.12.2024)

закарбовані в етнічній пам'яті. У цьому неабияку роль відіграє музика, яка, відтворюючи звукові коди етносу, сприяє регенерації свідомості мирного часу. Умовою відновлення має бути прийняття втрати, усвідомлення її історичної необхідності для відстоювання вічних ідеалів світла, істини, справедливості.

Підсумовуючи, можна зробити висновок про особливі жанрові пріоритети

у відображенні національної травми, опору на народну символіку, використання церковної тематики, історичних жанрів і сюжетів. У тяжкі часи випробувань народ черпає сили у минулих героїчних подіях, у досвіді пережитих трагедій і у своїй незламній вірі. Психологічно компенсуючи втрати, він доводить, передусім собі, власну національну цілісність і гідність.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Herman J. L. Trauma and recovery. The aftermath of violence from domestic abuse to political terror. With a new afterword by the author. New York : Basic Books, 2022. 480 p.
2. Holst-Warhaft G. Mikis Theodorakis : his music and politics. Cambridge : Scholars Publishing, 2023. 426 p.
3. Riabchun I., Siuta B., Komenda O., Bondarenko O. Musical Language as a Social Project (on the Example of the Formation of Modern Greek Music). *Education, Technology, and Society Notebooks*, 2024. 17 (se 1), 85–101. URL: <https://doi.org/10.14571/brajets.v17.nse1.85-101> (WoS) (дата звернення : 19.12.2025).
4. Γιώργος, Αρχιμανδρίτης. Μίκης Θεοδωράκης : η ζωή μου / Γιώργος Αρχιμανδρίτης. *Ντοκουμέντα-Βιογραφίες*. Αθήνα : Πατάκης, 2021. 296 σ.
5. Λογοθέτης Γ. Ο παγκόσμιος Μίκης Θεοδωράκης. Επιμελήτρια – Όλγα Παλαμήδη. Αθήνα : Άγκυρα, 2025. 252 σ.
6. Τόμπρος Ν. Ένοπλες συγκρούσεις και πολιτικές αντιπαραθέσεις κατά τη διάρκεια της πολιορκίας των Πατρών (1821–1828) / *Διεθνές Συνέδριο με θέμα: «Πολεμικές συγκρούσεις και τόποι καθαγιασμού του απελευθερωτικού αγώνα κατά την Επανάσταση του 1821»* (Αθήνα, 6-7.10.2017)10 *Επιστημονικά Συνέδρια για τα 200 χρόνια της Ελληνικής Επανάστασεως (1821–2021)*, Αθήνα, 2018. σ. 147–183
7. Горноста́й, П. П. Колективна травма як проблема соціальної та політичної психології. *Проблеми політичної психології* : збірник наукових праць, 2018, 21(1) С. 54–68. URL: <https://doi.org/10.33120/popp-Vol21-Year2018-5> (дата звернення : 10.12.2025)
8. Паливода Л. Проблема визначення понять «психічна травма», «психологічна травма» і «травма втрати» у психологічних проєкціях. *Вчені записки ТНУ ім. В.І. Вернадського. Серія: «Психологія»*. 2021. Т. 32 (71) № 6. С. 68–75. URL: <https://doi.org/10.32838/2709-3093/2021.6/11> (дата звернення : 19.12.2025).
9. Рябчун І., Харалампіду Л. Мікіс Теодоракіс *Нариси з історії грецької музики* / монографія : Рябчун І., Харалампіду Л. Київ : видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. С. 316–347.
10. Сікорська І. Епістолярій Миколи Лисенка як дзеркало націотворчості // *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму*. Монографія. Головний редактор – Ігор Пилатюк. ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів : Галич прес, 2024. С. 174–199 URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.11439739> (дата звернення: 1.12.2025).
11. URL:<https://www.antiwarsons.org/canzone.php?id=9694&justlyrics=1&lang=it> (Date of Reference – 12 December 2024)
12. URL:<https://kanellatou.gr/el/paradosiako/dodekanisa/kalymnos/treis-kalogeroi-kritikoi.html> (Date of Reference – 12 December 2024)
13. URL:<https://www.pisni.org.ua/songs/2447165.html> (Date of Reference – 12 December 2024)

#### REFERENCES:

1. Herman J. L. (2022) Trauma and recovery. The aftermath of violence from domestic abuse to political terror. *With a new afterword by the author*. New York : Basic Books, 480 p. [in English].
2. Holst-Warhaft G. (2022) Mikis Theodorakis : his music and politics. Cambridge : Scholars Publishing, 2023. 426 p. [in English].
3. Riabchun, Siuta, Komenda, Bondarenko (2024). Musical Language as a Social Project (on the Example of the Formation of Modern Greek Music) *Education, Technology, and Society Notebooks*, 17 (se 1), 85–101. URL: <https://doi.org/10.14571/brajets.v17.nse1.85-101> (WoS). (Date of Reference – 19 December 2025) [in English].
4. George, Archimandrite (2021) Giōrgos, Archimandritēs. Mikēs THEodōrakēs : ē zōē mou [Mikis Theodorakis: my life] / *George Archimandrite. Documents-Biographies*. Athens: Patakis, 296 p.[in modern Greek].
5. Logothetis G. (2025). O pankosmios Mikēs THEodōrakēs. Epimelētria– Olga Palamēdē. [The global Mikis Theodorakis]. Afterword author– Olga Palamidi. Athens: Ankara, 252 p. [in modern Greek].

6. Tompros N. (2018) «Enoples synkrouseis kai politikes antiparatheseis kata tē diärkeia tēs poliorkias tōn Patrōn (1821–1828)» [“Armed conflicts and political confrontations during the siege of Patras (1821–1828)”] / *International Conference on: “War conflicts and places of consecration of the liberation struggle during the Revolution of 1821”* (Athens, 6-7.10.2017) *10 Scientific Conferences for the 200th anniversary of the Greek Revolution (1821–2021)*, Athens 2018, pp. 147–183 [in modern Greek].
7. Gornostay P. P. (2018) Koleytyvna travma yak problema sotsialnoi ta politychnoi psykholohii. [Collective trauma as a problem of social and political psychology]. *Problems of political psychology*. 21(1). P. 54–68. URL: <https://doi.org/10.33120/popp-Vol21-Year2018-5> (Date of Reference – 10 December 2025) [in Ukrainian].
8. Palyvoda L. (2021) Problema vyznachennia poniat «psykhichna travma», «psykholohichna travma» i «travma vtraty» u psykholohichnykh proiekttsiakh. [The problem of defining the concepts of “mental trauma”, “psychological trauma” and “trauma of loss” in psychological projections]. *Scientists of the V.I. Vernadsky TNU. Series: “Psychology”*. 2021. Vol. 32 (71) No. 6. Pp. 68–75. URL: <https://doi.org/10.32838/2709-3093/2021.6/11> (Date of Reference – 19 December 2025) [in Ukrainian].
9. Riabchun I., Haralampidou L. Mikis Teodorakis [Mikis Theodorakis] // *Essays on the History of Greek Music*. Kyiv: Dmytro Burago Publishing House. 2017. P. 316–347. [in Ukrainian].
10. Sikorska I. (2024). Epistoliari i Mykoly Lysenka yak dzerkalo natsiotvorchosti. [Mykola Lysenko’s Epistolarium as a Mirror of Nation-Creation] // *Mykola Lysenko and National Schools of European Romanticism*. Monograph. Editor-in-Chief – Ihor Pylatyuk. LNMA named after M.V. Lysenko. Lviv: Halych Press, 2024. pp. 174–199 URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.11439739> (Date of Reference – 1 December 2025) [in Ukrainian].
11. URL:<https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?id=9694&justlyrics=1&lang=it> (Date of Reference – 12 December 2024)
12. URL:<https://kanellatou.gr/el/paradosiako/dodekanisa/kalymnos/treis-kalogeroi-kritikoi.html> (Date of Reference – 12 December 2024)
13. URL:<https://www.pisni.org.ua/songs/2447165.html> (Date of Reference – 12 December 2024)

#### НОТОГРАФІЯ:

1. Bach J.S. Das Wohltemperierte Klavier, Teil II. Urtext. München: G.Henle Verlag, 1997. 176 s.
2. Лисенко М.В. *Зібрання творів*. Т. XIII. Київ: Мистецтво, 1952. С.127–154.
3. Ревуцький Л. Сонечко. 20 українських народних пісень. Транскрипція для чотириструнної домри в супроводі фортепіано М. Т. Лисенка. Київ : «АГАТ ПРИНТ», 2018, 44 с.

#### NOTOGRAPHY:

1. Bach J.S. (1997). Das Wohltemperierte Klavier, Teil II. Urtext. München: G.Henle Verlag, 176 s. [in German].
2. Lysenko M.V. (1952). *Zibrannia tvoriv. [Collected Works]*. Vol. XIII. Kyiv: Mystetstvo, 1952. P. 127–154 [in Ukrainian].
3. Revutskyi L. (2018). Sonechko. 20 ukrainskykh narodnykh pisen. [Sonechko. 20 Ukrainian folk songs]. Transcription for four-string domra accompanied by piano by M. T. Lysenko. Kyiv: AGAT PRINT Publishing House, 2018, 44 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 12.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025



УДК 78.035(44)«18/19»

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-36>**Олександр СКЛЯРОВ***професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри фортепіано, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057***ORCID:** 0000-0003-0720-9838

**Бібліографічний опис статті:** Склярів, О. (2025). Неокласичні тенденції у музичній культурі Франції кінця XIX – початку XX ст. як прояви національної ментальності. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 272–279, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-36>

## НЕОКЛАСИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ФРАНЦІЇ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ. ЯК ПРОЯВИ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ

У статті представлено особливості ментальних рис та загальнокультурних цінностей французького народу, аналіз їх відображення у музичному мистецтві Франції на рубежі XIX–XX століть. У якості об'єктів розглянуто твори французьких композиторів для фортепіано, в яких присутні неокласичні тенденції. **Метою дослідження** стало виявлення особливостей прояви неокласичних тенденцій у творчості французьких композиторів кінця XIX – початку XX століття через призму національної ментальності. Цей процес тісно пов'язаний із характерними ознаками національного стилю і саме ці риси знаходять своє відображення у музичній мові та художніх рішеннях композиторів, який формує характерну стилістичну ідентичність. **Методологія** дослідження спирається на структурно-функціональний метод, який було призначено для дослідження композиційно-драматургічних засад розглянутих творів, і теоретичну базу, яка складається з джерел історії та теорії музикознавства. **Наукова новизна.** Неокласичні тенденції, які тісно пов'язані з проявами національної ментальності, стилем та традиціями у творчості французьких композиторів, хоча й визнаються надзвичайно важливими, але досі не інтегровані в єдину теоретичну модель з універсальним методом аналізу, тому визначенню терміну «французький національний стиль» у роботі приділялась особлива увага. **Висновки.** Французька музична культура кінця XIX – початку XX століття характеризується унікальним поєднанням збереження національних традицій та відкритості до іноземних впливів. Ця здатність до органічної асиміляції дозволила французькій музиці не лише зберегти свою самобутність, але й стати центром інновацій та розвитку. Поява та використання неокласичних жанрів стало потужним стимулом для розвитку французької інструментальної музики. Це дозволило ідеалізувати та використовувати традиції минулого, створюючи унікальні твори, де співіснують різночасові стиліові компоненти. **Практична значущість.** Неокласичні тенденції у творчості французьких композиторів кінця XIX – початку XX століття залишаються недостатньо дослідженими як у світовому музикознавстві, так і в українському науковому просторі. Перспективи подальших досліджень можуть включати детальне вивчення ресурсного потенціалу фортепіанного мистецтва, особливостей трансформації неокласичних ідей у творчій діяльності французьких композиторів, а також проведення компаративного аналізу їхніх фортепіанних творів.

**Ключові слова:** національно-стильова специфіка, французька музика, стиль, неокласицизм, фортепіанне мистецтво, національний характер, національна традиція.

**Oleksandr SKLIAROV***Professor, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Piano Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Bursatskyi Uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057***ORCID:** 0000-0003-0720-9838

**To cite this article:** Skliarov, O. (2025). Neoklasychni tendentsii u muzychnii kulturi Frantsii kintsia XIX – pochatku XX st. yak proiavy natsionalnoi mentalnosti [Neoclassic trends in the musical culture of France in the late 19th – early 20th centuries as manifestations of national mentality]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 272–279, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-36>



## NEOCLASSIC TRENDS IN THE MUSICAL CULTURE OF FRANCE IN THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES AS MANIFESTATIONS OF NATIONAL MENTALITY

*The article presents the features of the mental traits and general cultural values of the French people, an analysis of their reflection in the musical art of France at the turn of the XIXth–XXth centuries. The objects considered were works by French composers for piano, in which neoclassical tendencies are present. **The aim of the study** was to identify the features of the manifestation of neoclassical tendencies in the work of French composers of the late XIXth – early XXth centuries through the prism of national mentality. This process is closely related to the characteristic features of the national style and it is these features that are reflected in the musical language and artistic decisions of composers, which forms a characteristic stylistic identity. The research **methodology** is based on the structural-functional method, which was intended to study the compositional and dramaturgic principles of the works under consideration, and the theoretical basis, which consists of sources of history and theory of musicology. **Scientific novelty.** Neoclassical trends, which are closely related to the manifestations of national mentality, style and traditions in the work of French composers, although recognized as extremely important, have not yet been integrated into a single theoretical model with a universal method of analysis, therefore, special attention was paid to the definition of the term “French national style” in the work. **Conclusions.** French musical culture of the late XIXth and early XXth centuries is characterized by an unique combination of preserving national traditions and openness to foreign influences. This ability to organically assimilate allowed French music not only to preserve its originality, but also to become a center of innovation and development. The emergence and use of neoclassical genres became a powerful stimulus for the development of French instrumental music. This made it possible to idealize and use the traditions of the past, creating unique works where different stylistic components coexist. Practical significance neoclassical trends in the work of French composers of the late XIXth and early XXth centuries remain insufficiently researched both in world musicology and in the Ukrainian scientific space. Prospects for further research may include a detailed study of the resource potential of piano art, the features of the transformation of neoclassical ideas in the creative activity of French composers, as well as a comparative analysis of their piano works.*

**Key words:** national-stylistic specificity, French music, style, neoclassicism, piano art, national character, national tradition.

**Актуальність проблеми.** Кожний музичний стиль являє собою багаторівневу систему, він піддається вивченню через аналіз його складових рівнів та елементів. Якщо розібрати в деталях якусь одну грань цього явища у культурі, інші компоненти системи, будучи взаємопов'язаними, формують підсумковий результат – смислову цілісність музичного твору. Такий твір, у свою чергу, потребує точного виконання та глибокого осмислення. Складовими елементами формули національної своєрідності та відстеження їх відображення у музичному мисленні та творчості є, насамперед, менталітет народу з його багатою історією та стійкими традиціями, які глибоко вкоренилися у побуті та культурному житті. При цьому поняття менталітету, національного стилю та традиції, незважаючи на їхню важливість, досі не були сформовані в єдину теоретичну модель у рамках музичної науки як універсальний метод аналізу. Зрозуміло, будь-яка конкретна музична культура, що розглядається з цієї точки зору, матиме не тільки спільні риси, а й унікальні особливості. На сьогоднішній день можна стверджувати, що в українській музикознавчій літературі досі не сформувалося загальноприйняте визначення французького

національного стилю. Воно могло б допомогти виявити спільні риси, що поєднують визначні досягнення фортепіанного мистецтва у французькому музикознавстві, наприклад, твори Ж.-Ф. Рамо, К. Сен-Санса, К. Дебюссі, М. Равеля, Л. В'єрна, О. Мессіана, Ф. Пуленка та інших. Пошук точного визначення терміна «французький національний стиль» на основі методології сучасної музичної науки є актуальним та важливим для дослідження.

**Аналіз попередніх досліджень.** В історичному музикознавстві кінця ХІ – початку ХХ століття французька музика отримала широке висвітлення і стала значущою складовою культурної спадщини світу. Вона завжди привертала особливу увагу дослідників музичного мистецтва. У багатьох джерелах основний акцент робиться на аналізі творчості видатних композиторів або дослідженні фольклорних традицій. Варто зазначити низку публікацій, де розглядається питання формування французького національного стилю в музиці. Так, у праці Н. Арнокура «Музика мовою звуків» автор порівнює барокову музику сусідніх країн (зокрема в розділі «Стиль італійський та стиль французький»), акцентує характерні риси кожної з цих культур. Робота В. Жаркової

«Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля» детально аналізує питання музичного смаку в контексті культурного життя Франції XIX–XX століть. У статтях К. Дебюссі, зокрема «Статті. Рецензії. Бесіди», можна знайти низку афоризмів, що глибоко розкривають сутність французької музики, доповнюючи загальне розуміння її особливостей. Також слід зазначити роботу Поля Коллара «Сучасна музика» та статтю Ф. Бузоні «Новий класицизм». Важливим етапом в осмисленні явища неокласицизму у французькому музикознавстві стали роботи В. Каратигіна «Новітні течії у західноєвропейській музиці», Б. Асаф'єва «Французька музика та її сучасні представники» В. Варунца «Музичний неокласицизм», де автор розглядає явище музичного неокласицизму в його історичному аспекті, також дослідження Д. Житомирського «До вивчення західноєвропейської музики XX ст.», М. Михайлова «Про класицистичні тенденції в музиці XIX – початку XX століття», Л. Раабена «Ще раз про неокласицизм», Т. Гуменюк «Філософсько-методичні засади музичної естетики» та багато інших.

**Мета статті** – виявити специфіку втілення неокласичних тенденцій скрізь призму національної ментальності у творчості французьких композиторів кінця XIX – початку XX століття у контексті французької музичної культури, проаналізувати суттєві ознаки французького національного стилю на прикладах творів для фортепіано.

**Виклад основного матеріалу.** Французьке мистецтво наприкінці XIX – на початку XX століття зайняло одне з провідних місць у західноєвропейській художній культурі, ставши визнаним законодавцем нових течій. Саме тут розпочали свій шлях літературний натуралізм, поетичний символізм, а також імпресіонізм (у живописі та музиці). Вперше утвердившись у Франції, ці та пізніші течії знаходили різноманітні відгуки та відображення в інших національних культурах. Складна конфронтація ідей, викликана духовною кризою суспільства, саме у Франції набула найбільш типових форм. Так визначився найширший спектр протиборчих естетичних устремлінь до крайніх проявів декадансу.

До національної традиції свого часу закликали і Г. Берліоз, і Ж. Бізе. Її відстоював на противагу вагнеріанському пошесті

К. Дебюссі – «Клод Французький», як він гордо іменував себе. Але покоління, яке йшло йому на зміну, вустами Жана Кокто – глави «Шістки» – відкине імпресіонізм за його нібито недостатню прихильність до національного духу Франції. Через два десятиліття, у 1935 році виникла ще одна співдружність композиторів (серед них Олів'є Мессіан, Андре Жоліве), вони закликали до відродження національної традиції, цього разу романтичної (традиції «Молодої Франції» Г. Берліоза, В. Гюго тощо).

Національна традиція – широке та ємне поняття, її зміст різнобічно оновлюється по ходу історичного розвитку, вона має художній досвід низки поколінь, забезпечує зв'язок часів. І чим міцніший цей зв'язок у культурно-суспільній еволюції країни, тим сильніше виявляється вплив національної традиції. Аналізуючи специфіку французької національної традиції, слід наголосити, що історія музики невіддільна від історії країни, її культури, побуту, особливостей менталітету нації. Французькій культурі властива рідкісна здатність асиміляції іноземних елементів. Французька нація згуртована більш духом, ніж кров'ю. Це наочно ілюструється музикою. Жоден народ Європи не знав такої великої кількості композиторів – вихідців з інших країн, які б так органічно вросли в його музичне життя, ставали представниками, більше того, лідерами культури, настільки плідно впливали б на її розвиток. Це – італійці Ж. Б. Люллі, Л. Керубіні, Г. Спонтині, німці Дж. Меєрбер, Ж. Оффенбах, фламандець С. Франк, швейцарець А. Онегер. Можна ще назвати австрійця К. В. Глюка, угорця Ф. Ліста та поляка Ф. Шопена, які, залишившись представниками своєї національної культури, тим не менш вплинули і на музику Франції (Гнатів, 1993).

Всі ці «вторгнення» іноземних впливів якось напрочуд природно вливалися в основне русло французької музики, адаптувалися в неї. Зокрема, це викликано й тим, що Париж здавна, ще з часів Версаля Людовіка XIV, славився центром європейської художньої культури. У минулому класична країна абсолютизму, вона й донині зберегла століттями встановлений звичай: столиця вибирає різноманітні художні явища, зокрема зарубіжні, переплавляє їх і наділяє специфічним паризьким тавром. Саме тут – французькі музиканти одержують

суспільне визнання, тут відкривається перша європейська консерваторія. Така централізація музичного життя – відмінна риса французької культури (Barr, 2020).

Істотно, що у всі відповідальні моменти історії французькі драматурги зверталися до античних образів та тем. І для композиторів античні міфи, за словами Поля Коллара, були нагальною, повсякденною необхідністю (Грицюк, 2016). У музиці французьких авторів вони відображені із винятковою повнотою. Декілька прикладів із багатьох: у балеті – «Дафніс і Хлоя» М. Равеля (1911), «Орфей» Ж. Роже-Дюкаса (1913); в опері – «Пенелопа» Г. Форе (1913), трилогія «Орестея» Д. Мійо (1913–1922), «Антигона» А. Онеггера (1927) тощо.

Симптоматично і те, що наприкінці XIX – на початку XX ст. до французького музичного театру як співавторів опер і балетів входять великі письменники – Еміль Золя, Поль Клодель, Жан Кокто, Андре Жид та інші. Відроджується споконвічна національна традиція опер-балетів Ж. Б. Люлі, комедій Ж. Б. Мольєра з музикою, трагедій на кшталт П. Корнеля.

І знову важлива національна риса: жодна країна Європи не залишилася у XX столітті такою вірною класичній традиції, як Франція. Ще з часів «Плеяди» (поетичної школи XVI століття, очоленої Ронсаром та Дю Белле) тут утвердилися класичні ідеали (Frisch, 2023).

Французька музична культура наприкінці XIX – початку XX століття представлена цілою низкою блискучих імен визнаних метрів мистецтва – композиторів та виконавців, які репрезентували різні художньо-стильові напрямки музичного мистецтва епохи.

До пізніх романтиків примикає видатний музичний діяч – композитор, піаніст, органіст, музичний критик і публіцист – Камілл Сен-Санс (1835–1921), який приділяв переважну увагу інструментальній музиці, написав разом з тим понад десяток опер. Найбільшою популярністю користується «Самсон і Далила» (1877).

Камілл Сен-Санс залишив величезну спадщину, музичні твори найрізноманітніших жанрових форм: опери, симфонії, програмні симфонічні поеми, ораторії, кантати, концерти для фортепіано, скрипки, віолончелі з оркестром, інструментальні ансамблі різних складів, фантазії, сюїти, романси та пісні. Такі твори

відрізняються суто французькою мелодійною витонченістю, відточеністю і ясністю форми, тонким гармонійним смаком, почуттям художньої міри, гарним, прозорим оркеструванням. У творах Сен-Сансу панують світла поетична лірика, веселі та бадьорі настрої, що народжуються експресивною динамікою руху, соковиті жанрові замальовки, умиротворена споглядальність, шляхетна патетика, стриманий драматизм. Характерним є поєднання живого імпульсивного темпераменту з урівноваженістю. Образи героїчного піднесення, тривоги, сум'яття, смутку – відносно рідкісні. За своєю природою мистецтво К. Сен-Санса об'єктивно, логічно і ясно, інтелектуальний початок у ньому часто превалює над емоційним. Стилю композитора притаманні пісенно-декламаційний склад тематизму, широке використання фольклорних інтонацій та жанрів, танцювальних ритмів. Він часто звертався до поліфонічних прийомів; гармонія його – переважно класична (Harton, 2022).

К. Сен-Санс писав твори для фортепіано все своє життя, його називали «французьким Бетховеном». Хоча композитор був представником романтичного напрямку в музичному мистецтві, але великий пласт його творчості належить до неокласичного напрямку. Фортепіанна творчість К. Сен-Санса містить в собі елементи нового неокласичного стилю, прикладом можуть бути твори з участю фортепіано: П'ять концертів для фортепіано з оркестром, «Оверська рапсодія для фортепіано з оркестром, ор. 73»; «Вальс-каприс для фортепіано з оркестром «Весільний пиріг», ор. 76; Два фортепіанних тріо, «Фортепіанний квартет», «Фортепіанний квінтет», Дві сонати для скрипки і фортепіано, «Колискова для скрипки і фортепіано, ор. 38»; «Триптих для скрипки і фортепіано, ор. 136»; Дві елегії для скрипки і фортепіано, ор. 143 і ор. 160; Фантазія «Африка» для фортепіано з оркестром, ор. 89 тощо. Творам Сен-Санса властиве поєднання вільної побудови з логічною стрункістю та закінченістю композиції загалом. Синтез класичних та поетичних принципів формоутворення, звернення до монотематизму характерні для низки його творів циклічної форми («4-й фортепіанний концерт»). Сен-Санс писав також для органу: 10 п'єс (переважно концертних), у тому числі дві збірки прелюдій та фуг (1894 та 1898).

Найбільш продуктивним творцем опер у цій групі композиторів – прихильників неокласицизму, заявив себе Жюль Массне (1842–1912). Він мав високу професійну культуру, розвинений художній смак і артистизм. Музика його захоплює поетичністю, витонченістю мелодики, вміло знайденими оркестровими фарбами. Массне порівняно не часто вдавався до великих оперних форм, охочіше композитор звертається до вокальних творів невеликих розмірів – аріозо: він широко використовує декламаційний початок у співі, удосконаливши і мелодійно збагативши речитативно-аріозний стиль, введений у практику Ш. Гуно. Жюль Массне має твори для фортепіано у неокласичному стилі. Прикладом може служити «Концерт для фортепіано з оркестром мі-бемоль мажор» – твір Жюля Массне, написаний у 1902 році на основі, як вважають фахівці, начерків середини 1860-х років, що належать до періоду перебування Массне в Римі після отримання ним Римської премії (Schonberg, 1997).

Серед видатних представників французького академізму виділяється ще один видатний майстер інструментальної музики, педагог, органіст та громадський діяч Габріель Форе (1845–1924), прозваний «французьким Шуманом». Учень Сен-Санса, він довгий час очолював Паризьку консерваторію і був одним із провідних її професорів (у числі його вихованців – М. Равель, Е. Шмітт, Ж. Роже-Дюкас, Дж. Енеску). У боротьбі між «дебюсістами» та «д'ендистами» Г. Форе – як і деякі його учні – посідав проміжне місце, поєднуючи традиції академізму з ідеями стилістичного оновлення. Він прагнув зайняти незалежне становище у боротьбі напрямів 1890–1900-х років, тому постать композитора виявилася предтечею імпресіонізму у французькій музиці. Форе – автор багатьох фортепіанних п'єс у різних жанрах, камерно-інструментальних ансамблів (зокрема фортепіанних квартетів та квінтетів): серед творів «Балада для фортепіано з оркестром, Op. 19», «Фантазія для фортепіано з оркестром Op. 111», декілька ноктюрнів, прелюдій, баркарол, експромтів, у яких виявилися неокласичні риси (Schonberg, 1997).

Доля видатного композитора неокласичного періоду Моріса Равеля (1875–1937) склалася нелегко: спочатку він перебував у тіні Дебюссі, у передвоєнні роки у фортепіанних циклах,

у музиці балету «Дафніс і Хлоя» знайшов себе, висунувся як сильна творча особистість рідкісного обдарування та своєрідності. У повоєнні роки він дав світові низку чудових творів, серед яких симфонічна поема «Вальс», «Болеро», опера «Дитя і чаклунство», два фортепіанні концерти. Незважаючи на їхню барвистість, Равель тут постає швидше «класицистом», ніж імпресіоністом (Новак, 2024). Але творчість композитора значно перевершує межі цих напрямків. Наприклад, «Фортепіанний концерт соль мажор» включає також джазові елементи в першій і третій частинах. Твір «Цигани» для скрипки й фортепіано демонструє віртуозний стиль, який нагадує майстерність Паганіні й Ліста. Серед творчого доробку Моріса Равеля ще можна назвати п'єсу для фортепіано «Гра води» (1901), яка займає визначне місце в контексті неокласичного напрямку. Цей твір, присвячений видатному педагогу Габрієлю Форе, вперше прозвучав публічно у 1902 році (Cogan, 2016). Його часто розглядають як одну з ранніх композицій, у якій виразно проявилися інноваційні риси творчого почерку Равеля. Серед ключових особливостей цього твору виділяються яскрава образність, технічна складність і візуальна мальовничість. У цій композиції автор демонструє низку новаторських підходів, які пізніше стали характерними для його стилю. Зокрема, він досягав поетичного та живописного звучання, що створювало ефектні візуальні асоціації. Важливою рисою була також здатність зберігати чіткість мелодійної лінії навіть за наявності складної фігураційної текстури, що вигідно вирізняло композитора серед його сучасників. Крім того, використання обертонів для формування особливої акустичної атмосфери і просторового звучання стало одним із визначальних елементів цієї п'єси.

Одним з видатних французьких композиторів-мислителів, який увібрав у себе національні традиції французької та бельгійської музики, став С. Франк. Він поєднував у мистецтві філософську поглибленість із властивими латинській культурі ясністю, співвіднесеністю почуття та розуму; його відрізняли такі національні французькі якості, як тонкість смаку, блиск виразу. Франк вніс нове й у фортепіанну музику: у його фортепіанних циклах, яким не було рівних за масштабом у французькій фортепіанній літературі, крім впливу клавірної

музики І. С. Баха. фортепіанних творів Бетховена, відчувається також вплив фортепіанних циклів Р. Шумана; фортепіанні п'єси відзначені типовою для пізнього Франка конструктивною складністю (у Прелюдії, хоралі та фузі – поєднання фуги та сонати, поєднання хоралу та теми фуги в коді). З органних творів Франка особливо відомі «3 хорали» (1890), що входять до репертуару всіх органістів. Ці віртуозні п'єси – вершина органної творчості композитора; тут Франк досягає справді симфонічного розмаху (хорал *h-moll* – рідкісний у музиці XIX ст. приклад варіацій на *basso ostinato*) (Stove, 2012). Окрім основних творів С. Франк написав у різні часи близько сотні невеликих п'єс для органу і фісгармонії, сорок чотири з яких були замовлені провінційним органістом (як приклади імпровізаційних тем). Новий етап у розвитку французької фортепіанної літератури ознаменували творчі зусилля С. Франка, спрямовані на зближення специфіки органної та фортепіанної техніки. Це «Прелюдія, хор і фуґа» (1884) і «Прелюдія, арія і фінал» (1886–1887) (Encyclopædia Universalis)

На рубежі XIX–XX ст. у Франції сформувалися громадські аматорські та професійні музичні організації та установи, з роботою яких пов'язана діяльність видатних музикантів. Саме на їхні плечі лягає впровадження у маси нових ідей майбутнього та їх популяризація. Тим часом з'являлося нове покоління, серйозне і вдумливе, що більше цікавилось інструментальною музикою, ніж театром. Воно було одержиме полум'ям бажанням створити національне мистецтво. Війна 1870 сприяла похваленню цих задумів. Звідси й виникло у розпал війни Національне суспільство музики, діяльність якого сприяла активній популяризації мови у Франції інструментальних жанрів – передусім симфонічних і камерних. Все значне у французькій музиці з 1870–1900 років пройшло через ці концерти. Без Національного товариства більшість творів не тільки не дочекалися б виконання, а й не були написані. 25 лютого 1871 року офіційно було засновано Національне музичне товариство, єдиним призначенням якого було виконувати твори живих французьких композиторів. Метою суспільства також було заохочення та поширення всіх виданих та невиданих серйозних музичних

творів французьких композиторів, підтримка та публікація їх музичних починань.

Рух у французькій музиці, пов'язаний з особливим розквітом інструментальної музики, названо було французькими музикознавцями Жюльєном Тьерсо та Роменом Ролланом «оновленням» (*renovation*). Підстава до такого визначення полягала в дійсно прогресивному характері руху, у освіженні французької музики молодими даруваннями, у нових тенденціях, результатом яких була низка чудових творів симфонічної та камерної музики, її розвиток характеризувався потягом до естетизму, до зовнішньої мальовничості, до блискучого колориту, до витонченого оздоблення.

**Висновки.** Історична специфіка розвитку французької музичної культури кінця XIX – початку XX ст. пов'язана зі зломом її національно-ментальних особливостей. Французька музична культура, як жодна музична школа Європи, стійко дотримується своєї національної традиції. У цьому французької музиці властива рідкісна здатність асиміляції іноземних елементів. Жоден народ Європи не знав такої великої кількості вихідців з інших країн, які б так органічно вросли в його музичне життя, ставали представниками, більше того, лідерами культури та плідно впливали б на її розвиток. Поява та використання неокласичних жанрів в музикальному житті Франції відкриває нові художні можливості та нові імена композиторів. Відбувається активна пропаганда художнього надбання минулих епох через музично-критичну сферу та розвиток науково-дослідної думки в галузі історії та теорії музичного мистецтва. Протягом кінця XIX – початку XX століття особливо помітну роль у відродженні французької інструментальної традиції зіграли неокласичні тенденції у творах багатьох композиторів, серед яких К. Сен-Санс, Г. Форе, Ж. Массне, М. Равель, С. Франк та інші. Ідеалізація та використання традицій минулого створювало тим самим типову неокласичну ситуацію одночасного навмисного співіснування в межах одного музичного твору різночасових стилевих компонентів. Саме у творчості таких композиторів починає набувати помітного місця у розвитку світового мистецтва французька фортепіанна музика.

**Перспектива дослідження.** Неокласичні тенденції у творчості французьких композиторів

кінця XIX – початку XX століття ще недостатньо проаналізовані вченими як у світовому музикознавстві так і в Україні. Подальшою перспективою дослідження представляється більш детальне вивчення ресурсного потенціалу

фортепіанного мистецтва і специфіки перетворення неокласичних тенденцій у творчій діяльності французьких композиторів, а також здійснення компаративного інтерпретологічного аналізу їх творів для фортепіано.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть: навчальний посібник для музичних вузів. Київ: Музична Україна, 1993. 345 с.
2. Грицюк, О. Я. Жанровий синтез в музичному мистецтві XX ст.: теоретичний аспект. *Міжнародний вісник: Культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. № 2 (7). 178–184.
3. Новак І. І. Вокальний цикл М. Равеля «Chansons madécasses» та його роль у розвитку французької камерно-вокальної музики першої половини XX століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 71. 92–106. DOI: 10.34064/khnum1-71.05
4. Barr N. Y. Musical Materiality: 19th Century French Music Culture Embodied in the Palais Garnier Main Facade. *The Macksey Journal*. 2020. Vol. 1, Article 24. URL: <https://www.mackseyjournal.org/publications/vol1/iss1/24> (date of application: 9.11.25).
5. Corah B. Neoclassical. Pioneers: Neoclassicism Before Stravinsky. Denver: University of Denver, 2016. 58 p. URL: <https://digitalcommons.du.edu/etd/1157> (date of application: 6.11.25).
6. Encyclopædia Universalis: site. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/choral/> (date of application: 8.12.2025).
7. Frisch W. Music in the nineteenth century. New York: Norton and Company, 2023. 308 p. URL: <https://archive.org/details/musicinnineteent0000fris/page/n19/mode/2up>. (date of application: 8.12.2025).
8. Harton J. A. Negotiating Nationalism: Camille Saint-Saëns, Neoclassicism, and the Early Music Renaissance in France. *Scholar commons of the University of South Carolina: Theses and Dissertations*. 2022. URL: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/6705> (date of application: 12.12.2025).
9. Schonberg H. C. The lives of the great composers. 3. ed. New York: Norton & Company. 1997. 667 p. URL: [https://archive.org/details/livesofgreatcomp00scho\\_1/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/livesofgreatcomp00scho_1/page/n3/mode/2up) (date of application: 12.12.2025).
10. Stove R. J. Cesar Franck: His Life and Times. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2012. 434 p. URL: [https://books.google.com.sg/books?id=hTF8a\\_7eYAkC&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.sg/books?id=hTF8a_7eYAkC&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false) (date of application: 11.12.2025).

#### REFERENCES:

1. Hnativ, T. F. (1993). Muzychna kultura Frantsii rubezhu XIX–XX stolit: navchalnyi posibnyk dlia muzychnykh vuziv [Musical culture of France at the turn of the XIXth–XXth centuries: a starting point for musical universities]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 345 s. [in Ukrainian].
2. Hrytsiuk, O. Ya. (2016). Zhanrovyi syntez v muzychnomu mystetstvi XX st.: teoretychnyi aspekt [Genre synthesis in XXth century musical art: theoretical aspect]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo*. № 2(7). 178–184 [in Ukrainian].
3. Novak, I. I. (2024). Vokalnyi tsykl M. Ravelia «Chansons madécasses» ta yoho rol u rozvytku frantsuzkoï kamer-no-vokalnoi muzyky pershoi polovyny XX stolittia [M. Ravel's vocal cycle “Chansons madécasse” and its role in the development of French chamber and vocal music of the first half of the XXth century]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. Vyp. 71. 92–106. DOI: 10.34064/khnum1-71.05 [in Ukrainian].
4. Barr, N. Y. (2020). Musical Materiality: 19th Century French Music Culture Embodied in the Palais Garnier Main Facade. *The Macksey Journal*. Vol. 1, Article 24. URL: <https://www.mackseyjournal.org/publications/vol1/iss1/24> (date of application: 9.11.25). [in English].
5. Corah, B. (2016). Neoclassical. Pioneers: Neoclassicism Before Stravinsky. Denver: University of Denver. 58 p. URL: <https://digitalcommons.du.edu/etd/1157> (date of application: 6.11.25) [in English].
6. Encyclopædia Universalis: site. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/choral/> (date of application: 8.12.2025) [in English].
7. Frisch, W. (2023). Music in the nineteenth century. New York: Norton and Company. 308 p. URL: <https://archive.org/details/musicinnineteent0000fris/page/n19/mode/2up>. (date of application: 8.12.2025) [in English].
8. Harton, J. A. (2022). Negotiating Nationalism: Camille Saint-Saëns, Neoclassicism, and the Early Music Renaissance in France. *Scholar commons of the University of South Carolina: Theses and Dissertations*. URL: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/6705> (date of application: 12.12.2025) [in English].

9. Schonberg, H. C. (1997). The lives of the great composers. 3. ed. New York: Norton & Company. 667 p. URL: [https://archive.org/details/livesofgreatcomp00scho\\_1/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/livesofgreatcomp00scho_1/page/n3/mode/2up) (date of application: 12.12.2025) [in English].
10. Stove, R. J. (2012). Cesar Franck: His Life and Times. Lanham, Maryland: Scarecrow Press. 434 p. URL: [https://books.google.com.sg/books?id=hTF8a\\_7eYAkC&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.sg/books?id=hTF8a_7eYAkC&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false) (date of application: 11.12.2025) [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 12.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78.01:782.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-37>**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:** Черній, В. (2025). Формування художнього мислення виконавця в процесі опанування академічним співом. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 280–285, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-37>

## ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВИКОНАВЦЯ В ПРОЦЕСІ ОПАНУВАННЯ АКАДЕМІЧНИМ СПІВОМ

У статті досліджується проблема розвитку художнього мислення студентів у процесі навчання академічного співу як важливого чинника формування високого рівня професійної вокально-виконавської майстерності. **Мета дослідження** полягає у розкритті сутності художнього мислення, його ключових механізмів та етапів формування, а також у визначенні методичних підходів, що сприяють розвитку образного, емоційного та інтерпретаційного мислення майбутнього виконавця.

**Методи дослідження** включають аналіз наукових джерел та педагогічної літератури, теоретичний аналіз структури та етапів художнього мислення, систематизацію та опис методичних підходів (асоціативно-метафоричний, акторсько-режисерський, аналітико-синтетичний, метод творчої імітації та проблемного навчання), а також узагальнення ролі педагога і організації навчального середовища у формуванні творчого потенціалу студента.

**Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні комплексних механізмів художнього мислення у вокально-виконавській діяльності, виділенні послідовних етапів його розвитку – від сенсорно-емоційного сприйняття до інтерпретаційно-творчого рівня, обґрунтуванні ефективних методичних підходів та підкресленні інтеграції ролі педагога, навчального середовища і методів навчання у формуванні творчого потенціалу вокаліста.

**Висновки дослідження** засвідчують, що художнє мислення є ключовим чинником високої виконавської майстерності та творчої автономії вокаліста. Розвиток образного, аналітичного та інтерпретаційного мислення забезпечує здатність студента створювати індивідуально виразний художній образ твору. Використання системи методів розвитку художнього мислення та активної ролі педагога перетворює заняття академічного співу на творчу лабораторію, де поєднуються технічна підготовка і глибоке емоційне осмислення музики.

**Ключові слова:** академічний спів, художнє мислення, вокально-виконавська майстерність, етапи, методи, педагог.

**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:** Chernii, V. (2025). Formuvannia khudozhnoho myslennia vykonavtsia v protsesi opanuvannia akademichnym spivom. [Formation of the Performer's Artistic Thinking in the Process of Mastering Academic Singing]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 280–285, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-37>

## FORMATION OF A PERFORMER'S ARTISTIC THINKING IN THE PROCESS OF MASTERING ACADEMIC SINGING

The article examines the problem of developing students' artistic thinking in the process of academic singing training as a crucial factor in forming a high level of professional vocal performance skills. The **aim of the article** is to reveal the essence of artistic thinking, its key mechanisms and stages of development, as well as to identify methodological approaches that contribute to the development of students' imaginative, emotional, and interpretative thinking.

**Research methods** include the analysis of scientific sources and pedagogical literature, theoretical analysis of the structure and stages of artistic thinking, systematization and description of methodological approaches (associative-



*metaphorical, actor-director, analytical-synthetic, creative imitation, and problem-based learning methods), as well as generalization of the teacher's role and the organization of the learning environment in developing students' creative potential.*

*The scientific novelty of the article lies in the identification of complex mechanisms of artistic thinking in vocal performance, the distinction of sequential stages of its development-from sensory-emotional perception to interpretative-creative level-justification of effective methodological approaches, and highlighting the integration of the teacher's role, the learning environment, and teaching methods in forming the student's creative potential.*

*Conclusions indicate that artistic thinking is a key factor in achieving high performance skills and creative autonomy of a vocalist. The development of imaginative, analytical, and interpretative thinking enables students to create an individually expressive artistic image of a musical work. The use of a system of methods for developing artistic thinking and the active role of the teacher transforms academic singing lessons into a creative laboratory, combining technical training with deep emotional and interpretative understanding of music.*

**Key words:** academic singing, artistic thinking, vocal performance skills, stages, methods, teacher.

**Актуальність проблеми** обумовлена зростанням вимог до професійного виконавства у сучасному музичному світі. Сьогодні, на тлі високого рівня технічної підготовки вокалістів, якісний спів вже не може обмежуватися лише фізіологічною правильністю та бездоганним відтворенням нот. Зростає потреба у виконавцях, здатних до глибокої, осмисленої та індивідуальної інтерпретації музичного матеріалу. Недостатній розвиток художнього мислення призводить до виховання «вокальних ремісників», які не можуть адекватно відтворити стильові та емоційні особливості складного академічного репертуару (опери, камерної музики) різних епох. Таким чином, формування у студентів навичок образного мислення, емоційної правдивості та аналізу підтексту стає критично важливим для конкурентоспроможності на світовій сцені.

Проблема набуває особливої значущості у педагогічній площині, де часто спостерігається ухил у техніцизм, що недооцінює інтеграцію знань з історії мистецтв, літератури та акторської майстерності. Необхідність розробки ефективних методичних підходів, які б цілеспрямовано стимулювали творчу уяву, асоціативне мислення та критичний аналіз твору, є нагальною вимогою часу. Це забезпечить не лише професійне зростання вокаліста, а й сприятиме формуванню цілісної, емоційно інтелегентної особистості, здатної перетворювати звук на глибокий художній образ, що є кінцевою метою музичної освіти та мистецтва.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Останні наукові дослідження та публікації щодо розвитку художнього мислення на уроках академічного співу засвідчують зміну акцентів у музичній педагогіці: від домінування вокальної техніки до комплексного формування

художньо-інтерпретаційних компетентностей. Зокрема, науковці активно досліджують методи інтеграції акторської майстерності та психологічних аспектів у навчальний процес, де вагомий внесок зробили О. Мишуга, Л. Кисельова, Т. Кобзар, які розглядають вокальний клас як творчу лабораторію, що вимагає володіння техніками внутрішнього перевтілення. Важливе місце займає розробка цілеспрямованих дидактичних прийомів для стимулювання образного мислення, зокрема, Н. Гавриленко, І. Цюпа та Р. Лихач вивчають ефективність асоціативно-метафоричного методу та стильового занурення. Крім того, піднімається питання ролі концертмейстера як співтворця у формуванні художньої єдності (дослідження Н. Журавльової, І. Каленик). Попри значну кількість напрацювань, фахівці відзначають, що питання розвитку художнього мислення студентів на заняттях з академічного співу залишаються недостатньо вирішеними.

**Мета дослідження** – розкрити сутність художнього мислення у вокально-виконавській діяльності, охарактеризувати етапи його розвитку у студентів та визначити найбільш ефективні методи формування художнього мислення на уроках академічного співу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Художнє мислення є багатограним і складним процесом, який відіграє вирішальну роль у будь-якому творчому процесі, включаючи академічний спів. Художнє мислення (або образне мислення) є особливим видом пізнавальної діяльності, спрямованим на створення, сприйняття та інтерпретацію художніх образів. Це місток між об'єктивною реальністю (нотами, текстом) та суб'єктивним внутрішнім світом артиста (Полатайко, 2007).

У контексті музики та співу художнє мислення є здатністю вокаліста:

- сприймати музичний твір як цілісний, емоційно насичений образ, а не просто послідовність звуків;

- перетворювати власні думки, знання та емоції на виразні вокальні засоби (інтонацію, тембр, дихання, артикуляцію);

- інтерпретувати композиторський задум, надаючи йому особистісного, унікального звучання.

А.О. Ткачук зауважує, що художнє мислення функціонує через кілька ключових механізмів:

- асоціативність: співак пов'язує абстрактні музичні елементи (мажор, мінор, темп) із конкретними життєвими ситуаціями, почуттями або візуальними образами. Наприклад, повільний мінорний темп асоціюється з сумом, розлукою чи нічним пейзажем;

- уява та фантазія – це інструменти для моделювання твору. Вони дозволяють вокалісту «бачити» сцену, на якій розгортаються події пісні чи арії, відчувати себе героєм і, відповідно, інтонаційно фарбувати звук;

- символізація: співак використовує музичні засоби (паузи, форте, піано) як символи емоцій чи ідей. Наприклад, різке *sforzando* може символізувати гнів або несподіваний удар долі;

- емоційно-оціночна діяльність – вміння дати особисту оцінку подіям, описаним у творі. Це перетворює співака з простого виконавця на співтворця, що проживає драму або радість героя (Ткачук, 2010).

Розвиток художнього мислення у контексті академічного співу – це тривалий і багатоступеневий процес, який вимагає системного підходу. Він проходить кілька послідовних стадій, які педагог повинен свідомо стимулювати:

1. *Сенсорно-емоційний етап (сприйняття)*. На цьому етапі студент учить відчувати музику на базовому рівні, і це включає:

- а) навчання слуханню: студент має навчитися чути не тільки свою партію, але й акомпанемент, гармонію, динаміку, створену партнером (концертмейстером);

- б) реакція на звук: формування здатності емоційно реагувати на якість власного звучання (тембр, інтонація). Студент повинен сам собі ставити питання: «Чи мій звук відповідає моєму внутрішньому відчуттю?»;

- в) розвиток уяви: використання простих образів (вода, світло, колір) для корекції звуку.

Наприклад, асоціювати високі ноти з відчуттям «польоту» або «срібного блиску».

2. *Аналітично-логічний етап (осмислення)*. На цьому етапі студент переходить від простого відчуття до глибокого аналізу твору. Сюди входять:

- а) структурний аналіз: вивчення форми твору (куплетна, тричастинна, рондо), кульмінаційних зон, динамічного плану;

- б) стилевий аналіз: визначення епохи, жанру (арія, романс, пісня), національної школи. Це допомагає зрозуміти, які саме виконавські традиції є доречними (наприклад, чистий звук бароко чи драматичний пафос романтизму);

- в) смисловий аналіз тексту: ретельний розбір поетичного тексту, пошук підтексту, прихованих мотивів героя;

- г) використання словників: залучення історичних, міфологічних та літературознавчих джерел для глибшого розуміння контексту твору.

3. *Інтерпретаційно-творчий етап (співтворення)*. Це найвищий рівень, коли студент з виконавця перетворюється на артиста. Сюди, і який включає:

- а) створення концепції: формування власного бачення твору. Студент вирішує, яку історію він розповідає, які акценти розставляє;

- б) техніка перевтілення: використання елементів акторської майстерності для повного отождіння себе з героєм. Це дозволяє досягти справжньої емоційної виразності;

- в) варіативність виконання: здатність імпровізувати в межах стилю, свідомо змінювати динаміку або тембр звуку для підсилення художнього ефекту)

- г) художнє узагальнення: вміння передати через виконання не лише конкретну емоцію, а й глибоку філософську ідею, закладену у творі (Мережко, 2020).

Для ефективного розвитку художнього мислення на заняттях із академічного співу педагог використовує цілий арсенал цілеспрямованих методів. Ці методи допомагають студенту вийти за межі чистої техніки і навчитися мислити образами, емоціями та смислами.

До ключових методичних прийомів, що стимулюють художнє мислення вокаліста, віднесемо:

1. *Метод асоціативного зв'язку (образно-метафоричний підхід)*. Цей метод спрямований

на перетворення абстрактних технічних завдань у конкретні, зрозумілі та емоційно насичені образи. Це допомагає студенту інтонаційно забарвлювати звук. Основні прийоми:

- кольорові асоціації: педагог просить студента уявити, який колір має його звук у різних динамічних і регістрових зонах. Наприклад: співати *pianissimo* у верхньому регістрі – це «ніжний сріблясто-блакитний колір»; різке *forte* – «насичений бордовий» або «яскраво-жовтий»;

- природні метафори: використання образів із природи для корекції дихання, опори та легато;

- візуалізація: прохання до студента не просто виконати фразу, а «намалювати» її в уяві. Якщо це балада, студент має «бачити» вечірній пейзаж, дощ або місячне світло (Носова, 2020).

2. *Метод «Внутрішнього режисера» (акторський підхід).* Студент розглядає себе не просто як співака, а як виконавця ролі, який має розказати історію. Основні прийоми:

- створення сценічних обставин: навіть якщо це камерний романс, педагог ставить питання: «Де ти знаходишся?» (У замку? На самоті у лісі? У натовпі?), «До кого ти звертаєшся?» (До коханої? До Бога? До себе?). Це вимагає від студента логіки почуттів, що впливає на тембр, артикуляцію та енергетику звуку;

- виявлення підтексту: визначення того, що герой відчуває, але не вимовляє вголос. Підтекст наповнює інтонацію глибиною та правдивістю. Наприклад, радісна фраза, заспівана із підтекстом прихованого смутку, матиме зовсім інший художній ефект;

- карта кульмінацій: спільно з педагогом студент визначає, де знаходиться кульмінація твору (не лише музична, а й емоційна) і як вона повинна бути підготовлена та знята (Мережко, 2020).

3. *Метод аналізу та синтезу (інтелектуально-аналітичний підхід).* Художнє мислення неможливе без глибокого розуміння структури твору. Включає такі прийоми:

- літературний аналіз у глибину: вивчення біографії поета, аналіз ритміки вірша. Порівняння оригінального тексту з перекладом (якщо твір іноземною мовою) для уникнення смислових помилок;

- музично-формальний аналіз: розбиття твору на фрази, речення та періоди, що відпові-

дає диханню та логіці мовлення. Студент повинен усвідомлювати, чому композитор використав саме цю гармонію або ритмічний малюнок у цьому місці;

- стильове занурення: вивчення історичного контексту (наприклад, у чому різниця між виконанням Моцарта і Верді) та традицій виконання. Це запобігає анахронізму (використанню сучасних вокальних прийомів у старовинній музиці) (Полатайко, 2010).

4. *Метод творчого порівняння та імітації.* Цей метод спрямований на розширення виконавського кругозору та пошук власного унікального стилю. Основні прийоми:

- порівняльне слухання: не просто прослуховування різних виконавців, а критичний аналіз їхніх рішень. Педагог ставить питання: «Що тобі сподобалося у виконанні А, а що ти зробив би інакше, як виконавець Б?»;

- імітація з усвідомленням: спроба імітувати тембр або манеру іншого співака для розширення власних вокальних можливостей, але з подальшим поверненням до свого унікального голосу та стилю;

- інтеграція мистецтв: прослуховування інструментальної музики, яка має схожий настрій або епоху, для перенесення інструментальної виразності у вокальну партію (Закрасняна, 2018).

5. *Метод проблемного навчання.* Педагог створює ситуації, де студент повинен самостійно знайти художнє рішення. Важливі прийоми:

- завдання «Чому?»: замість наказу «Зроби *crescendo*» педагог питає: «Чому в цьому місці композитор поставив *crescendo*? Що тут відбувається? Як це пов'язано з текстом?»;

- варіативність рішень: студент має заспівати одну й ту саму фразу з двома різними емоційними відтінками (наприклад, фразу «Я тебе люблю» – один раз з ніжністю, другий – з прихованим відчаєм). Це вчить свідомо управляти художніми засобами (Жишкович, 2018).

Використання цих методів допомагає перетворити академічні уроки співу з технічного тренінгу на творчу лабораторію, де студент не тільки розвиває голос, а й формує себе як мислячу та емоційно багату особистість.

Також відзначимо, що ключовою у формуванні художнього мислення вокаліста є роль педагога, адже саме він спрямовує студента

від технічного опанування матеріалу до глибокого художнього осмислення вокального твору. Педагог допомагає майбутньому співакові зрозуміти, що академічний спів – це не лише правильна подача голосу, дихання чи дикція, а передусім вміння створити цілісний художній образ. Він навчає пов'язувати технічні прийоми з емоційним змістом музики, відкривати приховані смисли твору та передавати їх слухачеві через інтонацію, тембр і виразність.

Педагог формує у студента здатність до аналізу музичного тексту, його стилістичних особливостей, драматургії та емоційної наповненості. Саме через діалог з педагогом майбутній вокаліст вчиться розуміти авторський задум і усвідомлено працювати над художньою інтерпретацією. Педагог не просто передає знання – він виступає наставником, здатним розвивати у студента творче бачення, естетичний смак і широту художнього мислення (Сбітнева, 2021).

Крім того, важливою є атмосфера, яку створює педагог у занятті. Підтримка, довіра і творче середовище сприяють тому, що студент не боїться експериментувати, шукати власні образні рішення та виявляти індивідуальність. Педагог стає провідником у процесі поєднання технічної майстерності зі змістовним емоційно-образним наповненням, допомагає гармонізувати внутрішній світ виконавця

з музичним матеріалом. Саме завдяки такому професійному супроводу студент поступово переходить від відтворення нот до створення художнього висловлювання, що є сутністю академічного співу.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Проведене дослідження засвідчує, що розвиток художнього мислення на уроках академічного співу є ключовою умовою формування повноцінної вокально-виконавської майстерності. Художнє мислення визначає здатність студента інтерпретувати музичний твір як цілісний образ, поєднуючи технічну вправність із глибоким емоційно-смісловим наповненням. У статті окреслено сутність цього феномену, виокремлено основні етапи становлення образного мислення, а також проаналізовано методи, що сприяють його розвитку. Особлива увага приділена ролі педагога, який виступає не лише носієм технічних умінь, а й наставником, що допомагає формувати у студента індивідуальне художнє бачення та здатність до глибокої інтерпретації вокального твору.

Перспективи подальших досліджень ми вбачаємо у аналізі ефективності інтегрованих методик розвитку художнього мислення в умовах сучасної мистецької освіти, а також у дослідженні цифрових інструментів та мультимедійних технологій у формуванні образного мислення вокалістів.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Жишкович М. Аспекти формування мистецько-педагогічних умінь студента-вокаліста як майбутнього викладача співу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 252–262.
2. Закрасняна Ж. М., Мельниченко І. В. Методики розвитку виконавської виразності співака спеціальності «академічний вокал». *Імідж сучасного педагога*. 2018. № 5 (182). С. 78–81.
3. Мережко Ю.В., Ходоровська І.М. Розвиток художнього мислення співаків-початківців на заняттях з музично-теоретичних дисциплін. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2020. № 28. С. 302–310.
4. Носова В. О. Використання інноваційних методик навчання у формуванні асоціативного мислення учнів театральних відділень мистецьких шкіл. *Мистецька освіта майбутнього: методичні аспекти*. 2020. URL: <http://tinyurl.com/ywh7wvjx>
5. Овчаренко Н. Основи вокальної методики: науково-методичний посібник. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2006. 116 с.
6. Полатайко О.М. Художньо-образне мислення як категорія педагогічної діяльності. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи*: збірник наукових праць Київ, 2007. Вип. 10. С. 218–222.
7. Полатайко О.М. Формування художньо-образного мислення майбутнього вчителя музики у процесі інтерпретації творів мистецтва: *автореф. дис... канд. пед. наук* : 13.00.02. Київ, 2010. 22 с.
8. Ткачук А.О. Методика формування художньо-образного мислення студентів у процесі вокального навчання: *автореф. дис... канд. пед. наук*; 13.00.02. Київ, 2010. 23 с.
9. Сбітнева О. Ф. Розвиток вокальної культури майбутніх вокалістів у процесі фахового навчання. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2021. № 2. С. 188–195.
10. Яромчук В. Перспективи побутування академічного вокалу на початку ХХІ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. 2016. № 2 (Вип. 35). С. 164–169.

#### REFERENCES:

1. Zhyshkovych M. (2018) Aspekty formuvannia mystetsko pedahohichnykh umin studenta vokalista yak maibutnoho vykladacha spivu. [Aspects of the formation of artistic and pedagogical skills of a student vocalist as a future singing teacher]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv.* 4. 252–262.
2. Zakrasniana Zh. M., Melnychenko I. V. (2018) Metodyky rozvytku vykonavskoi vyraznosti spivaka spetsialnosti «akademichnyi vokal». [Methods for developing the expressiveness of a singer majoring in «academic vocals»]. *Imidzh suchasnoho pedahoha.* 5. 78–81 [in Ukrainian].
3. Merezhko Yu.V., Khodorovska I.M. (2020) Rozvytok khudozhnoho myslennia spivakiv-pochatkivtsiv na zaniatiakh z muzychno-teoretychnykh dystsyplin. [Development of artistic thinking of beginning singers in music theory classes]. *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka.* 28. 302–310 [in Ukrainian].
4. Nosova V.O. (2020) Vykorystannia innovatsiinykh metodyk navchannia u formuvanni asotsiatyvnoho myslennia uchniv teatralnykh viddilen mystetskykh shkil. [The use of innovative teaching methods in the formation of associative thinking of students of theater departments of art schools]. *Mystetska osvita maibutnoho: metodychni aspekty.* URL: <http://tinyurl.com/ywh7wvjx> [in Ukrainian].
5. Ovcharenko N. (2006) *Osnovy vokalnoi metodyky: naukovy-metodychnyi posibnyk.* [Basics of Vocal Pedagogy: A Scientific and Methodological Guide]. Kryvyi Rih: Vydavnychiy dim, 2006. 116 s. [in Ukrainian].
6. Polataiko O.M. (2007) Khudozhno-obrazne myslennia yak katehoriia pedahohichnoi diialnosti. [Artistic and figurative thinking as a category of pedagogical activity]. *Pedahohichni innovatsii: idei, realii, perspektyvy: zbirnyk naukovykh prats.* Kyiv. 10. 218–222. [in Ukrainian].
7. Polataiko O.M. (2010) Formuvannia khudozhno-obraznoho myslennia maibutnoho vchytelia muzyky u protsesi interpretatsii tvoriv mystetstva [Formation of artistic and figurative thinking of a future music teacher in the process of interpreting works of art]: avtoref. dys... kand. ped. nauk: 13.00.02. Kyiv. 22 s. [in Ukrainian].
8. Tkachuk A.O. (2010) Metodyka formuvannia khudozhno-obraznoho myslennia studentiv u protsesi vokalnoho navchannia [Methodology for forming students' artistic and figurative thinking in the process of vocal training]: avtoref. dys... kand. ped. nauk: 13.00.02. Kyiv. 23 s. [in Ukrainian].
9. Sbitnieva O.F. (2021) Rozvytok vokalnoi kultury maibutnikh vokalistiv u protsesi fakhovoho navchannia [Development of vocal culture of future vocalists in the process of professional training]. *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka.* 2. 188–195 [in Ukrainian].
10. Iaromchuk V. (2016) Perspektivy pobutuvannia akademichnoho vokalu na pochatku XXI stolittia. [Prospects for the Development of Academic Vocal Art at the Beginning of the 21st Century]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka.* 2(35). 164–169 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 07.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 04.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.049.2:7.01(4)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-38>**Світлана ДОЛЕСКО**

докторка філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації, доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

**ORCID:** 0000-0001-6702-5606

**Бібліографічний опис статті:** Долеско, С. (2025). Вплив карикатури на соціально-політичний дискурс у європейському мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 286–292, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-38>

### ВПЛИВ КАРИКАТУРИ НА СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Феноменом мистецтва є те, що воно, у переважній більшості випадків, є реакцією на події навколо, у різних сферах життя людей, а особливість сатиричної карикатури полягає в тому, що ця реакція майже миттєва та вагома в суспільному й політичному контексті. **Мета статті** – дослідити вплив карикатури на формування суспільної думки і розвиток європейського мистецтва. **Методологічною** основою дослідження є застосування історичного та комплексного методів, опираючись на об'єктивність, системність та історизм. **Результати.** У статті розглянуто вплив карикатури на суспільно-політичні настрої у країнах Європи упродовж XVIII–XXI століття. Проаналізовано твори мистецтва карикатури українських митців в журналах «Шершень», «Хрін», «Забіяка», «Оса», «Український перець», «Повстанське кропило» та зарубіжних художників (Вільяма Хогарта. Ежена Делакруа, Павла Кучинського, Гундуза Агаєва та ін). Проведене дослідження демонструє, що карикатура є одним із векторів, які формують не тільки напрям, а й тональність соціально-політичного дискурсу європейського мистецтва. Оскільки карикатура миттєво зображає суспільно-політичні настрої суспільства, та є одним із інструментів, які ці настрої формують в соціумі. Тобто, засвідчено, що карикатура цілком здатна безпосередньо впливати на обраний суспільством курс і подальший розвиток. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві привернуто увагу до соціально-політичної складової мистецтва карикатури на загальному мистецькому фоні в час російсько-української війни. **Практична значущість** статті полягає у її мотиваційній складовій. Адже поява у науковому середовищі дослідження, що присвячене вивченню карикатури в контексті її як реакції та впливу на події в суспільстві, може стати поштовхом для подальших досліджень у цьому напрямку.

**Ключові слова:** політична карикатура, шарж, сатира, соціальні настрої, пропаганда, суспільство.

**Svitlana DOLESKO**

PhD in Fine Art, Decorative Art, Restoration, Associate Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015

**ORCID:** 0000-0001-6702-5606

**To cite this article:** Dolesko, S. (2025). Vplyv karykatyry na sotsialno-politychnyi dyskurs u yevropeiskomu mystetstvi. [The Influence of Caricature on Socio-Political Discourse in European Art]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 286–292, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-38>

### THE INFLUENCE OF CARICATURE ON SOCIO-POLITICAL DISCOURSE IN EUROPEAN ART

The phenomenon of art lies in the fact that, in the overwhelming majority of cases, it represents a reaction to events occurring in various spheres of human life, and the peculiarity of satirical caricature is that this reaction is almost immediate and significant in the social and political context. **The purpose of the article** is to examine the influence

of caricature on the formation of socio-political discourse and the development of European art. **The methodological basis of the research is the application of historical and comprehensive methods, relying on objectivity, systematicity, and historicism. Results.** The article considers the influence of caricature on socio-political sentiments in European countries throughout the eighteenth to twenty-first centuries. The works of Ukrainian caricature artists published in the magazines *Shershen*, *Khrin*, *Zabiyaka*, *Osa*, *Ukrainskyi Perets*, *Povstanske Kropylo*, as well as works of foreign artists (William Hogarth, Eugene Delacroix, Paweł Kuczyński, Gunduz Aghayev, etc.) are analyzed. The conducted research demonstrates that caricature is one of the vectors shaping not only the direction but also the tonality of the socio-political discourse of European art, since caricature instantly reflects the socio-political sentiments of society and is one of the tools that shape these sentiments within the social environment. Thus, it has been shown that caricature is fully capable of directly influencing the course chosen by society and its further development. **The scientific novelty** lies in the fact that, for the first time in Ukrainian art studies, attention is drawn to the socio-political component of caricature art against the general artistic background during the Russian-Ukrainian war. **The practical significance** of the article lies in its motivational component, as the appearance of a research work in the academic environment devoted to the study of caricature in the context of its reaction and impact on the events in society may serve as an incentive for further research in this direction.

**Key words:** political caricature, caricature, satire, social sentiments, propaganda, society.

**Актуальність проблеми.** Карикатура як жанр образотворчого мистецтва має довгу і багату історію, але саме в Європі XVIII–XXI ст. вона набула значення як інструмент соціальної та політичної критики. Щоб відтворити своїми творами гострі соціальні настрої, митці застосовували, і продовжують застосовувати, гіперболи і метафори, візуальними образами передають складні ідеї, критикують політичні режими тощо. Однак вплив карикатури на формування суспільної думки та розвиток образотворчого мистецтва залишається недостатньо вивченим. Тож дана тема актуальна та потребує ретельних досліджень.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вивчення карикатури представлено роботами багатьох видатних науковців. Ернст Гомбріх (Gombrich, 1982) розглядає еволюцію карикатури в контексті візуальної культури. Діана Дональд (Donald, 1996) досліджує англійську карикатуру кінця XVIII – початку XIX ст. Марк Халлетт (Hallett, 2000) аналізує роль Вільяма Хогарта у розвитку сатиричного мистецтва, а Антуан де Бек (Baesque, 1988) вивчає французьку карикатуру XIX ст.

Вивчення впливу карикатури на суспільно-політичне життя в Україні перебуває на стадії становлення. Адже зі здобуттям незалежності, як пишуть у своїй статті Г. Волинець та С. Альбіновська, в той час занепадала й сатирична (спеціалізована) преса, і власне вивчення карикатури (Волинець & Альбіновська, 2020). Виклики XXI століття та їх вплив на розвиток карикатурного мистецтва своєю чергою підштовхнув вітчизняних науковців до відновлення вивчення такого явища, як карикатура. Так, В. Нестеренко й Т. Батенко досліджували

карикатуру XX ст. з мистецької точки зору, виклавши результати своєї роботи у навчальному посібнику «Шарж і карикатура в системі графічного мистецтва» (Нестеренко & Батенко, 2008). З історичної точки зору карикатуру досліджували: Т. Бережна (Бережна, 2018), О. Гайко, О. Чайка (Гайко & Чайка, 2024), П. Мороз та І. Мороз (Мороз & Мороз 2022). Велику роботу з вивчення політичних карикатур на тему російсько-Української війни США, ФРН та України провів О. Семотюк (Семотюк, 2015; Канарська, 2023) та інші. Низка українських журналістів досліджували психологічний вплив політичної карикатури під час війни в Україні, наприклад, у розмові із М. Опанасюк карикатуристи розповіли, що сміх від карикатур додає впевненості українському народу і піднімає настрій ЗСУ (Опанасюк, б.д.). Релігійну тематику (Кремінський, 2024б) та гендерний аспект (Кремінський, 2024а) сатиричної графіки дослідив О. Кремінський.

Проте вплив карикатури на формування суспільної думки та розвиток образотворчого мистецтва залишається недостатньо вивченим. Особливо коли йдеться про карикатуру XXI століття, зміни у якій відбуваються дуже швидко. Тож **мета дослідження** полягає у вивченні впливу карикатури на соціально-політичне життя європейського мистецтва.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Карикатура причетна до формування європейської культури, зокрема у сфері соціальної та політичної сатири. Її здатність передавати складні ідеї через візуальні образи зробила її потужним інструментом комунікації. Карикатуристи XVIII–XIX ст., такі як француз О. Дом'є (фр. Honore Daumier), англійці Д. Гілрей (англ.

James Gillray) та Т. Роулендсон (англ. Thomas Rowlandson), своїми роботами впливали, а іноді й змінювали суспільну думку та політичні процеси. Їхні роботи не лише відображали актуальні проблеми суспільства, але й формували громадську позицію, часто випереджаючи свій час у критиці соціальних та політичних явищ.

Одним із ранніх представників жанру сатиричного мистецтва, що вплинув на розвиток карикатури, вважається англійський художник В. Хогарт (англ. William Hogarth). У XVIII ст. він створив серію картин «Модний шлюб» (1743–1745), яка згодом була відтворена у вигляді гравюр для широкого розповсюдження. Ця серія є яскравим прикладом соціальної сатири. Вона висміювала звичай аристократії та стала етапом у розвитку сатиричного мистецтва.

У Франції після Великої французької революції карикатура набула нового політичного значення. Робота Е. Делакруа (фр. Eugene Delacroix) «Свобода, що веде народ» (1830) хоч і не є карикатурою у сучасному розумінні, але містить елементи гротеску та перебільшення, характерні для цього жанру. Ця картина стала символом революційного духу та вплинула на розвиток політичної іконографії в європейському мистецтві (Гоман, б.д.).

XIX ст. стало золотим віком політичної карикатури. Французький художник О. Дом'є створив численні літографії, що критикували політичний режим короля Франції Луї-Філіппа I (фр. Louis-Philippe I). Його робота

«Гаргантюа» (1831) є класичним прикладом політичної сатири. Дом'є використовував гіперболу та метафору для створення відображень гострих соціальних настроїв. Його роботи часто публікувались у сатиричному журналі «La Caricature». В Англії Д. Теннієл, відомий своїми ілюстраціями до «Аліси в Країні Чудес», також створював гострі політичні карикатури для журналу «Панч». Його роботи, такі як «Dropping the Pilot» (1890), стали класикою політичної сатири вікторіанської епохи.

На межі XIX–XX ст. карикатура стала невід'ємною частиною масової культури. Поява нових технологій друку сприяла широкому розповсюдженню карикатур у газетах та журналах. Німецький журнал «Simplicissimus», заснований у 1896 р., став творчою платформою для багатьох талановитих карикатуристів, таких як Т.-Т. Хейне (нім. Thomas Theodor Heine) та О. Гульбрансон (нім. Olaf Leonhard Gulbransson). Їхні роботи відзначалися гострою сатирою на політичне та соціальне життя Німеччини часів Вільгельма II.

У XX ст. карикатура продовжувала впливати на політичне та соціальне життя Європи. Робота Пабло Пікассо «Герніка» (1937), хоча, знову ж таки, не є карикатурою у традиційному розумінні, використовує елементи гротеску для передачі жахів війни. Ця монументальна картина стала символом антивоєнного руху та вплинула на розвиток політичного мистецтва XX ст.

У післявоєнний період карикатура стала елементом контркультури та протестних рухів. Французький журнал «Charlie Hebdo», заснований у 1970 р., став символом свободи слова та сатиричної журналістики. Його карикатури часто викликали суперечки та дискусії про межі свободи вираження в мистецтві.

У XXI ст., з розвитком цифрових технологій та соціальних мереж, карикатура набула нових форм та можливостей розповсюдження. Інтернет-меми та цифрові карикатури стали потужним інструментом політичної комунікації та соціальної критики. Роботи таких художників, як поляка П. Кучинського (пл. Pawel Kuczynski) та азербайджанця Г. Агаєва (азерб. Gunduz Aghayev), поширюються в соціальних мережах, досягають глобальної аудиторії та впливають на формування громадської думки з актуальних питань.



**Рис. 1. Ежена Делакруа.  
Свобода, що веде народ**



Не менш важливу роль карикатура завжди відігравала у соціально-політичному житті й України. Перші задокументовані мініатюри з карикатурами відносяться ще до часів середньовіччя, наприклад, «Козак Мамай». Однак широкого розповсюдження вона набула із розвитком періодичних видань у другій половині XIX ст. Більшість часописів того часу навіть не вказували прізвища карикатуристів через можливі наслідки від державних органів. Тож першими карикатуристами які стали відомими у 1860-ті роки краєзнавець і журналіст М. Савчук називає А. Вахнянина та Ю. Мороза (Савчук, б.д.).

Крім того, низка українських карикатуристів тих часів працювали для іноземних видань. Т. Терлецький, Е. Козак, О. Даркович, Л. Винник малювали карикатури на замовлення у Польщу, Німеччину, Англію, Швейцарію тощо. Великою мірою це було обумовлено царською забороною на вихід журналів «Шершень», «Хрін», «Забіяка» які об'єднували українських художників-карикатуристів І. Бурячка, Ф. Красицького, О. Сластьона, І. Шульгу, І. Різниченка, а також низку «зіркових» дописувачів того

часу (І. Франка, К. Українки, А. Кримського, І. Нечуй-Левицького та ін.) (Сімчук, 2019).

Міжвоєнний період у карикатурі відобразився новою формою – радянською. Творці того періоду змушені були виконувати ідеологічну волю Комуністичної партії. Та разом із тим 20-30-ті роки XX століття стали часом піднесення карикатури і шаржу у Галичині.

Після сталінських репресій більшість карикатуристів своїми роботами змушені були прославляти щасливе радянське життя, показувати капіталістів негідниками та демонструвати антинаціоналістичні теми. У той же час працювали підпільні видання ОУН УПА «Оса» (1942), «Український перець» (1944–1947), «Повстанське кропило» (1944–1945) та інші. Ці видання публікували навпаки антирадянські шаржі, сатиричні листівки. Їх малювали Н. Хасевич, С. Радиш та ряд інших митців, що працювали під псевдонімами. Ці видання пропонували українцям альтернативний (на відміну від офіційного радянського) погляд на ситуацію в радянській Україні. Така точка зору була набагато ближчою до реальності, ніж офіційна думка, висловлена через засоби масової



Рис. 2. Обкладинки журналу Шершень 1906 р.



**Рис. 3. Дереворит «Нам скорилися всі народи». Серія: шаржі і сатири. Автор Ніл Хасевич**

інформації. Ці підпільні видання з творами сатиричної карикатури «відкривали очі» на справжню ситуацію, і допомагали утверджувати переконання, що життя в радянській країні не є таким, яким його описує влада.

Карикатура в Україні за часів незалежності стала її невід'ємною часткою. Будь-яка подія: весела, складна чи страшна – миттєво стає приводом для нових ілюстрацій карикатуристів. Під їх гострий погляд може потрапляти хто-завгодно: бізнесмени, політики та інші публічні персони. Часом ці прояви митців спричиняють скандали, заборони, чи інші обмеження. Як у випадку із виставкою відомого карикатуриста О. Смеля, коли організатори виставки у 2021-му році зняли картину діючого президента (Морі, 2021).

Особливої гостроти і розквіту набрала карикатура із початком повномасштабного воєнного вторгнення росії в Україну. Адже з одного боку



**Рис. 4. Карикатура. Автор Олег Смаль**

вона дає можливість дещо знизити суспільну напругу, підтримати громадян, перетворюючи серйозне на смішне (Волинець & Альбіновська, 2020). Автор проекту «Laughter during the war: Russian aggression in Ukraine in political cartoons and memes» О. Семотюк каже, що війна спричинила ренесанс української карикатури, адже до повномасштабної агресії переважна більшість українських карикатуристів малювали у шухляду. Тепер же вони малюють майже щодня (Канарська, 2023). Популярними нині серед карикатуристів є О. Кустовський, В. Казаневський, О. Смаль та інші.

Кожна подія в Україні нині фіксується в карикатурах і мемах. Вони є своєрідними документами епохи і можливістю зберегти культурну пам'ять. Роботи вітчизняних карикатуристів із 24 лютого 2022 р. перетворилися на черговий доказ демонічної суті північного сусіда і символом непохитної віри у перемогу. Творчість українських карикатуристів із початку війни, спрямована на висміювання ворога, посилює оптимістичні настрої в суспільстві та консолідує його.

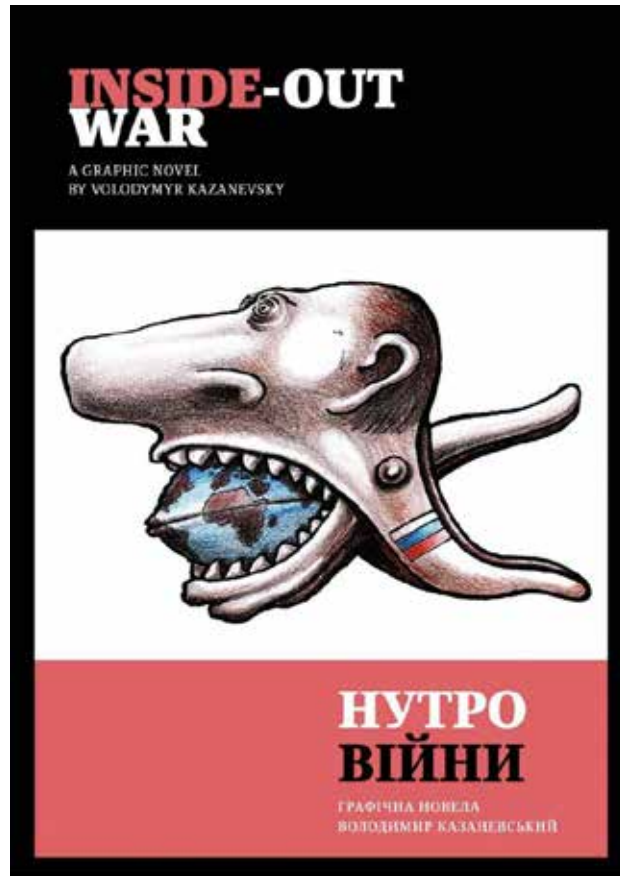


**Рис. 5. Нутро війни. Володимир Казаневський**

**Висновки.** Аналіз історії європейської карикатури демонструє її значний вплив на соціально-політичний дискурс та розвиток образотворчого мистецтва. Від сатиричних картин XVIII ст. до сучасних цифрових карикатур, цей жанр залишається потужним інструментом критики та

комунікації. Кожен період історії приносив нові теми та стилі, відображав зміни в суспільстві та культурі. Карикатура не лише фіксує історичні події та суспільні настрої, а й активно формує громадську думку, впливає на політичні процеси та соціальні трансформації.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Donald D. The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George II. New Haven and London, 1996. 248 p.
2. Gombrich E.H. The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. Oxford, 1982. 320 p.
3. Baecque A. La caricature révolutionnaire. Presses du CNRS, 1988. 255 p.
4. Hallett M. Hogarth. London : Phaidon Press, 2000. 351 p.
5. Бережна Т. С. Карикатура як особливе джерело історичної інформації. *Випуск періодики: Історія та правознавство*, 2018. № 31/32. С. 25–28.
6. Волинець Г. М., Альбіновська С. Ю. Суспільні наративи у сучасній українській політичній карикатурі. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*, 2020. № 4. С. 38–45. DOI:10.32840/cru2219-8741/2020.4(44).9
7. Гайко О. С., Чайка О. С. Політична карикатура як елемент гібридної війни Росії проти України (2014–2022 РР.). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Питання політології*, 2024. № 45. С. 62–68. DOI: <https://doi.org/10.26565/2220-8089-2024-45-08>
8. Гоман Р. Матеріал: Цікаві факти про найвідоміші картини світу. «Свобода, що веде народ». Ежен Делакруа. *Всеосвіта*. URL: <https://vseosvita.ua/library/cikavi-fakti-pro-najvidomisi-kartini-svitu-svoboda-so-vede-narod-ezen-delakrua-504120.html> (дата звернення: 15.02.2025).
9. Єрмоленко А. Перші українські газети: як національна преса виживала під гнітом двох імперій. *ELLE Україна*. URL: <https://elle.ua/ludi/novosty/persh-ukransk-gazeti-yak-naconalna-pres-a-vizhivala-pd-gntom-dvoh-mpery/> (дата звернення: 15.02.2025).
10. Канарська А. Орест Семотюк: «64 країни, 6000 карикатур і 4000 мемів». *LB.UA*. URL: [https://lb.ua/culture/2023/08/25/571388\\_smih\\_pid\\_chas\\_viyni\\_rosiyska\\_agresiya.html](https://lb.ua/culture/2023/08/25/571388_smih_pid_chas_viyni_rosiyska_agresiya.html) (дата звернення: 15.02.2025).
11. Кременський О. Гендерний аспект сучасного сатиричного мистецтва України. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2024. Т. 1. № 79. С. 183–190. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-24>
12. Кременський О. Релігійна тематика в сатиричній графіці України періоду російсько-української війни (з 2014 року). *Fine Art and Culture Studies*, 2024. Вип. 6. С. 105–115. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-15>.
13. Морі Є. Київська бібліотека прибрала карикатуру на Зеленського з виставки художника Олега Смаля. *Суспільно-політичне інформаційне інтернет-видання «Суспільне Мовлення»*. URL: <https://suspilne.media/culture/150436-kiivska-biblioteka-pribrala-karikaturu-na-zelenskogo-z-vistavki-hudoznika-olega-smala/> (дата звернення: 15.02.2025).
14. Мороз П., Мороз І. Використання політичної карикатури кінця XIX-початку XX ст. на уроках історії як засіб формування медіаграмотності учнів. *Український Педагогічний Журнал*, 2022. № 4. С. 184–194. DOI: <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2022-4-184-194>
15. Нестеренко В., Батенко Т. Шарж і карикатура в системі графічного мистецтва. Львів : Астролябія, 2008 р. 240 с.
16. Опанасюк М. «Найбільше дістається Путіну»: українська карикатура про війну з Росією. *Geneva Solutions*. URL: <https://genevasolutions.news/ukraine-stories> (дата звернення: 15.02.2025).
17. Савчук М. В. *Енциклопедія Сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-9807> (дата звернення: 15.02.2025).
18. Семотюк О. Російсько-Українська війна у політичних карикатурах США, ФРН і України: якісний і кількісний аналіз. *Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства*, 2015. №. 5. С. 251–261. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP\\_2015\\_5\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP_2015_5_23) (дата звернення: 15.02.2025).
19. Сімчук О. Перший сатиричний журнал «Шершень»: неспішні жарти і розкішна графіка. *Проект «Амнезія»*. URL: <https://amnesia.in.ua/shershen-1906> (дата звернення: 15.02.2025).

#### REFERENCES:

1. Donald, D. The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George II. New Haven and London, 1996. 248 p. [in English].
2. Gombrich, E.H. The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. Oxford, 1982. 320 p. [in English].



3. Baecque, A. La caricature révolutionnaire. Presses du CNRS, 1988. 255 p. [in English].
4. Hallett, M. Hogarth. London : Phaidon Press, 2000. 351 p. [in English].
5. Berezhna, T. S. (2018). Karyatura yak osoblyve dzhereło istorichnoi informatsii [Cartoon as a special source of historical information]. *Vypusk periodyky: Istoriia ta pravoznavstvo*, 31/32, 25–28. [in Ukrainian].
6. Volynets, H. M., Albinovska S. Yu. (2020). Suspilni naratyvy u suchasni ukrainskii politychnii karykaturi [Social narratives in modern Ukrainian political cartoon]. *Derzhava ta rehiony. Serii: Sotsialni komunikatsii*, 4, 38–45. DOI: 10.32840/cpu2219-8741/2020.4(44).9 [in Ukrainian].
7. Haiko, O. S., Chaika, O. S. (2024). Politychna karyatura yak element hibrydnoi viiny Rosii proty Ukrainy (2014–2022 rr.) [Political cartoon as an element of Russia's hybrid war against Ukraine (2014–2022).]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Serii: Pytannia politolohii*, 45, 62–68. DOI: <https://doi.org/10.26565/2220-8089-2024-45-08> [in Ukrainian].
8. Homan, R. (n.d.). Material: Tsikavi fakty pro naividomishi kartyny svitu. «Svoboda, shcho vede narod». Ezen Delakrua [Interesting facts about the most famous paintings in the world. “Freedom Leading the People”. Eugene Delacroix]. *Vseosvita*. Retrieved from <https://vseosvita.ua/library/cikavi-fakti-pro-najvidomisi-kartini-svitu-svoboda-so-vede-narod-ezen-delakrua-504120.html> [in Ukrainian].
9. Yermolenko, A. (2023). Pershi ukrainski hazety: yak natsionalna presa vyzhyvala pid hnitom dvokh imperii [The first Ukrainian newspapers: how the national press survived under the oppression of two empires.]. *ELLE Ukraina*. Retrieved from <https://elle.ua/ludi/novosti/persh-ukransk-gazeti-yak-naconalna-presa-vizhivala-pd-gntom-dvoh-mpery/> [in Ukrainian].
10. Kanarska, A. (2023). Orest Semotiuk: «64 krainy, 6000 karykatur i 4000 memiv» [Orest Semotyuk: “64 countries, 6,000 cartoons and 4,000 memes”]. *LB.UA*. Retrieved from [https://lb.ua/culture/2023/08/25/571388\\_smih\\_pid\\_chas\\_viyni\\_rosiyska\\_agresiia.html](https://lb.ua/culture/2023/08/25/571388_smih_pid_chas_viyni_rosiyska_agresiia.html) [in Ukrainian].
11. Kremynskyi, O. (2024). Hendernyi aspekt suchasnoho satyrychnoho mystetstva Ukrainy [The gender aspect of Contemporary Satirical Art of Ukraine]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 79(1), 183–190. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-24> [in Ukrainian].
12. Kremynskyi, O. (2024). Relihiina tematyka v satyrychnii hrafiitsi Ukrainy periodu rosiisko-ukrainskoi viiny (z 2014 roku) [Religious themes in satirical graphics of Ukraine during the Russian-Ukrainian war (since 2014)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 105–115. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-15> [in Ukrainian].
13. Mori, Ye. (2021). Kyivska biblioteka prybrala karykaturu na Zelenskoho z vystavky khudozhnyka Oleha Smalia [Kyiv library removed Zelensky's caricature from artist Oleg Smal's exhibition]. *Suspilno-politychne informatsiine internet-vydannia «Suspilne Movlennia»*. Retrieved from <https://suspilne.media/culture/150436-kiivska-biblioteka-pribrala-karikaturu-na-zelenskogo-z-vistavki-hudozhnika-olega-smala/> [in Ukrainian].
14. Moroz, P., Moroz I. (2022). Vykorystannia politychnoi karykatury kintsia XIX-pochatku XX st. na urokakh istorii yak zasib formuvannia mediahramotnosti uchniv [The use of political caricature of the late 19th and early 20th centuries in history lessons as a means of forming students' media literacy.]. *Ukrainskyi Pedagogichnyi Zhurnal*, 4, 184–194. DOI: <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2022-4-184-194> [in Ukrainian].
15. Nesterenko, V., Batenko T. (2008). Sharzh i karyatura v systemi hrafiichnoho mystetstva [Cartoon and caricature in the system of graphic art]. Lviv : Astoliabiiia, 240. [in Ukrainian].
16. Opanasiuk, M. (n.d.). «Naibilshe distaietsia Putinu»: ukrainska karyatura pro viinu z Rosiieiu [«Putin gets the most»: a Ukrainian caricature about the war with Russia]. *Geneva Solutions*. Retrieved from <https://genevasolutions.news/ukraine-stories> [in Ukrainian].
17. Savchuk, M. V. [Savchuk M. V] (n.d.). *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-9807> [in Ukrainian].
18. Semotiuk, O. (2015). Rosiisko-Ukrainska viina u politychnykh karykaturakh SSHA, FRN i Ukrainy: yakisnyi i kilkisnyi analiz [The Russian-Ukrainian war in political caricatures of the USA, Germany and Ukraine: qualitative and quantitative analysis]. *Zbirnyk prats Naukovo-doslidnoho instytutu presoznavstva*, 5, 251–261. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP\\_2015\\_5\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP_2015_5_23) [in Ukrainian].
19. Simchuk, O. (2019). Pershyi satyrychnyi zhurnal «Shershen»: nesmishni zharty i rozkishna hrafiika [The first satirical magazine «Shershen»: unfunny jokes and luxurious graphics]. *Proekt «Amneziiia»*. Retrieved from <https://amnesia.in.ua/shershen-1906> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 07.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 03.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 7.01:111.852:7.038+745/749

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-39>**Ігор ДУЦЯК**

доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії та педагогіки, Львівський національний університет ветеринарної медицини та біотехнологій імені С. З. Гжицького, вул. Пекарська, 50, м. Львів, Україна, 79010

**ORCID:** 0000-0002-5009-467X**Ірина ГРИЦЮК**

заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри архітектури, Львівський національний університет ветеринарної медицини та біотехнологій імені С. З. Гжицького, вул. Пекарська, 50, м. Львів, Україна, 79010

**ORCID:** 0009-0007-1057-6360

**Бібліографічний опис статті:** Дуцяк, І., Грицюк, І. (2025). Порівняльний аналіз геометричного абстракціонізму, геометричного орнаменту та дизайну. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 293–300, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-39>

## ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ГЕОМЕТРИЧНОГО АБСТРАКЦІОНІЗМУ, ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ ТА ДИЗАЙНУ

**Метою дослідження** є з'ясування меж між живописом, декоративно-ужитковим мистецтвом та дизайном. Потреба уточнення цього питання почала зростати в кінці XIX століття, з формування різних напрямків авангарду в мистецтві. Це призвело до поступового зменшення відмінностей між витворами декоративного мистецтва і так званого «чистого» мистецтва. З'ясування меж поміж згаданими формами художньої діяльності має як практичне, так і теоретичне значення для кожної з цих галузей діяльності. **Методи дослідження.** Для здобуття шуканих знань виконано порівняння не загальною усіх жанрів, стилів та напрямів діяльності у згаданих галузях, а тих, в яких згадані галузі співпадають. Зокрема, для порівняння вибрано геометричний абстракціонізм (в живописі), геометричний орнамент як форма декорування (в декоративно-ужитковому мистецтві) і дизайн інтер'єру (візуальне оформлення поверхонь в цьому типі дизайну може співпадати і з творами геометричного абстракціонізму, і зі зразками геометричного орнаменту). Одним із засадничих спостережень, яке використано в процесі аналізу досліджуваної проблеми є факти такого стану справ, коли твір живопису за своєю художньою суттю є тотожний твору декоративно-ужиткового мистецтва і водночас проєкту, створюваного дизайнером. **Наукова новизна.** Під час аналізу обґрунтовано таке розуміння мистецтва: твір мистецтва це об'єкт, який є образом іншого об'єкта і викликає позитивні чи негативні емоції в людини (якщо явище викликає емоції, то його образ викликає такі самі емоції, звані естетичними). Обґрунтовано, що геометричний абстракціонізм відтворює геометричні особливості культурного середовища людини. Обґрунтовано також, що живопис належить до ужиткового мистецтва. **Висновки:** 1) геометричний абстракціонізм недоцільно кваліфікувати як безпредметне мистецтво: образність компіляції геометричних форм відтворює насичене геометричними формами середовище матеріальної культури людства; 2) твори живопису недоцільно відмежовувати від декоративно-ужиткового мистецтва, оскільки картини також призначені для естетичного оформлення ужиткових предметів (приміщень).

**Ключові слова:** образотворче мистецтво, декоративно-ужиткове мистецтво, дизайн, геометричний абстракціонізм, геометричний орнамент, естетична емоція, образ.

**Ihor DUTSIK**

Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Professor at the Department of Philosophy and Pedagogy, Stepan Gzhytskyi National University of Veterinary Medicine and Biotechnologies of Lviv, 50 Pekarska Str., Lviv, Ukraine, 79010

**ORCID:** 0000-0002-5009-467X

**Iryna HRYTSIUK**

Honored Arts Worker of Ukraine, Associate Professor at the Department of Architecture, Stepan Gzhytskyi National University of Veterinary Medicine and Biotechnologies of Lviv, 50 Pekarska Str., Lviv, Ukraine, 79010

**ORCID:** 0009-0007-1057-6360

**To cite this article:** Dutsiak, I., Hrytsiuk, I. (2025). Porivnialnyi analiz heometrychnoho abstraktsionizmu, heometrychnoho ornamentu ta dyzainu [A comparative analysis of geometric abstractionism, geometric ornament, and design]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 293–300, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-39>

## A COMPARATIVE ANALYSIS OF GEOMETRIC ABSTRACTIONISM, GEOMETRIC ORNAMENT, AND DESIGN

**The purpose of the research** is to clarify the boundaries between painting, decorative and applied arts, and design. The need to clarify this issue began to grow in the late 19th century with the emergence of various avant-garde artistic movements. This led to a gradual narrowing of the distinctions between works of decorative art and so-called «pure» art. Clarifying the boundaries between these artistic forms has both practical and theoretical significance for each of these fields.

**Research methods.** To obtain the desired knowledge, a comparison was made not of all genres, styles, and areas of activity within these fields, but of those in which they overlap. Specifically, the comparison included geometric abstractionism (in painting), geometric ornament as a form of decoration (in decorative and applied arts), and interior design (the visual surface design in this type of design can coincide with both works of geometric abstractionism and examples of geometric ornament). One of the fundamental observations used in the analysis of the problem under study is the instances in which the visual form of paintings is identical to that of decorative and applied art and, at the same time, to the projects created by the designer. **Scientific novelty.** In analyzing the problem under study, the following understanding of art was substantiated: a work of art is an object that is an image of another object and evokes positive or negative emotions in a person (if a phenomenon evokes emotions, then its image evokes the same emotions, called aesthetic). It is substantiated that geometric abstractionism reproduces the geometric features of the human cultural environment. It is also substantiated that painting belongs to applied art. **Conclusions:** 1) geometric abstractionism should not be classified as non-objective art: the imagery of a compilation of geometric forms reproduces the geometrically rich environment of human material culture; 2) it is inappropriate to separate paintings from works of decorative and applied art, since paintings are also intended to aesthetically decorate objects (rooms).

**Key words:** fine art, decorative and applied art, design, geometric abstractionism, geometric ornament, aesthetic emotion, image.

**Актуальність проблеми.** Неважко помітити, що дизайн інтер'єру чи інших об'єктів, нерідко оформлюють дуже подібно до творів абстракціонізму, зокрема, досить часто можна натрапити на подібність дизайнерських проєктів до творів геометричного абстракціонізму. Водночас суть роботи дизайнерів у галузі прикладного мистецтва дуже близькі до виробів народного декоративно-ужиткового мистецтва. У деяких випадках відмінність між згаданими видами творів мистецтва практично відсутня. Скажімо витвір графічного дизайнера, який створив обкладинку до книжки, витвір фахівців у галузі образотворчого мистецтва

(картина художника-абстракціоніста чи мозаїка художника монументального живопису) та витвір фахівця з декоративно-ужиткового мистецтва (скажімо в галузі ткацтва) можуть бути візуально абсолютно ідентичними. Отже, важливо (і з теоретичного, і з практичного погляду) з'ясувати суть відносин між живописом, декоративно-ужитковим мистецтвом і дизайном.

Згадана проблема не є новою. З кінця дев'ятнадцятого століття почалося зближення так званого «чистого» мистецтва з декоративно-ужитковим – у творах живопису, скульптури поступово зменшувалась ступінь

подібності до сприйманого органами відчуттів світу. Водночас обернено пропорційно зростала ступінь декоративності творів мистецтва. Водночас твори декоративно-ужиткового мистецтва наближуються до творів живопису відмовляючись від засад декоративності. (Для прикладу, в частині килимових виробів з'являється перспектива). Таке розмивання меж між творами живопису і творами декоративно-ужиткового мистецтва загострює потребу з'ясувати відповідь на питання «де мали б бути ці межі» і «чи мали б вони бути взагалі».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Щодо всіх головних термінів, які залучені до цього аналізу, є велика кількість різних тлумачень. Водночас з'ясування відносин між аналізованими термінами залежить якраз від того, як ми пояснимо зміст кожного з них. Розгляньмо, для прикладу, тлумачення суті абстрактного мистецтва. Один з відомих дослідників у цій галузі Вільгельм Воррінгер у період формування абстрактного мистецтва з'ясовував його суть в таких категоріях як: вияв самовільної творчості, не пов'язаної з матеріальним світом; вираження людської волі до єднання з духовним світом; вияв не фізичного, а психічного ставлення до космосу (Worringer, 1911). Отже, абстракції витлумачено як щось, що не пов'язане з матеріальною предметністю чуттєво сприйманого світу.

Подібні спроби з'ясувати суть абстрактного мистецтва, в тому числі геометричного абстракціонізму, супроводжують всю історію його розвитку. Зокрема, в 1920-х роках (після першої світової війни) репрезентативне мистецтво, тобто мистецтво ґрунтоване на засадах відбиття митцями дійсності, асоціювалось зі старою довоєнною епохою. З цією епохою пов'язували негативні конотації, оскільки вона призвела до страшної війни. Тож старе репрезентативне мистецтво треба замінити новим, – отже нерепрезентативним, непередметним (Dabrowski, 1985). Водночас геометрична абстракція була також наслідком завершення процесу вилучення з кубізму решток візуальної реальності; живопис почали розглядати самодостатньою, такою, що не потребує нічого ззовні, діяльністю (Ibid.).

У період підйому абстракціонізму абстракцію тлумачили як віддалення від природи, причому настільки велике віддалення, що

геометрична фігура повністю втрачає зв'язок із конкретною реальністю (Barr, 1936).

У пошуках обґрунтування геометричного абстракціонізму мистецтвознавці звертались також до наукових відкриттів свого часу. Зокрема, відкриття в галузі атомної структури матерії, з'ясування геометричних форм цієї структури було витлумачено мистецтвознавцями як виявлення справжньої структури природи, яка, отже, повинна мати геометричні форми (Blanc, 1951). До структури реальності, крім об'єктивної (досліджуваної наукою) реальності, входить також суб'єктивна реальність, про яку наука, мовляв, не може нічого з'ясувати, і яку може описати лише митець за допомогою абстрактних візуальних форм (Heydenreich, 1951).

Відзначаючи провідну роль абстракціонізму в сучасному мистецтві (доцільно зауважити, що ідеї щодо написання реалістичних картин сприймаються в сучасному мистецькому дискурсі переважно як прояв естетичної відсталості), деякі дослідники відзначають також, що сучасне мистецтво прийшло в стан нездатності до розвитку (Colpitt, 2002, Р. XVI).

Сучасні дослідники продовжують з'ясовувати суть абстракціонізму, в тому числі намагаючись з'ясувати суть поняття «абстракція» та можливості повного абстрагування від природи. Зокрема, аналізуючи абстрактні скульптури ленд-арту Ендрю Айкпін стверджує, що в цих скульптурах неможливо абстрагуватися: 1) від матеріалів, з яких створена скульптура, 2) від природного оточення скульптури, 3) від природних явищ – і в сенсі змінюваного стану атмосферного середовища скульптури, і в сенсі постійного джерела змін стану твору внаслідок фізико-хімічних його взаємодій (Inkpin, 2012).

Відносини між орнаментом і живописом стали предметом мистецтвознавчих досліджень щонайменше з XIX століття. Зокрема, аналіз явища декоративності, орнаменту в німецькомовній естетиці привели в дискурс живопису ідею про те, що образотворче мистецтво може бути нерепрезентативним (Morgan, 1992). Тут відбито, окрім іншого, думку, що орнамент витлумачували як зображення, яке не відбиває візуально сприйманий людиною предметний світ. Зацікавлення мистецтвознавців і митців витлумаченням орнаменту та його використанням у мистецтві змінювалося з часом. У період

постмодернізму зросло зацікавлення орнаментом у митців (Collins, Fuller, Fischer, Jencks, 1987), однак в царині з'ясування естетичної суті поширеними є пояснення, які не йдуть глибше від думки, що позитивні естетичні емоції виникають під час сприйняття орнаменту внаслідок його упорядкованості й ритмічності.

У контексті аналізу відносин між мистецтвом, зокрема абстрактним мистецтвом і дизайном важливими є погляди Герберта Ріда, обґрунтовані ним у праці «Мистецтво і промисловість». Згідно з ним, власне абстрактне мистецтво є художньою основою в роботі дизайнера (Read, 1935).

Важливо зазначити, що кількість літературних джерел предметом в яких є з'ясування суті абстракціонізму, орнаменту, дизайну є надзвичайно велика. Водночас мистецтвознавці сходяться в думці, що загальноприйнятих узагальнень ані про суть естетичного впливу творів абстрактного мистецтва, ані про суть естетичного впливу орнаменту, ані щодо змісту роботи дизайнера немає. Це означає, що нема усталеного розуміння меж між цими поняттями, відносин між ними.

**Метою дослідження** є пошук аргументів для максимально обґрунтованого розуміння суті естетичного впливу творів геометричного абстракціонізму, орнаментів, що повинно дати підстави для з'ясування відносин між образотворчим мистецтвом, декоративно-ужитковим мистецтвом та дизайном.

**Виклад основного матеріалу.** Насамперед окреслимо зміст головних термінів починаючи із засадничих у галузі естетики.

Витворами мистецтва вважатимемо: 1) об'єкти, які є образами інших об'єктів (або використання одних об'єктів – яким надано статус витвору мистецтва – як образів інших об'єктів), 2) згадані об'єкти-образи повинні викликати у споживача естетичні емоції. Для кращого розуміння цього пояснення суті мистецтва додамо такі уточнення.

1. У разі сприйняття позитивних чи негативних явищ, у разі коли людина сама зазнає позитивних чи негативних впливів, у неї виникають (відповідно) позитивні чи негативні емоції. Ці емоції не є естетичними. У разі сприйняття не самих явищ (позитивних чи негативних), а їх образів (для прикладу у вигляді зображень) в людини виникають ті самі емоції. Отже,

сприйняття образу негативного явища викликає негативні емоції, подібно, сприйняття образу позитивного явища викликає в людини позитивні емоції. Згадані емоції (викликані образами явищ, а не самими явищами) вважатимемо естетичними емоціями. Як було згадано, естетичні емоції не обов'язково мають бути позитивними. Скажімо на картинах страшного суду, пекла зображують неприємні події. Естетично негативну емоцію викликають у глядача навмисно – для того щоб морально негативна поведінка асоціювалась у споживача цих образів з неприємними наслідками.

2. Інше важливе уточнення стосується відповіді на питання «чи завжди витвір мистецтва повинен бути образом предметної дійсності», а якщо ні, то «чи може він бути образом не предметної дійсності». В контексті цього питання доцільно розглянути: 1) витвори музичного мистецтва (які принаймні деякі митці й мистецтвознавці не пов'язують з творенням образів дійсності), а також 2) ті витвори абстрактного мистецтва, які категоризують як безпредметне мистецтво, скажімо, геометричний абстракціонізм.

Коли мова йде про музичні твори, то є підстави для твердження, що згадані твори є образами дійсності. Зокрема, загальновідомо, що людина в сумному стані рухається (скажімо йде) повільно, а чим веселіший в неї стан, тим швидшим стає темп руху. Сумній людині не подобатиметься музика з швидким темпом. Крім того, є немало музичних творів, звуковий матеріал яких імітує звукові прояви тих чи інших тварин, ритм та динаміку природних явищ, а за аналогією, і суспільних явищ.

Щодо безпредметного мистецтва доцільно зауважити таке. «Новий пластицизм», започаткований Пітом Мондріаном, «супрематизм» Казимира Малевича – ці та інші подібні спроби усунути предметність з творів мистецтва можна вважати невдалими. Намагаючись зобразити те, чого нема в дійсності, митці усунули зображення природної дійсності, але натомість (не усвідомлюючи цього) почали зображувати образи зі сфери матеріальної культури. Адже буття людини оточене витворами, які мають форми геометричних фігур. Життя людини в місті чи в селі (в побуті, на роботі, на дозвіллі) «занурене» у світ трикутників, прямокутників та інших закономірно організованих



геометричних форм. Врешті книжки з математики, з будь-якої галузі інженерної справи, переважна більшість книжок, які містять ілюстрації – наповнені зображеннями будівель, засіяних полів, інтер'єрів, меблів, різного роду предметів побуту та предметів із будь-якої галузі виробництва, які мають легко впізнавані прості геометричні форми. Зображення цих форм на картині є узагальненим образом предметності матеріальної культури людства. Такі зображення повинні викликати в людини позитивні емоції, адже людське середовище комфортніше, безпечніше від чужого людині середовища дикої природи. Зважаючи на це, не вважаємо, що геометричний абстракціонізм доцільно розцінювати як позбавлений предметної образності.

3. Деяких уточнень (в контексті сучасних мистецьких практик) потребує також з'ясування можливості використання в мистецтві одних об'єктів як образів інших об'єктів. Якщо ми знайдемо створений природою предмет, який є подібним до іншого предмета, то згаданий знайдений предмет може виконувати функцію твору мистецтва, оскільки може викликати естетичну реакцію. Можна припустити, що і з виготовлених людиною предметів можна скомпонувати вдалий образ якогось предмета. Водночас, працюючи в цьому напрямі виготовлення творів мистецтва треба (як і в інших напрямках мистецтва) керуватися тим, що створений твір повинен викликати в споживача естетичну емоцію.

Розгляньмо декілька негативних прикладів. Нехай, скажімо, біля мольберта лежить палітра у вигляді прямокутної фанери (без отвору, який є зазвичай у палітрі). Ми сприймаємо цей предмет не як витвір мистецтва, а як засіб, використовуваний під час малювання картини олійними фарбами. Якщо цю палітру обрамити і повісити на стіну в квартирі (чи в музеї), то таким чином їй буде надано статус твору мистецтва. Інше питання, наскільки це вдалий, якісний витвір мистецтва, наскільки він може виконувати функцію викликати ті чи інші естетичні емоції. Якщо споживач мистецтва розуміє, що згаданому зображенню надано статус твору мистецтва, і набір різних кольорових плям не викликає в ньому осмисленої чи неусвідомлюваної естетичної реакції, то він опиняється в становищі інтерпретатора чорнильних плям у тесті

Роршаха, або шукача фігур у кавовій гущі чи в формі хмаринки. Якщо в споживача під час споглядання такої картини-палітри не виникає ніякої асоціації, і він – попри всі зусилля – не може вгадати глибокого задуму творця цієї картини, то, мабуть, таку ситуацію треба оцінити як «невдала картина», а не як на примарні сподівання на приємну асоціацію в глядача з його попереднім візуальним досвідом.

Можна описати також іншу картину. Коли ми заходимо в продуктовий магазин, то можемо побачити там, окрім іншого, ящик з яблуками, смітник в куточку. Ми не сприйматимемо ці предмети як витвори мистецтва. Коли в музеї ми також побачимо в кутку кімнати смітничок чи ящик з яблуками, то виникне думка, що ці предмети тут випадково, тимчасово. Водночас, коли якийсь із цих предметів буде виставлений в музеї на експозиційну тумбу чи в музейній вітрині поруч з іншими експонованими творами мистецтва, то ці предмети будуть подані глядачеві як твори мистецтва. Оцінювання художньої якості цих експонатів, як і в попередньому прикладі, залежатиме від того, чи викликать вони естетичну емоцію в глядача (іншими словами, чи захоче глядач надати статус творів мистецтва цим предметам, розмістивши їх посеред інших творів мистецтва у себе вдома).

Для того, щоб з'ясувати відносини геометричного абстракціонізму до декоративно-ужиткового мистецтва, і до дизайну, розгляньмо відносини між цими двома видами діяльності. (Це, зокрема, дасть підстави для обґрунтування узагальненого погляду щодо відносин між живописом і декоративно-ужитковим мистецтвом).

Насамперед зазначимо відмінності між дизайном і декоративно-ужитковим мистецтвом у загальному технологічному процесі створення художніх виробів. Загальновідомо, що дизайнер створює не сам виріб, а лише його проєкт. На основі цього проєкту інші учасники виробництва створюють кінцевий художній продукт. Це може бути один виріб – коли художник малює на картоні проєкт килима чи гобелена, а потім майстри виготовляють на основі цього зображення виріб художнього килимарства, або коли художник малює ескізи картин, а учні на основі цих ескізів створюють твори живопису. Водночас виготовлений дизайнером проєкт стає також основою подальшого

серійного чи масового виробництва, як це є, скажімо, у разі виготовлення моделей одягу, моделей графічного оформлення книжки, реклами, пакування, моделей килимових виробів (у разі їх промислового виробництва). На відміну від описаного розподілу праці у разі залучення до процесу виготовлення виробу дизайнера, у разі декоративно-ужиткового мистецтва майстер сам проєктує художній виріб, і сам його потім виготовляє.

Поза межами згаданої технологічної відміни між роботою дизайнера і митця декоративно-ужиткового мистецтва, з погляду змісту їхньої праці відмінностей нема – їхнім завданням є створення предметів чи середовища, які викликають естетичні емоції. Для прикладу, митець з декоративно-ужиткового мистецтва може прикрасити стіну настінним розписом такої ж композиції, яку дизайнер інтер'єру запроєктував для оформлення декоративної перегородки чи будь-якої іншої поверхні в приміщенні.

Розгляньмо відносини між декоративно-ужитковим мистецтвом і дизайном як формами прикрашання якихось предметів і живописом. Можна навести низку аргументів на обґрунтування думки, що живопис тотожний декоративно-ужитковому мистецтву в тому аспекті, що його призначення (як і всіх видів декоративно-ужиткового мистецтва) полягає у наданні естетичних властивостей якомусь об'єкту, зокрема, інтер'єру приміщення. Розгляньмо ці аргументи.

1. Із того факту, що окремі поверхні інтер'єру можуть бути прикрашені такими композиціями настінного розпису (виконаними майстром з декоративно-ужиткового мистецтва), які є тотожними композиціям візуального оформлення поверхонь приміщення запроєктованих дизайнером інтер'єру і водночас тотожними творам живопису (скажімо, геометричного абстракціонізму), можна висувати, що за художньою формою твори живописця можуть бути тотожними творам декоративно-ужиткового мистецтва.

Підтвердженням цієї думки можуть бути також для прикладу, міні-гобелени. Ці предмети не виконують утилітарних функцій (вони не призначені і не можуть використовуватися для цілей утеплення поверхонь приміщення). За змістом зображень міні-гобелени вийшли за

межі декоративного мистецтва: на них зображають реалістичні пейзажі, оголена натура – те, що є предметом зображення живопису. Відмінність міні-гобелени від картини живопису є мінімальною – в одному випадку візуальний образ створено полотном, яке є поєднанням попередньо розфарбованих у різні кольори ниток, а в іншому випадку візуальний образ створено полотном, на яке нанесено фарбу. Які в такому разі є підстави відносити картину живописця до «чистого» мистецтва, а міні-гобелен – до декоративно-ужиткового.

2. Розгляньмо інший аргумент, який стосується єдності художніх засобів декоративно-ужиткового мистецтва і живопису, зокрема геометричного абстракціонізму. Порівняймо зображення на картині митця геометричного абстракціонізму з геометричним орнаментом (неважливо, чи ним декоровано одяг, чи килим, чи будь-які інші текстильні вироби, чи стіну будівлі або підлогу приміщення, чи виріб художнього дерева або металу). Відмінність між картиною, на якій зображено компіляцію геометричних форм, і орнаментом полягає лише у відсутності ритму в одному випадку, і наявності його в іншому випадку. Картину геометричного абстракціонізму можна розглядати як деконструкцію орнаменту, іншими словами як прояв різного ступеня хаотизації геометрично організованого простору. Сучасна людина сприймає орнамент та вироби декоративно-ужиткового мистецтва не як набір символів, про зміст яких знають лише поодинокі фахівці, а як образ культурного середовища (ознакою якого є набір великої кількості різних геометричних форм). Між картиною геометричного абстракціоніста (в якій ритм або відсутній, або мінімальний) і орнаментом є цілий діапазон перехідних форм різного ступеня хаотизування ритму. Можна навести технічну аналогію як перехід від повністю впорядкованого прямолінійного, ламінарного руху потоку якоїсь субстанції, через перехідні форми часткової впорядкованості до повністю турбулентного, тобто хаотичного руху. Естетична єдність орнаменту і творів геометричного абстракціонізму дає підстави для висновку: як орнамент прикрашає виріб, скажімо одягу чи ювелірного виробу, так картина геометричного абстракціоніста прикрашає стіну в приміщенні. Несуттєво, чи це зображення

є фрескою на стіні (або тату на тілі людини), чи воно є у вигляді окремого предмета, тобто картини (чи ювелірної прикраси, яку вдягнула чи приєднала до костюму людина). Однаковість художнього ефекту, тобто й художньої цінності, картини геометричного абстракціоніста і виробу декоративно-ужиткового мистецтва визначатиметься тотожністю зображеного. Водночас однаковий статус цих видів образотворчого мистецтва визначається тим, що так зване «чисте» мистецтво також є прикрасою – прикрасою приміщення.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** На підставі виконаного аналізу можна зробити такі головні висновки:

1. Естетичний зміст геометричного орнаменту, а також картин геометричного абстракціонізму полягає у створенні образу культурного середовища людини, візуальною особливістю якого є насиченість геометризованими формами. Сприйняття образу культурного середовища викликає позитивні емоції, оскільки таке середовище є комфортне, безпечне (порівняно з середовищем дикої природи), а також

асоціюється з усім позитивним що дає людині її особисте життя, інтегроване в колективне буття суспільства.

2. Твори живопису відрізняються від творів декоративно-ужиткового мистецтва не тим, що одні є прикрасою якихось ужиткових речей, а інші – ні (адже приміщення, які прикрашають картинами, є не менш ужитковими речами, як і ті предмети, якими користуються в них, чи поза ними). У цьому контексті всі види мистецтва є ужитковими. Можливо суттєвішою основою для поділу образотворчих мистецтв є засоби художньої творчості, використовуючи які естетично оформлюють ті чи інші предмети, чи той об'єкт (предмет або середовище) який прикрашають.

Щодо перспектив подальших досліджень вважаємо, що важливим напрямком (як для теорії, так і для практики мистецтва) є теоретичний опис ступенів хаотичності зображення (від максимально впорядкованого до максимально хаотичного) і розроблення на основі такого опису практичних рекомендацій для митців та дизайнерів.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Worringer W. *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: R. Piper, 1911. 150 p.
2. Dabrowski M. *Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910–1980*. New York: The Museum of Modern Art, 1985. 289 p.
3. Barr A. *Cubism and Abstract Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1936. 249 p.
4. Blanc P. The Artist and the Atom. *Magazine of Art*. 1951. Vol. 44, No 4. P. 145–152.
5. Heydenreich L. Art and Science. *Magazine of Art*. 1951. Vol. 44, No 4. P. 140–144.
6. *Abstract Art in the Late Twentieth Century* / F. Colpitt (Eds.), Cambridge University Press. 2002. 214 p.
7. Inkipin A. The Complexities of «Abstracting» from Nature / P. Crowther, I. Wünsche (Eds.) *Meanings of Abstract Art. Between Nature and Theory*. New York: Routledge. 2012. P. 255–269.
8. Morgan D. The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky. *The Journal of Aesthetics and ART Criticism*. 1992. Vol. 50, No. 3. P. 231–242.
9. *The Post-Modern Object. Hans Hollein Performance Art* / Collins M., Fuller P., Fischer V., Jencks C. London Art & Design. 1987. 82 p.
10. Read H. *Art and Industry. The Principles of Industrial Design*. New York : Harcourt, Brace and Company, 1935. 143 p.

#### REFERENCES:

1. Worringer, W. (1911). *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: R. Piper.
2. Dabrowski, M. (1985). *Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910–1980*. New York: The Museum of Modern Art.
3. Barr, A. (1936). *Cubism and Abstract Art*. New York: The Museum of Modern Art.
4. Blanc, P. (1951). The Artist and the Atom. *Magazine of Art*. 44, (4), 145–152.
5. Heydenreich, L. (1951). Art and Science. *Magazine of Art*. 44, (4), 140–144.
6. Colpitt F. (Eds.). (2002). *Abstract Art in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
7. Inkipin, A. (2012). The Complexities of «Abstracting» from Nature. In P. Crowther, I. Wünsche (Eds.) *Meanings of Abstract Art. Between Nature and Theory* (P. 255–269). New York: Routledge.

8. Morgan, D. (1992). The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky. *The Journal of Aesthetics and ART Criticis*. 50, (3), 231–242.
9. Collins M., Fuller P., Fischer V., Jencks C. (1987). *A. D. Art & Design. The Post-Modern Object*. Hans Hollein *Performance Art*. London Art & Design.
10. Read, H. (1935). *Art and Industry. The Principles of Industrial Design*. New York: Harcourt, Brace and Company.

Дата першого надходження статті до видання: 06.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 02.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 069.02:351.853](477)«2022/2025»

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-40>**Олег КЕРШИС***аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015***ORCID:** 0009-0001-2991-3482

**Бібліографічний опис статті:** Кершис, О. (2025). Роль приватних інституцій України в збереженні та популяризації матеріальної культурної спадщини. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 301–310, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-40>

## РОЛЬ ПРИВАТНИХ ІНСТИТУЦІЙ УКРАЇНИ В ЗБЕРЕЖЕННІ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Період 2022–2025 рр., як частина шляху на мапі історії щодо боротьби українців за своє вільне майбутнє, засвідчив згуртованість державних і міжнародних структур, ініціатив бізнес-сектору у збереженні й промоції матеріальної культурної спадщини – історичної, архітектурної, археологічної, музейно-бібліотечної, образотворчої, декоративної та ін. Наявні до війни й новостворені після 24 лютого 2022 року приватні інституції в ці часи відроджують традицію меценатства й благодійності, тим самим транслуючи в суспільство, що українська культура не тільки має позачасову актуальність, а й впливає на хід історії на національному й міжнародному рівні. Потреба в аналізі цього процесу обумовила **мету статті** – дослідити діяльність приватних культурно-мистецьких та бізнес-інституцій України щодо збереження й промоції матеріальної культурної спадщини після початку повномасштабної російсько-української війни. **Методологія.** У процесі роботи використано аналіз і синтез, завдяки чому досліджено місію й окремі напрямки функціонування й проєкти приватних закладів сфери культури, мистецтва й бізнесу. З цією ж метою використано контент-аналіз. Методи систематизації матеріалів і логічного узагальнення сприяли осмисленню висновків дослідження. Міждисциплінарний підхід надав науковим пошукам відповідних масштабів, враховуючи діяльність приватних інституцій у такій сфері суспільної діяльності як збереження культурної спадщини. **Наукова новизна.** Цим дослідженням вперше в науковому дискурсі систематизовано реалізовані в період повномасштабного вторгнення найбільш знакові ініціативи таких приватних інституцій як Центр Української Культури та Мистецтва, «Dovgiy Family Office», Благодійний фонд «МХП – Громаді», Львівський Дім Мистецтв, Центр інтелектуального мистецтва «Меркурій», місією яких є підтримка національної матеріальної культурної спадщини. **Висновки.** На прикладі аналізу проєктів приватних інституцій України з підтримки діяльності закладів культури й мистецтва та відкриття нових арт-інституцій протягом 2022–2025 років показано, що ці кроки з підтримки мистецьких проєктів та започаткування роботи нових осередків культури й мистецтва є системними й орієнтуються на посилення стійкості української нації, є способом національної ідентифікації та інструментами розбудови новітнього артпростору.

**Ключові слова:** національна ідентифікація, виставка, артпроєкт, виставка.

**Oleg KERSHYS***Postgraduate at the Department of Art Study Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015***ORCID:** 0009-0001-2991-3482

**To cite this article:** Kershys, O. (2025) Rol pryvatnykh instytutstii Ukrainy v zberezheni ta populiaryzatsii materialnoi kulturnoi spadshchyny [The Role of Private Institutions in Ukraine in Preserving and Promoting Tangible Cultural Heritage]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 301–310, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-40>

## THE ROLE OF PRIVATE INSTITUTIONS IN UKRAINE IN PRESERVING AND PROMOTING TANGIBLE CULTURAL HERITAGE

The period of 2022–2025, as part of the historical trajectory of Ukrainian's struggle for their free future, demonstrated the cohesion of state and international structures, as well as initiatives of the business sector in the preservation and promotion of tangible cultural heritage – historical, architectural, archaeological, museum and library, fine art, decorative, and other forms. Private institutions that existed before the war and those newly established after February

24, 2022 are reviving the tradition of patronage and philanthropy, thereby conveying to society that Ukrainian culture not only possesses timeless relevance but also influences the course of history at the national and international levels. The need to analyze this process determined the **purpose of the article** – to examine the activities of private cultural, artistic, and business institutions of Ukraine focused on preserving and promoting tangible cultural heritage after the outbreak of the full-scale Russian-Ukrainian war. **Methodology.** The research employs analysis and synthesis, which made it possible to explore the mission, specific areas of operation, and projects of private institutions in the fields of culture, art, and business. Content analysis was also used for this purpose. Methods of systematizing materials and logical generalization facilitated the interpretation of research findings. An interdisciplinary approach provided the research with appropriate scope, taking into account the activities of private institutions within such a sphere of public engagement as cultural heritage preservation. **Scientific novelty.** This research systematically presents, for the first time in academic discourse, the most significant initiatives implemented during the period of full-scale invasion by such private institutions as the Center of Ukrainian Culture and Arts, Dovgiy Family Office, Charitable Foundation MHP-Gromadi, Lviv House of Arts, and Mercury Art Center, whose mission is to support national tangible cultural heritage. **Conclusions.** Based on the analysis of projects of private institutions in Ukraine that support cultural and artistic organizations and open new art institutions during 2022-2025, it is shown that these efforts to support artistic projects and launch new centers of culture and art are systematic and oriented towards strengthening the resilience of the Ukrainian nation, serving as a means of national identification and tools for developing a new art space.

**Key words:** national identification, exhibition, art project, exhibition.

**Актуальність проблеми.** Після 24 лютого 2022 року українці опинились в епіцентрі боротьби за життя нації, непорушність території, збереження матеріальних й духовних цінностей, сталий суспільний та економічний розвиток – тобто, те, що держава-агресор цілеспрямовано намагалась знищити протягом довгого періоду історії України. Стійкість через національну ідентифікацію стала ціллю на особистісному й суспільному рівнях: задля підтримки культури й мистецтва консолідувались інституції різних форм власності та напрямків діяльності, в усвідомленні того, що ці сфери мають вирішальний вплив у захисті України у цій війні.

Завдяки проєктам, які ще до 2022 року заснували приватні інституції, й ініціативам нових інституцій, відлік діяльності яких охоплює період із 2022 по 2025 рік, галузь культури й мистецтва України стала менш вразливою до існування в часи війни. Підтримка приватними закладами цих галузей стала опорою для трансформаційних процесів та забезпечила ефективний розвиток на перетині міжнародних тенденцій і проявів національної ідентичності. Системний характер появи проєктів й інших ініціатив приватного сектору та їхній суспільний резонанс сприймається українцями як унікальний процес творення новітнього середовища, де існує велика повага до надбань матеріальної культурної спадщини, що потребує осмислення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вивчення трансформаційних процесів, які відбуваються в арт-просторі України в період

повномасштабної російсько-української війни, широко представлено в науковому дискурсі. Праці, наявні на момент здійснення дослідження та поява яких корелюється з зазначеним процесом (а отже, також охоплює період 2022–2025 рр.), згруповано в кілька напрямків, обумовлених акцентом проблематики, висвітленої в них. Перша група – праці, в яких розкрито загальні риси трансформації культурно-мистецького середовища України під впливом повномасштабного військового вторгнення, специфіки функціонування арт-ринку, осмислення стрімкого розвитку сучасного мистецтва як реакції на ці події та його роль як консолідаційного інструменту. Сучасний стан і напрямки розвитку культури й мистецтва в реаліях воєнного стану окреслили Н. Родінова, О. Федорків та Н. Макогончук (Родінова та ін., 2022). О. Овчарук акцентує на значенні культурі як простору збереження національної ідентичності й культурної пам'яті в умовах збройної агресії проти України, де через «... вивори матеріальної та нематеріальної культурної спадщини, через глибинні символічні коди та знакові системи вона транслює духовні цінності українського народу, передає через покоління його світоглядні уявлення про найважливіші засади буття». А серед найбільш пріоритетних завдань сучасності автор визначає збереження матеріального й духовного культурного спадку українців (Овчарук, 2023: 128). В. Фесенко у статті «Арт-ринок як чинник формування мистецького середовища України: інституційні засади та перспективи розвитку» розглядає перспективи впливу приватного

сегмента арт-ринку України на культурне життя держави (Фесенко, 2024: 156). А. Кононенко крізь трагедію війни проти українського народу з метою розколу за національними й ідеологічними ознаками, розглядає сучасне мистецтво як специфічний засіб впливу на свідомість суспільства, який є дієвим чинником консолідації українців «навколо значущих для української держави цінностей і смислів». А культурно-мистецькі практики в цьому контексті є вагомим чинником консолідації українства (Кононенко, 2023: 39). Цьому ж аспекту присвячена стаття Т. Сергієнко і Ю. Куріса (Сергієнко &, Куріс: 2022: 120).

Другу групу досліджень склали матеріали, в яких викладено аналіз діяльності або окремих видів державних і приватних мистецьких інституцій, або опис функціонування в часи російсько-української війни одного з цих закладів. Із позиції законів арт-ринку особливості функціонування сучасних приватних мистецьких інституцій (музеїв, галерей, аукціонних будинків) описані Т. Міроновою. Авторка виділила транскордонність як вагому рису сучасного образотворчого мистецтва, яке за відсутності «критеріальних меж мистецького твору, географічних меж його поширення, меж між твором та глядачем...» позбувається автономності й переходить до категорії впливового учасника процесу соціокультурного діалогу (Міронова, 2022: 120). У своїх напрацюваннях щодо ролі художніх галерей у збереженні й популяризації українського мистецтва, Л. Зеленська вказує, що, попри надскладні умови, ці заклади як маркери демократичних і світоглядних трансформацій, намагаються дотримуватись балансу між комерційною вигодою й культурологічною складовою та «є активними учасниками знакових мистецьких подій, соціальних, некомерційних, благодійних проєктів, діють як культурні платформи просування та популяризації багатожанрового національного мистецтва, розвитку креативного ресурсу сучасних українських митців, здійснюють підтримку творчості знавих і молодих авторів» (Зеленська, 2023: 138).

До третьої групи належать дослідження, присвячені окремим проєктам мистецьких інституцій зі збереження та промоції матеріальної культурної спадщини українців. С. Долеско й В. Бойко здійснили аналіз концепції та напрямків діяльності створеного у 2022 році

Львівського Дому Мистецтв, описавши цю інституцію як символ стійкості українського артринку й маркером його готовності «до трансформацій нині та в найближчому майбутньому, коли престиж українського мистецтва є очевидним артдилерам та колекціонерам і за кордоном» (Долеско & Бойко, 2024: 117). М. Забродська здійснила аналіз пересувного виставкового проєкту, розробленого у 2022 році в приватному музейному закладі «Становлення української нації» для привернення уваги українських і зарубіжних відвідувачів до правдивої історії держави, спростування «фейків» та згуртування українців навколо свого минулого, формування міжнародного іміджу України (Забродська, 2024). В. Михайльчуком охарактеризовано один із проєктів, з якими Україна взяла участь у 60-й Венеційській бієнале (2024) – «З України: сміливі мрії», реалізований командою PinchukArtCentre (Михайчук, 2024).

Опрацювання наукових матеріалів про ці та інші аспекти культурно-мистецького життя українців у сучасний період дає підстави констатувати на цілковитій відсутності праць із систематизації й подальшого аналізу діяльності не однієї чи кількох, а більшої кількості приватних мистецьких інституцій, або ж проєктів у цій сфері, реалізованих меценатською та благодійною підтримкою приватних бізнес-структур. Адже такий контекст є більш об'єктивним – дозволяє комплексно оцінити ситуацію щодо підтримки сучасної матеріальної культурної спадщини.

**Мета дослідження** полягає в аналізі діяльності приватних культурно-мистецьких та бізнес-інституцій України щодо збереження й промоції матеріальної культурної спадщини після початку повномасштабної російсько-української війни.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В аналітичній доповіді Центру внутрішньополітичних досліджень при Національному інституті стратегічних досліджень, оприлюдненій у 2023 р., захист і збереження культурної спадщини України окреслене як один зі складників гарантії національної безпеки – культурна спадщина є вагомим елементом опору агресії ворога й притягнення його до відповідальності за знищення культурного надбання. У цьому контексті, матеріальні й нематеріальні культурні цінності «...є однією з ключових основ

дальшого процесу єднання, консолідації українського суспільства та формування спільної національної історичної пам'яті, зокрема щодо російсько-української війни» (Культурна спадщина..., 2023: 2).

Як показав аналіз подій в культурно-мистецькій сфері 2022–2025 рр., в умовах загрози національній ідентичності, роль провідних українських компаній з ініціативами благодійності й меценатства є винятково важливою: розуміючи значення культурного спадку в часи перевірки українців на стійкість, вітчизняний бізнес зайняв позиції лідера у підтримці ініціатив мистецьких інституцій. Вагомою є й частка власних ініціатив – від проведення окремих подій, до реалізації проєктів та відкриття приватних мистецьких інституцій. Ці та інші форми підтримки культури й мистецтва розглянуто нами як ефективний приклад посилення морального духу українців і суспільної єдності.

Слід наголосити, що опікування матеріальною культурною спадщиною до початку повномасштабного вторгнення – явище доволі поширене, має давню історію та засвідчує про таку рису менталітету, як повага до надбань минулого та про бажання вкладати кошти в розбудову гуманітарної сфери. Зокрема, на прикладі громадського життя Києва XIX – першої третини XX століття, бачимо підтримку родинами підприємців-меценатів (Терещенків, Ханенків та ін.) освіти, науки, медицини, музейної сфери як стратегічних напрямків розбудови майбутнього нації. Устої меценатства й благодійності, властиві українській нації, не були викорінені в свідомості українців протягом перебування в складі Радянського Союзу: 1991 рік став відліком соціально-економічних реформ, розвитку бізнесу і відродження традиції фінансової та іншої підтримки культурно-мистецьких ініціатив.

З 2005 року працює Центр Української Культури та Мистецтва, заснований родиною підприємців Долеско. Інституція є однією із найбільш дієвих в Україні платформ із комплексної меценатської підтримки класичного і новаторського образотворчого, декоративно-прикладного й інших мистецтв, культурних продуктів через проведення виставок, фестивалів, концертів, творчих зустрічей, презентацій, семінарів, конференцій, майстер-класів та ін. Аналіз проєктів засвідчив про наявність акценту на

підтримці традицій родинності та заохочення дітей-відвідувачів до розширення їхнього мистецького світогляду засобом безоплатної участі в проєктах. Правило безкоштовного входу до будинку Центру Української Культури та Мистецтва, запроваджене його генеральною директоркою Світланою Долеско (мисткинею, колекціонеркою, науковицею та дослідницею мистецтва) дозволило сотням тисяч відвідувачів перебувати в контексті найбільш актуальних подій артпростору Києва: з 2005 по 2022 рік. проведено понад 300 колективних виставкових проєктів, багато з яких стали вагомими кроками української культурної дипломатії (Історія, б.д.).

Після початку російсько-української війни, попри тимчасове зменшення обсягу проєктів, збережено традицію проведення персональних і колективних виставок творів живопису, графіки, фотографії й декоративно-прикладного мистецтва. Часто – у партнерстві з іншими організаціями. Наприклад, у 2023 та 2025 роках проведено дві колективних Всеукраїнських художніх виставки («З любов'ю до життя» та «Імпульс пензля») спільно з Громадською організацією «Барви життя». Серед інших подій цього часу – підтримка традицій матеріальної й нематеріальної культурної спадщини. Як-то, проведення в 2025 році презентації цінного для майстрів, етнографів, мистецтвознавців, колекціонерів, істориків альбому-каталогу «Вишиті сорочки Городенківського Покуття першої половини XX століття» за участю майстринь-носієнок традиції покутської вишивки з м. Городенка Івано-Франківської обл. Вперше оприлюднено 37 створених на межі XIX – початку XX століть старовинних вишитих чоловічих і жіночих вишитих сорочок зі збірки Городенківського міського краєзнавчого музею «Покуття», приватної колекції Галини Гафійчук та інших, менш численних і відомих зібрань (Презентація альбому..., 2025). Введення цього видання в широкий обіг за участю Центру Української Культури та Мистецтва стало новим етапом в осмисленні етнорегіональних традицій і новаторських інтерпретацій мистецтва вишивки, широко відомого в світі.

При розгляді проєктів, реалізованих приватними інституціями, виокремлено діяльність інвестиційної компанії «Dovgiy Family Office», заснованої родиною підприємців Довгих.



Векторами розвитку родинної справи цих видатних діячів бізнесу, науки й культури є збереження культурної спадщини та підтримка різних сфер суспільного життя, становлення держави й культурної дипломатії (Про родину Довгих, б.д.). 5 грудня 2023 року керуюча партнерка «Dovgiy Family Office» Оксана Гуляєва представила проєкт «Маленькі історії великого Києва», місією якого є формування усвідомленої любові до культурної та архітектурної спадщини Києва для того, щоб зберегти її для прийдешніх поколінь.

Презентація відбулась в межах проведення Міністерством культури та інформаційної політики України спільно з Всеукраїнською асоціацією охорони культурної спадщини, Міжнародною радою з охорони пам'яток та історичних місць ICOMOS Міжнародного форуму «Реставрація та відновлення культурної спадщини України після великої війни», під патронатом Міжнародного центру вивчення питань збереження та відновлення культурних цінностей (ICCROM), з метою розробки державою й громадськістю єдиної Стратегії відновлення культурного спадку. Під час заходу, спрямованого на матеріальну складову (відновлення пошкоджених або зруйнованих цінностей), проєктом «Маленькі історії великого Києва» засвідчено і важливість нематеріальної турботи про минувшину, як «нематеріальний метод захисту культурної спадщини» (Маленькі історії великого Києва, 2023).

Проєкт, який втілювався в життя одночасно з розвитком бізнес-проєктів з ревіталізації старих будівель Києва, реалізовано в формі радіопрограм на Радіо Relax та випусків подкастів тривалістю в середньому півтори хвилини з цінними даними про життя легендарних бізнесменів-меценатів, архітекторів і митців та їхній внесок в розвиток міста ХІХ століття – Бродських, Терещенків, Ханенків та ін. Авторка циклу історій проєкту «Маленькі історії великого Києва» Оксана Гуляєва описує його як такий, місія якого полягає в плеканні усвідомленої любові бізнесменів та всіх киян до міста. Адже ті, кому присвячені історії з циклу, створили Київ таким, яким він є в сучасний період: «Наша мета – захищати слухачів в Київ і таким чином поглиблювати бажання берегти та примножувати наше надбання для наступних поколінь... Це наш шлях до виваженого інвестування

в збереження історико-культурного надбання Києва, Ми переконані, що любов – є головним драйвером у цій справі» (Тупальська, 2023).

Кожна історія має акцент – розповідь про історичну будівлю, пов'язану з долею видатного киянина чи киянки (маєток Терещенків, будинок Сироткіна, «Ляльковий будиночок» Льва Бродського, маєток Маркуса Закса, замок «Річарда Левове серце», будинок Аршавського, Дім вдови та ін.). Всього в 90 випусках представлено дані про 71 досліджену пам'ятку Києва та 60 творців архітектурного й культурно-мистецького простору, без зосередження на складних датах: «За півтори хвилини ми розгортаємо «кіно» у вашій уяві про столицю України. Розповідаємо, якою ціною зводились найвизначніші будинки, ким і навіщо. Пригоди, озвучені в подкастах, сповнені любові, драм, поразок та перемог. Вони ставалися в стінах історичних будинків та на вулицях» (Маленькі історії великого Києва, 2025).

У жовтні 2023 року в Національному музеї народної архітектури та побуту України відбулось освячення пам'ятки архітектури ХVІІІ століття, створеної в стилі українського бароко за часів козацтва – Свято-Миколаївського храму (Рис. 1) з с. Городище Чернігівської обл. Пам'ятку, завдяки меценатській підтримці родини Довгих і компанії «Dovgiy Family Office», вдалося подарувати музею – перевезти на територію інституції й здійснити комплекс реставраційних робіт. Було відновлено й іконостас та частину фресок: ступінь автентичності храму досягає 80%. Після урочистого освячення на свято Покрови, ця пам'ятка архітектури стала першим гарнізонним храмом Православної церкви України. За словами Тараса Довгого, головного ініціатора цієї місії, «вперше в історії незалежної України створено військовий православний храм – храм українського війська Православної церкви України (Дерев'яний козацький храм у Пирогові..., 2023).

Власне, Національний музей народної архітектури та побуту України є тим осередком матеріальних і духовних надбань українців, в якому наразі розгортається й унікальний досвід співпраці музейної інституції з міжнародною компанією. У 2021 році між Міністерством культури та інформаційної політики України, Національним музеєм народної



**Рис. 1. Свято-Миколаївський храм (1763) з с. Городище Чернігівської обл. до та після реставраційних робіт. Національний музей народної архітектури та побуту України, Київ**

архітектури та побуту України й міжнародною компанією в сфері харчових та аграрних технологій МХП підписано меморандум про співпрацю для консолідації зусиль для відродження Національного музею народної архітектури та побуту України. Цим документом закріплено наміри й напрямки співпраці щодо розвитку інституції. Зокрема, покращення інфраструктурного тла, промоції, реалізації спільних програм щодо охорони культурної спадщини й збільшення кількості музейних локацій. Голова правління МХП Юрій Косюк, аргументуючи свою участь в розвитку музею, зазначив: «Я хочу жити в кращій країні і хочу, щоб мої діти та внуки теж жили в кращій країні. Для досягнення цього потрібно плідно працювати та прикладати свої особисті зусилля» (МКП та МХП..., 2021).

З'ясовано, що з моменту підписання Меморандуму, за допомогою партнерської підтримки Національного музею народної архітектури та побуту України, МХП та його стратегічний партнер Благодійний фонд «МХП – Громаді» ведуть плідну співпрацю. Зокрема, у 2023 році реконструйовано центральний вхід до інституції, з врахуванням ландшафтною специфіки музею і запитів відвідувачів. Із того часу вхідна група виконує роль і виставкового павільйону, де експонуються артефакти з музейних фондів. А за рік по тому, в Міжнародний день музеїв, 18 травня 2024 року відкрито відреставрований вітряк з с. Олександрівка Херсонської обл., зведеного в кінці XIX – на початку XX століття (Рис. 2). Юрій Мельник, голова Наглядової ради

Благодійного фонду «МХП – Громаді», з нагоди відкриття засвідчив важливість цього кроку для України: «Сьогодні наші військові виборюють право українців на життя, на власні сенси, свободу і вибір. Культура є важливим фактором в цій боротьбі. Тому сьогодні відкривати цей млин ще символічніше. Цей вітряк – символ стійкості української культури, яка перемогла радянський період і переможе у війні з російською агресією» (У Музеї просто неба..., 2024).

У 2022 році у Львові розпочав роботу Львівський Дім Мистецтв (Home of Arts Lviv), заснований Василем Турецьким (архітектором та фахівцем з музейних експозицій) та Яремою Шпариком (економістом і доктором філософії з економіки). Основні напрямки роботи – забезпечення діалогу між митцями й колекціонерами



**Рис. 2. Відновлений вітряк з с. Олександрівка Херсонської обл. Кінець XIX – початок XX століття. Національний музей народної архітектури та побуту України, Київ**

через поєднання класики й сучасності для формування культури свідомого колекціонування (переважно, творів живопису як матеріальних культурних цінностей), проведення виставок та аукціонів (Львівський Дім Мистецтв, б.д.). Зокрема, в період 2023–2024 років відбулись 4 благодійних аукціони на підтримку ЗСУ (Долеско & Бойко, 2024).

У 2024 році запрацював Центр інтелектуального мистецтва «Меркурій» (нині Mercury Art Center) та перший на території Західної України «Аукціонний дім Меркурій». Створений на кошти локального бізнесу задля популяризації образотворчого мистецтва ХХ – початку ХХІ століття й формування на українському артринку нових підходів до колекціонування, Mercury Art Center зосереджується на виставкових проєктах, аукціонах, презентаціях. У колекції інституції – понад 6 тис. творів мистецтва України ХХ – початку ХХІ століття авторства Олександра Богомазова, Давида Бурлюка, Олексі Новаківського, Марії Примаченко та ін. (Центр інтелектуального мистецтва Меркурій, б.д.).

За рік по тому, у Львові у 2025 році Зіновієм Козицьким, підприємцем у галузі енергетики й фундатором «Благодійного фонду Козицького» засновано безбар'єрний мистецький простір ZENYK ART GALLERY (ZAG). Разом з роботою над створенням цієї інституції, організовано й мистецький виставковий проєкт «Ми і світ», який з початком повномасштабної війни представляє Україну в світі як прояв культурної дипломатії. ZENYK ART GALLERY є простором для міжкультурного діалогу, налагодження розуміння між різними поколіннями й спільнотами через інтерактивні й художні виставки й перформанси, «підкреслюючи цінність людяності у мистецтві» [Чому ZAG GALLERY?...]. Описуючи місію інституції, кураторка мистецького простору ZENYK ART GALLERY, Христина Береговська наголосила на талановитості української нації та права кожного українця на числа таких інституцій.

те, щоб демонструвати свою творчість в Україні й за кордоном та показувати світовій спільноті «...справжню силу, унікальність та глибину української культури» (Чому ZAG GALLERY?, б.д.).

Отже, попри економічні труднощі, спричинені війною, спостерігається активний розвиток приватних мистецьких інституцій. Відкриття нових арт-центрів, галерей і аукціонних домів підкреслює посилення ролі бізнесу у підтримці культури, сприяє формуванню сучасного артринку та міжнародній промоції українського мистецтва.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Повномасштабна війна в Україні стала випробуванням на стійкість для нації, її культури й мистецтва – на тлі загроз для матеріальної культурної спадщини, приватні інституції (компанії, благодійні фонди та арт-центри) налагодили стратегічне партнерство з державою, митцями, громадськими діячами й міжнародними інституціями різних форм власності щодо збереження культурних цінностей. У контексті проблематики дослідження – це підтримка музеїв, окремих архітектурних об'єктів, надбань класичного та сучасного образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва.

Організаційна, виставкова, фінансова, промоційна, правова та інші види підтримки, як показав аналіз механізмів діяльності Центру Української Культури та Мистецтва, «Dovgiy Family Office», Благодійного фонду «МХП – Громаді», Львівського Дому Мистецтв, Центру інтелектуального мистецтва «Меркурій», стала внеском у захист матеріальних культурних надбань українців. Водночас, і свідченням активізації тенденції довгострокової консолідації бізнесу та культури й мистецтва, задля повноцінної відбудови й розвитку галузі. До перспектив подальших досліджень належить вивчення більшої кількості форм проявів підтримки згаданими інституціями матеріальної культурної спадщини та розширення в межах дослідження

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Дерев'яний козацький храм у Пирогові став першим гарнізонним храмом ЗСУ. *Forbes Ukraine*. URL: <https://forbes.ua/news/derevyaniy-kozatskiy-khram-u-pirogovi-stav-pershim-garnizonnim-khramom-zsu-04102023-16423> (дата звернення: 23.11.2025).
2. Долеско С., Бойко В. Український артринок в умовах російсько-української війни: Львівський Дім Мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2024. № 80, Том 1. С. 112–118. DOI: 10.24919/2308-4863/80-1-15
3. Забродська М. А. Особливості організації креативного простору міжнародної пересувної виставки від

музею «Становлення української нації» «Україна. Становлення державності». *Культура і мистецтво* : сучасний науковий вимір : матер. VIII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. (Київ, 07 листопада 2024 р.). Київ : НАКККіМ, 2024. С. 46–48.

4. Зеленська Л. М. Художні галереї та їх роль у збереженні і популяризації українського мистецтва. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 18 травня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 137–138.

5. Історія. *Центр Української Культури та Мистецтва*. URL: <https://www.dolesko.com/-Istoriya-.html> (дата звернення: 22.11.2025).

6. Кононенко А. Українське культуротворення як чинник консолідації українства в умовах російської агресії. *Українознавчий альманах*, 2023. Том 33. С. 34–40. DOI: 10.17721/2520-2626/2023.33.5

7. Культурна спадщина та національна безпека : аналіт. доп. / В. Потапенко, Ю. Тищенко, Ю. Каплан та ін. / за ред. В. Потапенка. Київ : НІСД, 2023. 58 с. <https://doi.org/10.53679/NISS-analytrep.2023.08>

8. Львівський Дім Мистецтв. *Офіційний сайт*. URL: <https://homeofarts.com.ua/> (дата звернення: 24.11.2025).

9. «Маленькі історії великого Києва». *Dovgiy Family Office. YouTube*. URL: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLI6iXHLfTNIvkd00\\_bqjCIViMhuLbFuBf](https://www.youtube.com/playlist?list=PLI6iXHLfTNIvkd00_bqjCIViMhuLbFuBf) (дата звернення: 22.11.2025).

10. Маленькі історії великого Києва, або Любов бізнесменів. *Інший Київ*. URL: <https://inkyiv.com.ua/2023/12/malenki-istorii-velikogo-kiieva-abo-l/> (дата звернення: 22.11.2025).

11. Міронова Т. Функціонери сучасного українського арт-ринку: діяльність приватного арт-сегмента. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям Культурологія*, 2022. № 43. С. 116–121. DOI: 10.35619/ucrmk.vi43.594

12. Михальчук В. Консолідація українських та зарубіжних художників у проєкті «З України: сміливі мрії» під час 60-ї Венеційської бієнале. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 80, Том 1. С. 146–151. DOI: 10.24919/2308-4863/80-1-21

13. МКІП та МХП спільно відроджуватимуть музей «Пирогово». *Урядовий портал*. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/mkip-ta-mhp-spilno-vidrodzhuvatimut-muzej-pirogovo> (дата звернення: 23.11.2025).

14. Овчарук О. В. Культурні інституції в збереженні та трансляції культурної пам'яті. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи* : матеріали Всеукр.наук.-практ. конф. (Київ, 18 травня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 128–129.

15. Презентація альбому «Вишиті сорочки Городенківського Покуття». *Центр Української Культури та Мистецтва*. URL: <https://www.dolesko.com/prezentaciya-al-bomu-Vishitii-sorochki-Gorodenkiivs-kogo-Pokuttya.html> (дата звернення: 22.11.2025).

16. Про Родину Довгих. *Dovgiy Family Office*. URL: <https://dfo.com.ua/%D0%BF%D1%80%D0%BE-%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D1%83-%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B3%D0%B8%D1%85/> (дата звернення: 23.11.2025).

17. Родінова Н. Л., Федорків О. П., Макогончук Н. В. Сучасне становище та напрями розвитку культури і мистецтва України (реалії воєнного стану). *Культурологічний альманах*, 2022. № 4, С. 226–233. DOI:10.31392/cult.alm.2022.4.28

18. Сергієнко Т., Куріс Ю. Консолідація українського суспільства в умовах військової агресії Російської федерації проти України. *Humanities Studies*, 2022. Вип. 11 (88). С. 79–86. DOI: 10.26661/hst-2022-11-88-08

19. Тупальська О. Цикл «Маленьких історій великого Києва» та створення стратегії відновлення культурної спадщини – у столиці відбувся форум відбудови після війни. *Big Kyiv*. URL: <https://bigkyiv.com.ua/czykl-malenkyh-istorij-velikogo-kyieva-ta-strategiya-vidnovlennya-kulturnoyi-spadshhyny-u-stolyczi-vidbuvsya-forum-vidbudovy-pislya-vijny/> (дата звернення: 21.11.2025).

20. У Музеї просто неба відновили унікальний 100-річний вітряк з Херсонщини. *Благодійний фонд «МХМ – Громаді»*. URL: <https://mhpgromadi.org.ua/blog/u-muzei-prosto-neba-vidnovyly-unikalnyi-100-richnyi-vitriak-z-khersonshchyny/> (дата звернення: 23.11.2025).

21. Фесенко В. Арт-ринок як чинник формування мистецького середовища України: інституційні засади та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2024. № 3. С. 156–160. DOI: 10.32461/2226-3209.3.2024.313298

22. Центр інтелектуального мистецтва Меркурій. *Офіційний сайт*. URL: <https://ciamercury.com/> (дата звернення: 24.11.2025).

23. Чому ZAG GALLERY? *ZAG*. URL: <https://zag.com.ua/about> (дата звернення: 24.11.2025).

## REFERENCES:

1. Dereviani kozatskyi khram u Pyrohovi stav pershym harnizonnym khramom ZSU [The wooden Cossack church in Pirogov became the first garrison church of the Armed Forces of Ukraine] (2023). Forbes Ukraine. Retrieved from <https://forbes>.

- ua/news/derevyaniy-kozatskiy-khram-u-pirogovi-stav-pershim-garnizonnim-khramom-zsu-04102023-16423 [in Ukrainian].
2. Dolesko, S., Boiko, V. (2024). Ukrainskyi artrynok v umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny: Lvivskyi Dim Mystetstv [Ukrainian Art Market in the context of the russian-Ukrainian war: Lviv House of Arts]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 80(1), 112–118. DOI: 10.24919/2308-4863/80-1-15 [in Ukrainian].
  3. Zabrodska, M. A. (2024). Osoblyvosti orhanizatsii kreatyvnoho prostoru mizhnarodnoi peresuvnoi vystavky vid muzeiu «Stanovlennia ukrainskoi natsii» «Ukraina. Stanovlennia derzhavnosti» [Features of the organization of the creative space of the international traveling exhibition from the museum «The Formation of the Ukrainian Nation» «Ukraine. The Formation of Statehood»]. Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir : mater. VIII Vseukr. nauk. konf. molod. vch., asp. ta mahistran. (Kyiv, 07 lystopada 2024 r.). Kyiv : NAKKKiM, 46–48. [in Ukrainian].
  4. Zelenska, L. M. (2023). Khudozhni halerei ta yikh rol u zberezheni i populyaryzatsii ukrainskoho mystetstva [Art galleries and their role in the preservation and popularization of Ukrainian art]. Novitni doslidzhennia kultury i mystetstva: poshuky, problemy, perspektyvy : materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf. (Kyiv, 18 travnia 2023 r.). Kyiv : NAKKKiM, 137–138. [in Ukrainian].
  5. Istorii [History] (n.d.). Tsentr Ukrainkoi Kultury ta Mystetstva. Retrieved from <https://www.dolesko.com/-Iistoriya-.html> [in Ukrainian].
  6. Kononenko, A. (2023). Ukrainske kulturotvorennia yak chynnyk konsolidatsii ukrainstva v umovakh rosiiskoi ahresii [Ukrainian culturecreation as a factor of the consolidation of Ukraine in the conditions of russian aggression]. Ukrainoznavchyi almanakh, 33, 34–40. DOI: 10.17721/2520-2626/2023.33.5 [in Ukrainian].
  7. Kulturna spadshchyna ta natsionalna bezpeka [] (2023) : analit. dop. / V. Potapenko, Yu. Tyshchenko, Yu. Kaplan ta in. / za red. V. Potapenka. Kyiv : NISD, 58. <https://doi.org/10.53679/NISS-analytrep.2023.08> [in Ukrainian].
  8. Lvivskyi Dim Mystetstv [Lviv House of Arts] (n.d.). Ofitsiinyi sait. Retrieved from <https://homeofarts.com.ua/> [in Ukrainian].
  9. Malenki istorii velykoho Kyieva [Little stories of great Kyiv] (2025). Dovgiy Family Office. YouTube. Retrieved from [https://www.youtube.com/playlist?list=PLI6iXHLFtNlvd00\\_bqjCIViMhuLbFuBf](https://www.youtube.com/playlist?list=PLI6iXHLFtNlvd00_bqjCIViMhuLbFuBf) [in Ukrainian].
  10. Malenki istorii velykoho Kyieva, abo Liubov biznesmeniv [Little Stories of Great Kyiv, or the Love of Businessmen] (2023). Inshyi Kyiv. Retrieved from <https://inkyiv.com.ua/2023/12/malenki-istorii-velikogo-kiieva-abo-l/> [in Ukrainian].
  11. Mironova, T. (2022). Funktsionery suchasnoho ukrainskoho art-rynku: diialnist pryvatnoho art-sehmenta [Functionaries of Contemporary Ukrainian Art Market, the private art segment]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam Kulturolohiia, 2022. № 43. S. 116–121. DOI: 10.35619/ucpmk.vi43.594 [in Ukrainian].
  12. Mykhalchuk, V. (2024). Konsolidatsiia ukrainskykh ta zarubizhnykh khudozhnykiv u proiekti «Z Ukrainy: smilyvi mriiaty» pid chas 60-yi Venetsiiskoi biennale [Consolidation of Ukrainian and foreign artists in the project “From Ukraine: brave to dream” during the 60th Venice Biennale]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 80(1), 146–151. DOI: 10.24919/2308-4863/80-1-21 [in Ukrainian].
  13. MKIP ta MKhP spilno vidrodzhuvatymut muzei «Pyrohovo» [MKIP and MHP will jointly revive the Pirogovo Museum] (2021). Uriadovyi portal. Retrieved from <https://www.kmu.gov.ua/news/mkip-ta-mhp-spilno-vidrodzhuvatymut-muzej-pirogovo> [in Ukrainian].
  14. Ovcharuk, O. V. (2023). Kulturni instytuttsii v zberezheni ta transliatsii kulturnoi pamiaty [Cultural institutions in the preservation and transmission of cultural memory]. Novitni doslidzhennia kultury i mystetstva: poshuky, problemy, perspektyvy : materialy Vseukr.nauk.-prakt. konf. (Kyiv, 18 travnia 2023 r.). Kyiv : NAKKKiM, 128–129. [in Ukrainian].
  15. Prezentatsiia albomu «Vyshyti sorochky Horodenkivskoho Pokuttia» [Presentation of the album «Embroidered Shirts of Horodenkivsky Pokuttia»] (2025). Tsentr Ukrainkoi Kultury ta Mystetstva. Retrieved from <https://www.dolesko.com/prezentaciya-al-bomu-Vishitii-sorochki-Gorodenkiivs-kogo-Pokuttia.html> [in Ukrainian].
  16. Pro Rodynu Dovhykh [About the Dovgy Family] (n.d.). Dovgiy Family Office. Retrieved from <https://dfo.com.ua/%D0%BF%D1%80%D0%BE-%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D1%83-%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B3%D0%B8%D1%85/> [in Ukrainian].
  17. Rodinova, N. L., Fedorkiv O. P., Makohonchuk N. V. (2022). Suchasne stanovyshche ta napriamy rozvytku kultury i mystetstva Ukrainy (realii voiennoho stanu) [Current state and directions of development of Culture and Art of Ukraine (realities of martial law)]. Kulturolohiichnyi almanakh, 4, 226–233. DOI:10.31392/cult.alm.2022.4.28 [in Ukrainian].
  18. Serhienko, T., Kuris Yu. (2022). Konsolidatsiia ukrainskoho suspilstva v umovakh viiskovoi ahresii Rosiiskoi federatsii proty Ukrainy [Consolidation of Ukrainian society in the conditions of the military aggression of the russian federation against Ukraine]. Humanities Studies, 11(88), 79–86. DOI: 10.26661/hst-2022-11-88-08 [in Ukrainian].
  19. Tupalska, O. (2023). Tsykl «Malenkykh istorii velykoho Kyieva» ta stvorennia stratehii vidnovlennia kulturnoi spadshchyny – u stolytsi vidbuvsia forum vidbudovy pislia viiny [The cycle of «Little Stories of Greater Kyiv» and the creation of a strategy for the restoration of cultural heritage – a forum on post-war reconstruction was held in the capital]. Big Kyiv. Retrieved from <https://bigkyiv.com.ua/czykl-malenkykh-istorij-velikogo-kyieva-ta-strategiya-vidnovlenn>

ya-kulturnoyi-spadshhyny-u-stolyczi-vidbuvsya-forum-vidbudovy-pislya-vijny/ [in Ukrainian].

20. U Muzei prosto neba vidnovyly unikalnyi 100-richnyi vitriak z Khersonshchyny [A unique 100-year-old wind-mill from the Kherson region was restored at the Open-Air Museum] (2024). Blahodiinyi fond «MKhM – Hromadi». Retrieved from <https://mhpgromadi.org.ua/blog/u-muzei-prosto-neba-vidnovyly-unikalnyi-100-richnyi-vitriak-z-khersonshchyny/> [in Ukrainian].

21. Fesenko, V. (2024). Art-rynok yak chynnyk formuvannia mystetskoho seredovyscha Ukrainy: instytutsiini zasady ta perspektyvy rozvytku [Art Market as a Factor in Shaping the Artistic Environment of Ukraine: Institutional Foundations and Development Prospects]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 3, 156–160. DOI: 10.32461/2226-3209.3.2024.313298 [in Ukrainian].

22. Tsentri intelektualnoho mystetstva Merkurii [Mercury Intellectual Art Center] (n.d.). Ofitsiinyi sait. Retrieved from <https://ciamercury.com/> [in Ukrainian].

23. Chomu ZAG GALLERY? [Why ZAG GALLERY?] (n.d.). ZAG. Retrieved from <https://zag.com.ua/about> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 04.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 01.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 7.012:74.01

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-41>

**Вадим КОЗИК**

старший викладач кафедри дизайну, Державний торгово-економічний університет, вул. Кіото, 19, м. Київ, Україна, 02156

**ORCID:** 0000-0002-8768-741X

**Бібліографічний опис статті:** Козік, В. (2025). Мистецькі практики в дизайні як чинник формування візуальної культури. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 311–316, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-41>

## МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ В ДИЗАЙНІ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

**Мета роботи:** визначити роль мистецьких практик у дизайні як ключового чинника формування візуальної культури майбутнього дизайнера та з'ясувати значення рисунка і живопису як базових засобів розвитку образного, композиційного й аналітичного мислення у професійній підготовці фахівців дизайн-галузі. У межах дослідження акцентовано увагу на педагогічному потенціалі художніх дисциплін як фундаменті формування візуальної грамотності, просторової уяви, естетичної чутливості та здатності до усвідомленого візуального аналізу проектних рішень.

**Методологія:** дослідження ґрунтується на комплексному підході, що поєднує мистецтвознавчий аналіз, методи педагогічного узагальнення, порівняльний аналіз традиційних і сучасних мистецьких практик у дизайн-освіті, а також системний аналіз ролі художніх дисциплін у формуванні візуальної культури. У роботі використано теоретичний аналіз наукових публікацій з проблематики мистецької та дизайн-освіти, узагальнення досвіду викладання рисунка і живопису в підготовці дизайнерів, а також спостереження за трансформаціями освітнього процесу в умовах цифровізації, розвитку креативних індустрій та проектно-орієнтованого навчання.

**Наукова новизна:** полягає у трактуванні мистецьких практик у дизайні як інтегративного освітнього феномена, що формує візуальну культуру дизайнера на основі поєднання академічної художньої традиції та сучасних проектних підходів. Обґрунтовано доцільність розгляду рисунка і живопису не як допоміжних дисциплін, а як універсальних інструментів візуального пізнання, що забезпечують глибоке розуміння форми, кольору, композиції, матеріалу та світлотіньових відношень, сприяють формуванню авторського стилю та індивідуальної проектної мови. Доведено, що системне використання мистецьких практик у дизайн-освіті підвищує рівень візуального мислення, креативності та професійної ідентичності майбутніх дизайнерів.

**Висновки:** встановлено, що мистецькі практики в дизайні відіграють визначальну роль у формуванні візуальної культури як сукупності професійних умінь, естетичних цінностей і способів візуального мислення. Рисунок і живопис створюють фундамент дизайнерської освіти, забезпечуючи розвиток спостережливості, візуальної логіки, просторової уяви та здатності до художньої інтерпретації проектних ідей. Інтеграція мистецьких практик у сучасний освітній процес сприяє підготовці дизайнерів, здатних поєднувати художню інтуїцію з проектною логікою та відповідати вимогам сучасної візуальної культури й креативних індустрій.

**Ключові слова:** мистецькі практики в дизайні; візуальна культура; рисунок; живопис; композиція; дизайн-освіта.

**Vadym KOZIK**

Senior Lecturer at the Department of Design, State University of Trade and Economics, 19 Kyoto Str., Kyiv, Ukraine, 02156

**ORCID:** 0000-0002-8768-741X

**To cite this article:** Kozik, V. (2025). Mystetski praktyky v dyzaini yak chynnyk formuvannia vizualnoi kultury [Art practices in design as a factor in the formation of visual culture]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 311–316, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-41>



## ART PRACTICES IN DESIGN AS A FACTOR IN THE FORMATION OF VISUAL CULTURE

**Purpose:** to determine the role of art practices in design as a key factor in shaping the visual culture of future designers and to clarify the significance of drawing and painting as fundamental means of developing imaginative, compositional, and analytical thinking in the professional training of design specialists. The study also emphasizes the pedagogical potential of artistic disciplines as the basis for developing visual literacy, spatial imagination, aesthetic sensitivity, and the ability to consciously analyze design solutions.

**Methodology:** the research is based on a comprehensive approach that combines art historical analysis, pedagogical generalization methods, comparative analysis of traditional and contemporary art practices in design education, and systemic analysis of the role of artistic disciplines in shaping visual culture. The study employs theoretical analysis of scholarly publications on art and design education, generalization of teaching experience in drawing and painting within designer training, and observation of transformations in the educational process under the conditions of digitalization, development of creative industries, and project-oriented learning.

**Scientific novelty:** lies in interpreting art practices in design as an integrative educational phenomenon that forms designers' visual culture through the synthesis of academic artistic tradition and contemporary project-based approaches. The expediency of considering drawing and painting not as auxiliary disciplines but as universal tools of visual cognition is substantiated. These tools ensure a deep understanding of form, colour, composition, material, and light–shadow relationships, contribute to the formation of an individual authorial style and project language. It is proven that the systematic use of art practices in design education increases the level of visual thinking, creativity, and professional identity of future designers.

**Conclusions:** it is established that art practices in design play a decisive role in shaping visual culture as a set of professional skills, aesthetic values, and modes of visual thinking. Drawing and painting form the foundation of design education by developing observation, visual logic, spatial imagination, and the ability to artistically interpret design ideas. The integration of art practices into modern educational processes contributes to the training of designers capable of combining artistic intuition with project logic and meeting the requirements of contemporary visual culture and creative industries.

**Key words:** art practices in design; visual culture; drawing; painting; composition; design education.

**Актуальність проблеми.** У сучасних умовах розвитку дизайну як міждисциплінарної сфери зростає потреба у переосмисленні ролі мистецьких практик у професійній підготовці дизайнерів. Активні трансформації візуального середовища, динамічний розвиток креативних індустрій та поширення цифрових технологій змінюють вимоги до фахівця, який має не лише володіти технічними інструментами проектування, а й демонструвати високий рівень візуальної культури, образного мислення та художньої чутливості. У цьому контексті особливої актуальності набуває питання збереження й оновлення мистецьких практик у дизайні, насамперед рисунка і живопису, як фундаментальних засобів формування професійного бачення.

Попри активне впровадження цифрових інструментів у навчальний процес, існує ризик зниження ролі академічної художньої підготовки, що може призвести до спрощення візуальної мови та втрати глибини роботи з формою, кольором і композицією. Водночас саме мистецькі практики забезпечують розвиток спостережливості, візуальної логіки та здатності до аналітичного осмислення образу, які є необхідними для створення якісних дизайнерських

рішень. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового обґрунтування значення мистецьких практик у дизайні як чинника формування візуальної культури, а також визначення їхнього місця в сучасній системі професійної підготовки дизайнерів в умовах трансформації освітнього та культурного простору.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика мистецьких практик у дизайні, освіті та їхній вплив на формування візуальної культури майбутніх фахівців активно розробляється в українському й міжнародному науковому дискурсі. Українські дослідження останніх років фокусуються на збереженні академічної художньої школи як фундаменту професійної підготовки дизайнерів і водночас – на необхідності її оновлення відповідно до викликів цифрової доби. Зокрема, у працях С. Брильова, І. Глухенького, Н. Журавльової та М. Кочубея обґрунтовується стратегічне значення академічних дисциплін у мистецьких ЗВО України та підкреслюється роль системної мистецької підготовки в розвитку професійної культури дизайнера (Брильов та ін., 2024, с. 104–112). У цьому ж проблемному полі досліджено наслідки освітніх реформ для академічної художньої школи та окреслено



ризиків зниження рівня базових образотворчих компетентностей у підготовці майбутніх дизайнерів (Брильов, Кузьмічова, Колесников, 2024, с. 281–303).

Окремий пласт публікацій присвячено взаємодії традиційних художніх практик із сучасними інструментами візуальної комунікації. Аналіз тенденцій діджиталізації у сфері образотворчого мистецтва й дизайну демонструє, що рисунок і живопис не втрачають своєї методологічної ваги, а набувають нових форм інтеграції в проєктно-орієнтоване навчання та креативні індустрії (Брильов, Кузьмічова, Колесников, 2024, с. 228–241). Водночас питання підготовки дизайнерів до роботи в цифровому середовищі, включно з медіамистецтвом і соціальними мережами, розглядається як складова сучасної візуальної культури та професійних компетентностей (Брильов, Кузьмічова, Колесников, 2025, с. 213–228).

Важливими є також публікації, що пов'язують мистецькі практики з формуванням креативного та проєктного мислення у суміжних сферах – архітектурі й дизайні, де образотворчі дисципліни розглядаються як інструмент розвитку візуальної логіки, композиційної культури та художньої інтерпретації (Брильов, Палієнко, Хівренко, 2025). Міжнародні дослідження підкреслюють роль рисунка як інструмента проєктного мислення та невід'ємного етапу дизайн-процесу (Garner, 2020), а також порівнюють ефективність традиційного й цифрового ескізування в архітектурно-дизайнерському проєктуванні, показуючи їхню взаємодоповнюваність (Heidari et al., 2019). Окремо варто відзначити роботи, які аналізують інтеграцію цифрових інструментів у студійну освіту та їхній вплив на якість проєктних рішень і візуалізацій (Seylan et al., 2024). Теоретичне підґрунтя для осмислення цифрового мистецтва та його місця у формуванні сучасної візуальної культури репрезентують праці С. Paul (2015), а методичні й психологічні аспекти розвитку навичок рисунка – В. Edwards (2012).

Сучасний стан досліджень засвідчує: науковий дискурс розвивається у двох взаємопов'язаних напрямках – (1) збереження й переосмислення академічної художньої традиції як основи професійної підготовки дизайнера; (2) інтеграція мистецьких практик у цифрове середовище та проєктну діяльність

як чинник формування актуальної візуальної культури. Водночас потребує подальшого опрацювання питання цілісної методики інтеграції рисунка, живопису, композиції та цифрових практик у єдину модель формування візуальної культури майбутнього дизайнера (Брильов та ін., 2024, с. 104–112; Brylov, Glukhenkij, Kochubei, 2025, с. 104–112).

**Метою дослідження** є теоретичне обґрунтування ролі мистецьких практик у дизайні як ключового чинника формування візуальної культури майбутнього дизайнера, а також визначення значення рисунка, живопису та композиції як базових засобів розвитку образного, просторово-композиційного й аналітичного мислення у процесі професійної підготовки фахівців дизайн-галузі в умовах трансформацій сучасної мистецької освіти та цифровізації креативних індустрій.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Мистецькі практики в дизайні посідають ключове місце у формуванні візуальної культури майбутнього фахівця, оскільки саме вони забезпечують цілісний розвиток образного мислення, професійного бачення та здатності до художньо-проєктного аналізу. У сучасних умовах дизайн дедалі більше функціонує як міждисциплінарна сфера, що поєднує художні, технічні та цифрові компоненти, а тому потребує ґрунтовної візуальної підготовки, заснованої на академічних традиціях рисунка, живопису та композиції.

Рисунок у системі дизайн-освіти виступає універсальним інструментом пізнання форми, простору та пропорцій. Він формує навички спостереження, вміння аналізувати об'єкти реального світу та трансформувати їх у візуальні образи, що є необхідним для будь-якої дизайнерської спеціалізації. Саме через рисунок відбувається розвиток візуальної логіки, просторового мислення та здатності до швидкої фіксації ідей у процесі проєктування (Брильов, Глухенький, 2025).

Живопис, у свою чергу, забезпечує формування чутливості до кольору, світлотіньових відношень та емоційно-образного змісту візуального образу. Робота з кольором у межах живописних практик сприяє розвитку естетичного смаку, розумінню колористичних гармоній і контрастів, що безпосередньо впливає на якість дизайнерських рішень у графічному,

предметному та середовищному дизайні (Сидоренко, 2020). Живописні вправи допомагають студентам усвідомити взаємозв'язок між формою та змістом, що є важливим аспектом формування авторського стилю.

Композиція як складова мистецьких практик виконує інтегративну функцію, поєднуючи рисунок і живопис у єдину систему візуального мислення. Засвоєння законів композиції – рівноваги, ритму, домінанти, масштабу та пропорцій – дозволяє майбутнім дизайнерам свідомо організовувати візуальний простір та створювати цілісні, логічно вибудовані проєкти (Брильов, Глухенький, 2025, с. 10–12).

У контексті сучасної дизайн-освіти особливого значення набуває інтеграція традиційних мистецьких практик із цифровими технологіями. Цифрові інструменти розширюють можливості художнього експерименту, проте ефективне їх використання можливе лише за умов наявності ґрунтовної академічної підготовки. Дослідження засвідчують, що поєднання класичних художніх дисциплін із цифровими методами проєктування сприяє формуванню комплексної візуальної культури та підвищує професійну конкурентоспроможність дизайнерів (Brylov et al., 2025; Oxman, 2017).

Мистецькі практики в дизайні слід розглядати не як допоміжний елемент освітнього процесу, а як фундаментальну основу професійної підготовки. Їх системне впровадження забезпечує розвиток візуальної культури як сукупності знань, умінь і ціннісних орієнтацій, необхідних для ефективної діяльності дизайнера в умовах сучасної візуально насиченої культури.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** У ході дослідження встановлено, що мистецькі практики в дизайні є визначальним чинником формування візуальної культури майбутніх фахівців. Рисунок, живопис і композиція виступають базовими складовими професійної підготовки дизайнера, забезпечуючи розвиток образного, просторового та аналітичного мислення, а також формування естетичних цінностей і здатності до усвідомленого візуального проєктування. Доведено, що саме академічна художня підготовка створює фундамент для подальшого опанування сучасних проєктних і цифрових технологій.

З'ясовано, що інтеграція традиційних мистецьких практик із сучасними дизайн-орієнтованими та цифровими підходами сприяє формуванню цілісної візуальної культури, яка поєднує художню інтуїцію з логікою проєктного мислення. Такий підхід дозволяє майбутнім дизайнерам не лише опановувати технічні інструменти, а й створювати змістовні, концептуально обґрунтовані візуальні рішення, що відповідають вимогам сучасної креативної індустрії.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом методик інтегрованого навчання мистецьких дисциплін у дизайн-освіті, зокрема в умовах цифровізації та розвитку міждисциплінарних освітніх програм. Актуальним напрямом подальших наукових пошуків є вивчення впливу новітніх цифрових технологій на трансформацію традиційних мистецьких практик, а також розроблення моделей поєднання академічної художньої школи з інноваційними підходами до підготовки дизайнерів.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Брильов С. В., Глухенький І. І. Основи композиції в скульптурі та графічному дизайні: роль гармонії та балансу в сучасному мистецтві. VII International Scientific and Theoretical Conference «Scientific forum: theory and practice of research». Valencia, Spain, 31 січня 2025. URL: <https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/2399>
2. Брильов С. В., Глухенький І. І., Журавльова Н. В., Кочубей М. С. Академічна школа в сучасних умовах: стратегії розвитку образотворчого мистецтва та дизайну в мистецьких закладах вищої освіти України. Українська академія мистецтва. 2024. № 35. С. 104–112. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-11>
3. Брильов С. В., Колесников В. В., Кузьмічова В. С. 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>
4. Брильов С. В., Кузьмічова В. С., Колесников В. В. Образотворче мистецтво та дизайн в епоху діджиталізації: тренди, виклики. Арт-платФОРМА. 2024. Т. 10, № 2. С. 228–241. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241>

5. Брильов С. В., Палієнко О. О., Хівренко К. В. Образотворче мистецтво як інструмент формування креативного мислення в архітектурі та дизайні. *Grail of Science*. 2025. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.18.04.2025.136>
6. Карпенко О. Традиції й інновації у мистецькій освіті. Київ: Мистецтво, 2018. 284 с.
7. Протас О. В. Українська школа рисунка: традиції та сучасність. Київ: Либідь, 2017. 256 с.
8. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво у добу цифрових технологій. Київ: Фенікс, 2020. 240 с.
9. Adamovych D., Brylov S. Sculpture for designers: Teaching methods in professional training. *Scientific Journal of Polonia University*. 2025. Vol. 69, No. 2. P. 8–15. DOI: <https://doi.org/10.23856/6901>
10. Agirbaş A. A methodology for 3D digital sketching practice in undergraduate architectural education. *Journal of Art & Design Education*. 2023. Vol. 41, No. 1. P. 85–98. DOI: <https://doi.org/10.1111/jade.12387>
11. 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. No. 2. P. 104–112. DOI: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2025-2-13>
12. Ceylan S., et al. The contribution of digital tools to architectural design studio education. *Frontiers of Architectural Research*. 2024. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.foar.2024.03.012>
13. Edwards B. *Drawing on the Right Side of the Brain*. New York: Tarcher, 2012. 320 p.
14. Garner S. Drawing and designing: The role of drawing in the design process. *Design Studies*. 2020. Vol. 67. P. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.destud.2019.12.002>
15. Heidari P., et al. Pen-and-paper versus digital sketching in architectural design. *International Journal of Architectural Computing*. 2019. DOI: <https://doi.org/10.1177/1478077119834694>
16. Lupton E., Phillips J. *Graphic Design: The New Basics*. New York: Princeton Architectural Press, 2015. 264 p.
17. Oxman R. Theories and models of parametric design thinking. *Design Studies*. 2017. Vol. 52. P. 4–39. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.destud.2017.07.001>
18. Paul C. *Digital Art*. London: Thames & Hudson, 2015. 288 p.

## REFERENCES:

1. Brylov, S. V., & Glukhenkij, I. I. (2025). *Osnovy kompozytsii v skulpturi ta hrafichnomu dyzaini: rol harmonii ta balansu v suchasnomu mystetstvi* [Fundamentals of composition in sculpture and graphic design: The role of harmony and balance in contemporary art]. Proceedings of the International Scientific and Theoretical Conference “Scientific forum: theory and practice of research”. Valencia, Spain. <https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/2399> [in Ukrainian].
2. Brylov, S. V., Glukhenkij, I. I., Zhuravlova, N. V., & Kochubei, M. S. (2024). *Akademichna shkola v suchasnykh umovakh: stratehii rozvytku obrazotvorchoho mystetstva ta dyzainu v mystetskykh zakladakh vyshchoi osvity Ukrainy* [Academic school in modern conditions: Strategies for the development of fine arts and design in higher art education institutions of Ukraine]. *Ukrainska akademiia mystetstva – Ukrainian Academy of Art*, 35, 104–112. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-11> [in Ukrainian].
3. Brylov, S. V., Kolesnykov, V. V., & Kuzmichova, V. S. (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 education reform in Ukrainian art higher education institutions]. *Art-platforma – ART-Platforma*, 9(1), 281–303. <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.281-303> [in Ukrainian].
4. Brylov, S. V., Kuzmichova, V. S., & Kolesnykov, 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 – ART-Platforma*, 10(2), 228–241. <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241> [in Ukrainian].
5. Brylov, S. V., Paliienko, O. O., & Khivrenko, K. V. (2025). *Obrazotvorche mystetstvo yak instrument formuvannia kreatyvnoho myslennia v arkhitekturi ta dyzaini* [Fine arts as a tool for creative thinking formation in architecture and design]. *Grail of Science*. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.18.04.2025.136> [in Ukrainian].
6. Karpenko, O. (2018). *Tradysii y innovatsii u mystetskii osviti* [Traditions and innovations in art education]. Kyiv, Ukraine: *Mystetstvo*. [in Ukrainian].
7. Protas, O. V. (2017). *Ukrainska shkola rysunka: tradysii ta suchasnist* [Ukrainian school of drawing: Traditions and modernity]. Kyiv, Ukraine: *Lybid*. [in Ukrainian].
8. Sydorenko, V. D. (2020). *Vizualne mystetstvo u dobu tsyfrovyykh tekhnolohii* [Visual art in the age of digital technologies]. Kyiv, Ukraine: *Feniks*. [in Ukrainian].
9. Adamovych, D., & Brylov, S. (2025). *Sculpture for designers: Teaching methods in professional training*. *Scientific Journal of Polonia University*, 69(2), 8–15. <https://doi.org/10.23856/6901>.
10. Agirbaş, A. (2023). *A methodology for 3D digital sketching practice in undergraduate architectural education*. *Journal of Art & Design Education*, 41(1), 85–98. <https://doi.org/10.1111/jade.12387>.

11. 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>.
12. Ceylan, S., et al. (2024). The contribution of digital tools to architectural design studio education. *Frontiers of Architectural Research*. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2024.03.012>.
13. Edwards, B. (2012). *Drawing on the right side of the brain*. New York, NY: Tarcher.
14. Garner, S. (2020). Drawing and designing: The role of drawing in the design process. *Design Studies*, 67, 1–20. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2019.12.002>.
15. 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>.
16. Lupton, E., & Phillips, J. (2015). *Graphic design: The new basics*. New York, NY: Princeton Architectural Press.
17. 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>.
18. Paul, C. (2015). *Digital art*. London, UK: Thames & Hudson.

Дата першого надходження статті до видання: 13.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 75.03(510):7.04-055.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-42>

**Андрій КОРНЄВ**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії та історії мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

**ORCID:** 0000-0002-0016-6954

**ЛІНЬ ЧЖЕН**

аспірант 2-го курсу кафедри теорії та історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

**ORCID:** 0009-0002-1645-8473

**Бібліографічний опис статті:** Корнєв, А., Лін Чжен (2025). Шляхи розвитку натюрморту в Китаї першої половини XX століття. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 317–326, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-42>

## ШЛЯХИ РОЗВИТКУ НАТЮРМОРТУ В КИТАЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

У статті розглядається натюрморт як самостійний жанр китайського живопису. Дослідження локалізовано першою половиною XX століття – часом бурхливих змін як у соціально-політичному, так і мистецькому житті країни. **Мета статті** – визначити основні тенденції в розвитку натюрморту як жанрово-тематичної галузі китайського живопису першої половини XX століття.

**Методологія** дослідження базується на поєднанні загальнонаукових та спеціальних методів дослідження: систематизації, типологізації, методів формально-стилістичного, компаративного та семантичного аналізу, методах систематизації та типологізації.

**Новизна дослідження.** У роботі вперше висвітлено розмаїття художніх течій та творчого доробку митців першої половини XX століття в контексті натюрморту як жанру живопису.

**Результати дослідження.** У статті висвітлено провідні тенденції у підходах до розробки натюрморту представниками різних течій, естетичних концепцій та переконань; встановлено, що естетична амплітуда у розробках натюрморту включала як суто традиційні підходи та зображальні засоби, так і новітні. Ідея оновлення художньої мови живопису зумовила поширення західного мистецького досвіду у трактуванні натюрморту (світлотінь, тривимірна будова простору, передача матеріальності предметів), та знайшла відбиття у традиційній моделі «новорічних привітань». Запозичення західної системи навчання надало поштовх розвитку натюрморту як жанру, не обмеженому традиційними тематичними комплексами.

**Практичне значення отриманих результатів.** Викладені у статті висновки, спостереження, візуальні матеріали суттєво доповнюють загальну картину розвитку китайського мистецтва та можуть використовуватися у науковій, навчально-методичній та творчій діяльності.

**Ключові слова:** китайське мистецтво, китайський живопис, жанрово-тематичний комплекс, жанр, натюрморт, китайська художня традиція, гохуа, модернізм.

**Andrii KORNIEV**

PhD in Art Studies, Associate Professor, Department of Art Theory and History, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

**ORCID:** 0000-0002-0016-6954

**LIN Zheng**

2nd-year PhD Student, Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

**ORCID:** 0009-0002-1645-8473

**To cite this article:** Korniev, A., Lin Zheng (2025). Shliakhy rozvytku natiurmortu v Kytai pershoi polovyny XX stolittia [The Ways of Still Life Development in China during the First Half of the Twentieth Century]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 317–326, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-42>

## THE WAYS OF STILL LIFE DEVELOPMENT IN CHINA DURING THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

*The article examines still life as an independent genre of Chinese painting. The research focuses on the first half of the twentieth century – a period of profound transformation in both the socio-political and artistic life of China.*

***The aim of the study** is to identify the main trends in the development of still life as a genre-thematic domain of Chinese painting during the first half of the twentieth century.*

***Methodology.** The research methodology combines general scientific and specialized approaches, including systematization, typologization, formal-stylistic, comparative, and semantic analyses.*

***Scientific novelty.** For the first time, this study highlights the diversity of artistic movements and the creative achievements of artists of the first half of the twentieth century within the context of still life as a pictorial genre.*

***Research results.** The article reveals the key tendencies in the conceptualization of still life among representatives of various movements, aesthetic concepts, and schools of thought. It establishes that the aesthetic range of still life interpretation encompassed both traditional methods and imagery, as well as innovative approaches.*

*The aspiration to renew the pictorial language of painting fostered the adoption of Western artistic principles in the treatment of still life – such as chiaroscuro, three-dimensional spatial construction, and the depiction of material texture – which found expression within the traditional “New Year’s greetings” model. The introduction of Western academic art education further stimulated the development of still life as a genre not restricted by conventional thematic frameworks.*

***Practical significance.** The findings, observations, and visual materials presented in the article significantly enhance the general understanding of the evolution of Chinese art and may serve as valuable resources in academic, educational, and creative contexts.*

***Key words:** Chinese art, Chinese painting, genre-thematic complex, genre, still life, Chinese artistic tradition, guohua, modernism.*

**Постановка проблеми.** Натюрморт посідає одне з найменш досліджених місць у системі жанрів китайського живопису. У традиційній мистецькій парадигмі класичний китайський живопис насамперед асоціюється з пейзажем (*шань-шуй*), тоді як так званий «сучасний живопис», що сформувався під впливом західної художньої системи, пов'язується переважно з пейзажем та жанровою композицією. У нечисленних наукових розвідках натюрморт розглядається у зв'язку зі становленням художньої освіти за західними зразками, унаслідок чого він трактується як феномен, привнесений європейською традицією. Такий підхід і досі домінує у сучасному науковому дискурсі.

Водночас низка публікацій дослідниці Чжан Чже, присвячених натюрморту у класичному китайському мистецтві (Чжан, 2024), переконливо спростовує цю позицію. В її працях доводиться, що натюрморт має глибше коріння у вітчизняній традиції. Натомість подальший розвиток жанру в XX столітті залишається практично не вивченим, що істотно звужує уявлення про загальну картину еволюції китайського живопису цього періоду.

У цьому контексті особливого значення набуває аналіз натюрморту як складової художнього процесу першої половини XX століття – часу, коли відбувається зіткнення та

взаємопроникнення класичних і новітніх тенденцій. Це епоха відкриттів і водночас боротьби за збереження традиції, період гострих полемік, інтенсивних культурних обмінів та художніх трансформацій. Відтак дослідження проблематики натюрморту вимагає звернення саме до цього історичного проміжку.

**Метою** даної розвідки є виявлення основних тенденцій розвитку жанру натюрморту у першій половині XX століття, визначення провідних майстрів, художніх ідей і методологічних підходів.

**Аналіз останніх публікацій.** Огляд наукових джерел, дотичних до обраної тематики, свідчить про певне зростання інтересу українських дослідників до проблеми китайського живопису. Зокрема, питання художніх трансформацій розглянуто у працях С. Рибалко (Rybalko, 2023), А. Корнєва та Чжан Чже (Корнєв & Чжан, 2022; 2023).

Серед досліджень, присвячених безпосередньо натюрморту, слід виокремити фундаментальну працю Чжан Чже, у якій запропоновано типологію жанру на матеріалі класичного китайського мистецтва (Чжан, 2024). Авторка переконливо демонструє, що вже в епохи Тан і Сун формуються сталі предметні комплекси, зафіксовані як у живописі, так і в декоративно-ужитковому мистецтві. Незважаючи на те, що робота зосереджена на традиційному живописі,

окремі її положення можуть бути екстрапольовані на матеріал ХХ століття.

У контексті обраної проблематики заслуговує на увагу спільна стаття С. Рибалко та Чжан Чже, присвячена шанхайській школі живопису (Рибалко & Чжан, 2023). Авторки зосереджують увагу на натюрмортах типу «квіти у вазі», підкреслюють особливу роль художників-літераторів і звертають увагу на кола каліграфів та поціновувачів літературного живопису як важливий культурний контекст розуміння натюрмортів того часу. Водночас дослідження обмежується територіальними рамками шанхайського регіону, залишаючи поза увагою інші мистецькі осередки.

Серед праць, присвячених мистецтву ХХ століття, дотичних до проблематики статті, слід відзначити фундаментальні дослідження М. Салівана (Sullivan, 1959; 1973), П. Гладстоуна (Gladstone, 2014), П. Чана (Chan, 2013). Хоча проблема натюрмрту в них не розглядається безпосередньо, ці роботи створюють необхідну теоретичну основу для розуміння специфіки класичного живопису та процесу рецепції західних впливів у Китаї.

Методологічно значущою є праця Лі Фей (李菲, 2012), присвячена піонерам модернізації китайського живопису – Лінь Фенмяню та Сюй Бейхуну. У контексті дослідження еволюції олійного живопису та його відмінностей від традиційних технік важливими є праці Лю Чан (刘淳, 2005), Пань Тяньшу (潘天寿, 2022), Цзян Сюна (蒋勳, 1982) та Лі Чао (李超, 2007).

**Виклад основного матеріалу.** На початку ХХ століття Китай переживав глибокі соціальні й культурні трансформації, які істотно вплинули на всі сфери суспільного життя, зокрема й на художній процес. Структура мистецького життя цього періоду вирізнялася надзвичайною строкатістю, що зумовлювалося співіснуванням і водночас суперечністю двох протилежних тенденцій – національної (традиційної) та західної (модернізованої).

Традиційний живопис спирався на більш ніж тисячолітню історію, міцність якої забезпечувалася передусім тим, що її носіями виступала інтелектуальна еліта. Художник традиційного напрямку – це, передусім, освічена людина, адже каліграфія, як невід’ємний компонент живописного твору, передбачала вміння писати,

читати та осмислювати текст як частину образного цілого.

Серед найвідоміших представників традиційного живопису початку ХХ століття дослідники виокремлюють У Чаншо (吳昌碩) та Ці Байши (齊白石). Перший, за свідченням досліджень, вів типовий для шанхайських літераторів спосіб життя, у колі однодумців – учених, каліграфів та поціновувачів традиційного мистецтва (Рибалко & Чжан, 2023, с. 70–71). У творчості цих майстрів натюрморт функціонує переважно як *новорічна картина* – своєрідне вітання для друзів.

Предметний склад таких натюрмортів, характерний для Ці Байши та У Чаншо, зазвичай включає традиційні елементи святкової символіки – вази з квітами, феєрверки, фрукти, ягоди – або речі, що асоціюються з побутом інтелектуала: посуд із вином, чайники, книжки, квіткові композиції тощо.

За своїм художнім вирішенням ці твори апелюють до естетики тушового живопису літераторів (*веньженьхуа*), для якого характерні спонтанність, простота, імпровізаційність та відчуття рівноваги між заповненим і порожнім простором композиції. Як слушно зауважує С. Рибалко (2022), поняття «порожнечі» є структурно необхідним у традиційному китайському живописі (а також у його японській версії): вона не є відсутністю, а, навпаки, надає зображеним предметам повноти буття, стимулює уяву глядача та створює простір для співтворення.

Прикладами цього типу є натюрморти Ці Байши (іл. 2) та У Чаншо (іл. 1, 3). Вони демонструють єдність естетики літераторського живопису та особистісного начала автора, що виявляється через каліграфічну експресію мазка.

Важливою особливістю таких творів є наявність текстуальних елементів – віршів, афоризмів або авторських коментарів, що вводяться безпосередньо у зображальне поле. Вони можуть містити філософські роздуми, поетичні алюзії або інформацію про обставини створення картини й адресата, якому вона призначалася. До подібних зразків належить робота учня Ці Байши – Лю Т’єн (劉田) «*Живопис овочів та фруктів*» (іл. 4).

Хоча У Чаншо традиційно вважається одним із найпослідовніших прихильників класичного напрямку, який не лише своїм живописом,





**Іл. 1. У Чаншо. Півонія та гранат. 136,5×66,5. Папір, туш, фарби. 1925**



**Іл. 2. Ці Байши. Готування чаю. Папір, туш, фарби. 1935**



**Іл. 3. У Чаншо. Новорічне вітання. 244×122. Папір, туш, фарби. 1910**



**Іл. 4. Лю Т'єн. Живопис овочів та фруктів. 34×98,5. Папір, туш, фарби. 1944**

а й самим стилем життя ніби «зупинив» плин часу, практикуючи високохудожню каліграфію, мистецтво різьблення печаток, складання віршів і спілкування в колі однодумців, однак новітні впливи поступово проникали і в його творчість. Як зазначають С. Рибалко та Чжан Чже, митець «...став одним із перших, хто почав використовувати червону фарбу під назвою «західний червоний», привезену з Європи. Поєднання

цієї яскравої барви з енергійністю чорної туші надавало його творам враження життєвої сили та повноти» (Рибалко & Чжан, 2023, с. 72).

Протилежна традиційному живопису тенденція в китайському мистецтві початку ХХ століття полягала не лише у наслідуванні західних взірців як модних новацій, а передусім у прагненні долучитися до суспільних процесів «національного спасіння» та «просвітництва».



Ці поняття стали ключовими ідеологічними орієнтирами доби, сформованими у відповідь на виклики західної модернізації, що охопила не лише політичну чи економічну, а й культурно-мистецьку сферу.

Творча інтелігенція нового покоління почала шукати шляхи осмислення та художнього відображення сучасної реальності, розглядаючи мистецтво як інструмент духовного оновлення нації. Усвідомлення обмеженості традиційних художніх форм у вираженні нових соціальних і культурних смислів спонукало митців до пошуків модернізації національного мистецтва. Унаслідок цього виникли два взаємопов'язані, але постійно дискусійні напрями розвитку: «інтеграція китайського та західного мистецтва» (中西融合) і «інновації, засновані на традиції» (以传统为根的创新).

Якщо У Чаншо своєю творчістю та стилем життя послідовно плекав класичні традиції, то такі митці, як Цзінь Бейлоу, Ці Байши та Сюй Бейхун, зберігаючи зв'язок із минулим, прагнули надати китайському живопису нового, сучасного звучання. Зокрема, Сюй Бейхун розглядав живопис у контексті національної культури, обстоюючи ідею реформування традиційної системи засобами західного реалізму. Його позиція ґрунтувалася на переконанні, що лише реалістичний метод здатен стати підґрунтям для створення мистецтва, зрозумілого народові й адекватного духові часу.

Інший провідний реформатор – Лін Фенмянь – з ентузіазмом підтримував ідеї модерного мистецтва, шукаючи нову пластичну мову, що поєднувала елементи французького постімпресіонізму з китайською декоративністю. Його сучасник Лю Хайсу (劉海粟) прагнув виробити синтетичний стиль, у якому гармонійно поєднувалися китайська лінійна культура і західна кольорова модель живопису.

У вирі модернізаційних процесів особливе місце посіла школа живопису Ліннань (嶺南画派), що сформувалася у провінції Гуандун – регіоні, який історично вирізнявся відкритістю до нових художніх ідей. Представники цього напрямку наголошували на важливості малювання з натури, синтезі китайських і західних художніх традицій, а також на поєднанні давнього й сучасного. Їхня діяльність сприяла формуванню оригінального художнього стилю, у якому

традиційна поетичність поєднувалася з реалістичною спостережливістю.

Показовим прикладом цих ідей є картина Гао Цзяньфу «Миша, що краде мушкету» (іл. 6). За композиційною побудовою твір тяжіє до традиції новорічних вітальних картин (年画), а сюжет – рік щура – має доброзичливий символічний зміст. Водночас художник вводить до твору елементи реалістичної манери: ретельно виписані яблука, чіткий геометрично побудований малюнок кошика, ефект об'єму й світлотіні, що надають композиції просторової глибини. Таким чином, у межах традиційного сюжету реалізовано модерністський підхід до зображення предметного світу.

Паралельно із цими тенденціями розвивалася нова лінія, пов'язана з опануванням західних технік живопису, передусім олійного. Серед її представників вирізняються Лі Т'єфу (李铁夫) – один із піонерів китайського олійного живопису, а також Пань Сюньцінь (潘絢琴), Ні Іде (倪貽德) та Ван Цзіюань (王济远), які заснували перше у Китаї об'єднання сучасних митців – «Товариство Цзюелань» (决澜社).

Творчість представників цієї групи демонструє системне засвоєння художніх принципів європейського реалізму. Репрезентативним прикладом виступає натюрморт Лі Т'єфу (іл. 5). Його композиції з рибою вирізняються реалістичною точністю, тонким моделюванням об'єму, увагою до фактури й матеріальності предметів. За манерою письма ці роботи наближаються до традиції голландського натюрморту XVII століття. Художник освоює техніку пастозного мазка, розширює палітру кольорів і вводить складну систему тональних узгоджень, що раніше не були притаманні китайському живопису.

Таким чином, модернізаційні процеси у китайському мистецтві першої половини XX століття характеризуються багатовекторністю: від збереження класичних основ до активної рецепції західних моделей, від декоративного узагальнення до аналітичного реалізму. Саме в цій художній динаміці формується підґрунтя для подальшого розвитку жанру натюрморту як повноцінної форми вираження національної ідентичності.

Ідеї, стилі, напрями та художні прийоми західного живопису активно опановувалися й поширювалися серед молодого



**Іл. 5. Лі Т'єфу. Рибка в тарілці.**  
Полотно, олія. 1941



**Іл. 6. Гао Цзяньфу. Миша, що краде мушмулу.**  
52,5 × 61,5. Папір, туш, фарби. 1911

покоління китайських митців, які отримали можливість навчатися за кордоном. Починаючи з 1870-х років, навчання в іноземних навчальних закладах (включно із короткотерміновими стажуваннями) стало характерним явищем для китайської інтелігенції. Від завершення династії Цін і до заснування Китайської Народної Республіки значна кількість студентів виїжджала на навчання за кордон – як за державними стипендіями, так і за власний кошт. Вони здобували освіту у найрізноманітніших галузях – політиці, економіці, військовій справі, філософії, культурі та мистецтві – і, повернувшись на батьківщину, стали провідниками процесів модернізації, засновниками нових напрямів наукової й художньої діяльності. Саме вони утворили інтелектуальне ядро, що підтримало мистецькі рухи нового часу.

Серед найвідоміших митців, які навчалися у Франції, варто згадати Сюй Бейхуна, Лінь Фенмяня, Лю Хайсу, Янь Венляна, Чан Шухуна, Пань Сюньціня, У Даюя, Чан Юя та Пань Юйлян. Як і багато інших китайських художників, вони переважно обирали Паризьку школу, де вивчали олійний живопис, рисунок і скульптуру. У Парижі вони засвоїли принципи академічного класицизму, реалістичної школи та пластичного моделювання форми, водночас ознайомившись із різноманітними течіями західного модернізму – від імпресіонізму до кубізму та фовізму.

Вагомий вплив на модернізаційні процеси справили також художники, які здобували освіту в Японії. Японія, розпочавши реформи значно раніше, уже наприкінці XIX століття створила інституційну базу для вивчення європейського

живопису – зокрема факультет західного мистецтва, де викладали митці, що пройшли стажування у Франції. Саме через Японію до Китаю потрапили нові художні дисципліни – олійний живопис, рисунок, акварель, пастель, скульптура, – що стали основою модерного художнього навчання.

Діяльність китайських митців, які отримали західний досвід, сприяла радикальному оновленню художньої системи країни. Вони запровадили до китайського мистецтва XX століття нові категорії – композицію, анатомічний рисунок, перспективу, світлотіньове моделювання, а також новий світогляд – орієнтований на професіоналізацію й експеримент. Вибір цих митців на користь еволюційного розвитку мистецтва – від традиційного до сучасного – визначив їхню роль як провісників модерних культурних орієнтирів та засновників переходу китайського мистецтва від традиційної до модерної форми. Незалежно від індивідуальних уподобань – від академічного реалізму до модерністичних експериментів – усіх їх об'єднувала спільна мета: створення сучасного національного мистецтва, здатного інтегруватися у світовий художній контекст.

Водночас процеси самоідентифікації митців були складними й суперечливими, часто супроводжувалися внутрішніми пошуками та сумнівами. Так, Ван Сюетао спочатку обрав західний напрям, вступивши у 1922 році на відділення олійного живопису Пейпінського художнього училища, проте вже через два роки перевівся на відділення традиційного живопису й став учнем Ці Байши. Надалі його творчість зосередилася в межах жанру *хуа-няо* (花鸟画 – «квіти й птахи»), який він

розвивав упродовж усього життя. Натюрморт у його творчості постає як різновид *хуа-няо*, що зберігає притаманні традиційному живопису ознаки: умовність простору, відсутність падаючих тіней, тематичний добір предметів відповідно до святкових мотивів – «новорічних підношень» або композицій із доброзичливим символічним змістом (іл. 4).

Натомість представники програмно-західного спрямування – передусім митці, які навчалися за кордоном, – сформували ставлення до натюрморту як до самостійного жанру, важливого для професійної освіти. Натюрморт розглядався ними як основна навчальна дисципліна, що дозволяє опанувати проблеми форми, простору, кольору й композиційної рівноваги. Завдяки викладацькій діяльності цих художників натюрморт поступово увійшов до навчальних програм художніх закладів Китаю.

Від 1940-х років натюрморт стає однією з провідних тем у творчості Лінь Фенмяня. Його численні композиції, присвячені предметному світові, демонструють синтез традиційної китайської поетичності з різними західними модерністичними концепціями – постімпресіонізмом, експресіонізмом, фовізмом. Хоча ранні натюрморти митця майже не збереглися, твори 1950-х років яскраво ілюструють цю тенденцію (іл. 11–12), засвідчуючи перехід китайського мистецтва до нового етапу – естетики модерної форми, у якій традиція й новаторство знаходять гармонійне співіснування.

Подібне ставлення до натюрморту пропагував і Лі Шутун (李叔同), який після завершення навчання на факультеті західного живопису в Японії активно працював у техніці олійного живопису. За спогадами його онуки, митець наголошував, що опанування олійного живопису передбачає послідовне проходження чотирьох етапів: натюрморт, пейзаж, зображення оголеної натури та портрет. Стосовно натюрморту він зазначав: «По-перше – натюрморт. Необхідно розуміти різницю між нижнім і верхнім шарами фарби. Перед тим, як торкнутися полотна, і під час роботи слід дотримуватися принципу – не “приростати” до полотна, а час від часу відходити на відстань, щоб оцінити форму, тон і колір у співвідношенні».

Серед небагатьох творів Лі Шутуна, що збереглися до сьогодні, – полотно «Квітучі квіти» (іл. 9), яке певною мірою відображає зазначені принципи. Його живописна структура побудована на контрасті двох шарів: нижній шар характеризується широкими валерами, тоді як верхній утворений дрібними мазками чистого кольору, що відповідає методу *«верхнього і нижнього шару»*. Напрямки мазків підкреслюють пластику форми, створюючи враження ліплення живописом і надаючи композиції відчуття об'єму.

Варто згадати і Пань Юйлян (潘玉良), яка, попри те що більшу частину життя провела у Франції, зробила вагомий внесок у розвиток китайського мистецтва, викладаючи



Іл. 7. Пан Сюньцінь. Натюрморт із зеленим глечиком. 54×41. Полотно, олія. 1930



Іл. 8. Цю Ді. Натюрморт №3. 53×44. Полотно, олія. 1931–1933





**Іл. 9. Лі Шутун. Квітучі квіти.**  
57 × 40,5. Полотно, олія. 1911



**Іл. 10. Пань Юйлян. Натюрморт з фруктами.**  
50×60,5. Полотно, олія. 1939



**Іл. 11. Лінь Фенмянь. Натюрморт. 68×68.**  
Полотно, олія. 1952



**Іл. 12. Лінь Фенмянь. Натюрморт. 68,5×68,5.**  
Полотно, олія. 1959

у Шанхайській художній школі (1928–1931) та Центральному університеті в Нанкіні (1931–1937). Натюрморт займав важливе місце в її творчості. Її численні композиції з квітами й фруктами, у яких вази з квітами поєднуються з традиційними символами достатку, мають виразні паралелі з національною традицією новорічних картин (*няньхуа* 年画). Водночас художні рішення цих творів базуються на західних принципах – побудові простору, моделюванні форми, передачі фактури та матеріальності предметів (іл. 10). Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що натюрморт у творчості китайських митців першої половини XX століття – незалежно від ступеня їхньої орієнтації на Захід чи традицію – посів вагомe місце як художня форма та як

педагогічна практика. Саме завдяки діяльності таких майстрів, як Сюй Бейхун, Лінь Фенмянь, Лі Шутун, Пань Юйлян та інших, натюрморт остаточно утвердився як самостійний жанр і став невід'ємною складовою системи академічної художньої освіти у Китаї.

**Висновки.** У результаті проведеного аналізу художньої практики першої половини XX століття встановлено, що естетичний спектр підходів до осмислення натюрморту в китайському живописі охоплював як суто традиційні засоби виразності, так і новітні формотворчі експерименти. Ідея оновлення художньої мови живопису була зумовлена широкими соціокультурними трансформаціями епохи, які стимулювали засвоєння західних мистецьких моделей і сприяли реформуванню художньої освіти. У межах

цього процесу натюрморт став одним із ключових жанрів, через який здійснювалося переосмислення принципів композиції, просторової побудови, світлотіньового моделювання та передачі матеріальності предметів.

Водночас розвиток жанру натюрморту у Китаї не зводився до прямого наслідування західних взірців. Паралельно тривала робота над оновленням традиційних художніх моделей, зокрема у межах жанру «хуа-няо» (花鸟画). Серед провідних тенденцій виділено: моделювання фрагмента предметного середовища у традиціях «живопису літераторів» (文苑画); інтеграцію окремих елементів західного живопису в канон «новорічних картин» (年画); спроби синтезу східної та західної художніх систем; осмислення натюрморту в контексті різноманітних західних стильових напрямів.

Запровадження західної системи художньої освіти, відкриття факультетів олійного живопису та розширення академічних програм стали

важливим каталізатором розвитку натюрморту як самостійного жанру, не обмеженого традиційними тематичними комплексами. Упродовж досліджуваного періоду натюрморт поступово посів стабільне місце у творчій практиці численних митців, що працювали в техніці олійного живопису, і перетворився на вагомий інструмент естетичного діалогу між Сходом і Заходом.

**Перспективи подальших досліджень** полягають у системному висвітленні шляхів еволюції натюрморту в другій половині XX – на початку XXI століття, зокрема у виявленні специфіки його інтерпретацій у контексті нових медіа, фотографії, інсталяції та сучасних візуальних практик. Особливого наукового значення набуває аналіз взаємодії натюрморту з іншими жанровими структурами сучасного китайського мистецтва, що дозволить простежити тяглість традиції й нові стратегії її осмислення у глобальному культурному контексті.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Корнєв А., Чжан Чже. Китайський натюрморт у сучасному науковому дискурсі. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 3. С. 55–61. DOI: 10.32782/uad.2023.3.7
2. Корнєв А., Чжан Чже. Предметний світ у традиційному китайському живописі. *Культура України*. 2022. Вип. 78. С. 119–125. DOI: 10.31516/2410-5325.078.15
3. Рибалко С.Б. Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії. *Art&Design*. 2022. №3(19). С.149–158. DOI: 10.30857/2617-0272.2022.3.12
4. Рибалко С., Чжан Чже. Репрезентації натюрморту в китайському живописі першої половини XX ст.: Шанхайська школа. *HUDPROM. The Ukrainian Art and Design Journal*. 2023. № 1. С. 66–77.
5. Чжан Чже. Натюрморт у жанрово-видовій структурі китайського мистецтва: еволюція, типологія, майстри : [доктор філософ. : 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація]. Харків: ХДАК, 2024. 177 с.
6. Andrews J. F. Kuiyi Sh. *The Art of Modern China*. Berkeley: University of California Press, 2012. 384 p.
7. Chan, P. The Institutionalization and Legitimatization of Guohua 國畫: Art Societies in Republican Shanghai. *Modern China*. 2013. № 39 (5). P. 541–570.
8. Gladstone P. *Contemporary Chinese Art: A Critical History*. Edinburgh: Reaction Books, 2014. 314 p.
9. Rybalko S. Art-Orientalism in Kharkiv: history, theory, practice. Chapters of Monographs: Culture and art in modern scientific discourse. Kharkiv: PC Technology Center, 2023 P. 98–122. DOI: 10.15587/978-617-7319-95-4.ch4
10. Sullivan M. *Chinese Art in the Twentieth Century*. London: Faber, 1959.110 p.
11. Sullivan M. *The Meeting of Eastern and Western Art*. London: Thames & Hudson, 1973. 296 p.
12. Xi Chen Chinese artist creates dialogue between East and West. *Global Times*. Sep 26, 2021 <https://www.global-times.cn/page/202109/1235124.shtml>
13. 李菲. 20 世纪初期徐悲鸿, 林风眠, 刘海粟等人对油画民族化的探索. *安阳工学院学报*, 2012, 11(1), 84-86
14. 刘淳. *中国油画史* 中国青年出版社, 2005. 471 页.
15. 潘天寿《中国绘画史》苏州市: 古吴轩出版社 2022 年, 496 页.
16. 蔣勳 (1982) 齊白石: 中國文人畫最後的奇葩 雄獅圖書公司, 1982.118
17. 李超 (2007) *中国现代油画史* 上海: 上海书画出版社, 2007. 392

## REFERENCES:

1. Korniev A., Chzhan Chzhe (2023). Kytayskyi natiurmort u suchasnomu naukovomu dyskursi. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*. 3, 55–61. DOI: 10.32782/uad.2023.3.7 [in Ukrainian].
2. Korniev A., Chzhan Chzhe (2022). Predmetnyi svit u tradytsiinomu kytaysko-mu zhyvopysi. *Kultura Ukrainy*, 78, 119–125. DOI:10.31516/2410-5325.078.15 [in Ukrainian].
3. Rybalko S.B. (2022). Kontseptosfera movchannia v khudozhnikh praktykakh Yaponii. *Art&Design*, 3 (19), 149–158. DOI:10.30857/2617-0272.2022.3.12. [in Ukrainian].
4. Rybalko S., Chzhan Chzhe (2023). Reprezentatsii natiurmortu v kytayskomu zhyvopysi pershoi polovyny XX st.: Shankhaiska shkola. *HUDPROM. The Ukrainian Art and Design Journal*, 1, 66–77. [in Ukrainian].
5. Chzhan Chzhe (2024). Natiurmort u zhanrovo-vydovii strukturi kytayskoho mystetstva: evoliutsiia, typolohiia, maistry : [doktor filosof. : 023 – obrazotvorche mystetstvo, dekorativne mystetstvo, restavratsiia]. Kharkiv: KhDAK. [in Ukrainian].
6. Andrews J. F. (2012) Kuiyi Sh. *The Art of Modern China*. Berkeley: University of California Press.
7. Chan, P. (2013). The Institutionalization and Legitimatization of Guohua 國畫: Art Societies in Republican Shanghai. *Modern China*. № 39 (5). P. 541–570.
8. Gladstone P. (2014). *Contemporary Chinese Art: A Critical History*. Edinburgh: Reaction Books.
9. Rybalko S. (2023). Art-Orientalism in Kharkiv: history, theory, practice. *Culture and art in modern scientific discourse*. Kharkiv: PC Technology Center. P. 98-122. DOI: 10.15587/978-617-7319-95-4.ch4
10. Sullivan M. (1959). *Chinese Art in the Twentieth Century*. London: Faber.
11. Sullivan M (1973). *The Meeting of Eastern and Western Art*. London: Thames & Hudson.
12. Xi Chen (2021). Chinese artist creates dialogue between East and West. *Global Times*. <https://www.globaltimes.cn/page/202109/1235124.shtml>
13. 李菲. (2012). 20 世纪初期徐悲鸿, 林风眠, 刘海粟等人对油画民族化的探索. 安阳工学院学报, [Li Fei. *The Early Twentieth-Century Exploration of the Nationalization of Oil Painting by Xu Beihong, Lin Fengmian, Liu Haisu, and Others. Journal of Anyang Institute of Technology*] 11 (1), 84–86 [in Chinese].
14. 刘淳 (2005) 中国油画史 中国青年出版社, [Liu Chun (2005), *A History of Chinese Oil Painting*, China Youth Press] [in Chinese].
15. 潘天寿 (2022) 《中国绘画史》苏州市 : 古吴轩出版社 [Pan Tianshou, *A History of Chinese Painting*, Suzhou: Guwuxuan Publishing House.] 2022年, [in Chinese].
16. 蔣勳 (1982) 齊白石: 中國文人畫最後的奇葩 雄獅圖書公司 [Jiang Xun. *Qi Baishi: The Last Bloom of Traditional Chinese Literati Painting*. Lion Book Company, [in Chinese].
17. 李超 (2007) 中国现代油画史 上海: 上海书画出版社 [Li Chao. *A History of Modern Chinese Oil Painting*. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House] [in Chinese].

Дата першого надходження статті до видання: 11.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 08.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 7.038.55:7.04:004(477)«199/202»

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-43>

**Еміль МАМЕДОВ**

аспірант кафедри методологій крос-культурних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61000

**ORCID:** 0009-0004-4742-2005

**Бібліографічний опис статті:** Мамедов, Е. (2025). Матеріальна та медійна наративність в українських інсталяціях 1990–2020-х: особливості розгортання художнього наративу. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 327–337, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-43>

## МАТЕРІАЛЬНА ТА МЕДІЙНА НАРАТИВНІСТЬ В УКРАЇНСЬКИХ ІНСТАЛЯЦІЯХ 1990-2020-Х: ОСОБЛИВОСТІ РОЗГОРТАННЯ ХУДОЖНЬОГО НАРАТИВУ

У статті розглядається специфіка формування та розгортання наративу в українських інсталяціях 1990–2020-х років із позицій сучасної мистецтвознавчої теорії. Підкреслюється, що проблема наративності в контексті інсталяції не була предметом окремого системного дослідження, що зумовлює актуальність роботи. **Метою роботи** є визначення відмінностей між матеріальною (об'єктною) та медійною наративністю, а також аналіз того, яким чином тип матеріальності впливає на спосіб побудови фабули, структуру простору та участь глядача. **Методологія дослідження** базується на міждисциплінарному підході, що включає в себе метод мистецтвознавчого аналізу та метод наратологічного аналізу. В ході роботи був проведений формально-композиційний аналіз інсталяцій та порівняльний аналіз матеріальних і медійних способів розгортання наративу. **Наукова новизна** полягає узагальненні підходів класичних наратологів (М. Баль, Дж. Прінса, Р. Барта) та дослідників інсталяції (К. Бішоп, Р. Краусс, Дж. Крейрі), на основі яких сформульовано поняття наративної інсталяції як просторово-медіальної структури, у якій подія розгортається через взаємодію об'єктів, медіа та сприйняття. Визначено ключові критерії оцінки наративної інсталяції: фабула, темпоральність, тип фокалізації, матеріальність/медійність, роль глядача та просторова архітектоніка. У дослідницькій частині проведено аналіз трьох матеріальних інсталяцій (В. Цаголов, група Р.Е.П, Ж. Кадирова) та трьох медіаінсталяцій (О. Чепелик, М. Шаленний, О. Верещак – М. Зінець). Показано, що в матеріальних інсталяціях наратив вибудовується через предмети та архітектоніку простору, де подія постає як слід, за яким глядач реконструює фабулу. У медіаінсталяціях подія формується у процесуальному, часовому форматі за допомогою відеоредагу, монтажу та звуку; тут глядач не реконструює, а переживає наратив.

**Висновки.** Узагальнено, що принципова різниця між двома типами інсталяцій полягає у способі репрезентації події: матеріальна інсталяція моделює подію як результат, тоді як медійна інсталяція подає подію як процес. У роботі підкреслено, що українські інсталяції 1990–2020-х років поєднують документальність, соціальну критичність, просторову режисуру та мультимедійність, що визначає своєрідний характер їх наративності. Отримані результати формують підґрунтя для подальших досліджень взаємодії наративних структур і художніх медіа в сучасній візуальній культурі.

**Ключові слова:** Україна, образотворче мистецтво, українське сучасне мистецтво, інсталяція, наративність, медіаінсталяція, матеріальна інсталяція.

**Emil MAMEDOV**

Postgraduate Student (PhD Candidate) of the Department of Methodologies of Cross-Cultural Practices, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv Str., Kharkiv, Kharkiv Region, Ukraine, 61000

**ORCID:** 0009-0004-4742-2005

**To cite this article:** Mamedov, E. (2025). Materialna ta mediina naratyvnist v ukrainskykh instaliatsiiakh 1990–2020-kh: osoblyvosti rozhortannia khudozhnoho naratyvu [Material and media narrativity in Ukrainian installations of the 1990s–2020s: Features of the unfolding of artistic narrative]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 327–337, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-43>

## MATERIAL AND MEDIA NARRATIVITY IN UKRAINIAN INSTALLATIONS OF THE 1990S–2020S: FEATURES OF THE UNFOLDING OF ARTISTIC NARRATIVE

*The article examines the specifics of the formation and unfolding of narrative in Ukrainian installations of the 1990s–2020s from the perspective of contemporary art theory. It is emphasized that the problem of narrativity in the context of installation has not previously been the subject of a separate systematic study, which determines the relevance of this research. **The purpose of the study** is to identify the differences between material (object-based) and media narrativity, as well as to analyze how the type of materiality influences the construction of plot, the spatial structure, and the role of the viewer. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines methods of art-historical analysis and narratological analysis. The study includes a formal and compositional analysis of installations and a comparative analysis of material and media-based modes of narrative unfolding. **The scientific novelty** of the research lies in the synthesis of approaches developed by classical narratologists (M. Bal, G. Prince, R. Barthes) and scholars of installation art (C. Bishop, R. Krauss, J. Crary), on the basis of which the concept of narrative installation is formulated as a spatial and medial structure in which an event unfolds through the interaction of objects, media, and perception. Key criteria for evaluating narrative installations are identified: plot, temporality, type of focalization, materiality/mediality, the role of the viewer, and spatial architectonics. The research section analyzes three material installations (V. Tsagolov, the R.E.P. group, Zh. Kadyrova) and three media installations (O. Chepelyk, M. Shalennyi, O. Vereshchak – M. Zinets). It is demonstrated that in material installations the narrative is constructed through objects and spatial architectonics, where the event appears as a trace from which the viewer reconstructs the plot. In media installations, the event is formed in a processual, temporal format through video imagery, montage, and sound; here the viewer does not reconstruct but experiences the narrative.*

**Conclusions.** *It is concluded that the fundamental difference between the two types of installations lies in the mode of event representation: material installations model the event as a result, whereas media installations present the event as a process. The study emphasizes that Ukrainian installations of the 1990s–2020s combine documentary qualities, social critique, spatial direction, and multimedia practices, which determine the distinctive character of their narrativity. The results obtained provide a foundation for further research into the interaction between narrative structures and artistic media in contemporary visual culture.*

**Key words:** *Ukraine, visual art, Ukrainian contemporary art, installation, narrativity, media installation, material installation.*

**Актуальність проблеми.** Мистецтво інсталяції у розгляді мистецтвознавців зазвичай фокусується на композиційних особливостях та художній мові. Проте важливим елементом інсталяції є саме розгортання концепції, закладеної в художній твір. Одним зі способів формування концептуальної складової цієї художньої практики є наративність. Наративність у сучасному мистецтві є одним з ключових інструментів репрезентації досвіду, історії та соціокультурних процесів. У візуальному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ століття саме інсталяція стала формою, яка найповніше реалізує потенціал наративу завдяки здатності працювати з простором, матеріальністю, медійністю та залученням глядача. На відміну від живопису або скульптури, що подають подію у статичній формі, інсталяція створює ситуативний і просторовий контекст, у якому наратив розгортається як досвід – тілесний, часовий, подієвий, емоційний. Таким чином, актуальність теми зумовлена необхідністю системного аналізу того, яким чином інсталяція формує наратив, як розгортається фабула у просторовій структурі і що відрізняє матеріальні та

медійні методи конструювання художнього висловлювання.

**Мета статті** – проаналізувати особливості розгортання художнього наративу в українських інсталяціях 1990–2020-х років та визначити відмінності між матеріальними (об’єктними) й медійними способами формування наративності. **Завданнями** статті є уточнення поняття наративної інсталяції та визначення її ключових структурних елементів в контексті матеріальних і медійних художніх практик, порівняння двох типів розгортання наративу – матеріального та медійного, виявивши їхні відмінності, спільні принципи та значення для розвитку сучасної української інсталяції. **Методологія** дослідження базується на міждисциплінарному підході, що поєднує методи мистецтвознавчого аналізу та наратологічного аналізу. У роботі застосовано понятійний апарат класичної та посткласичної наратології (Дж. Прінс, М. Бал), а також підходи до аналізу сучасних художніх практик, пов’язаних із просторовими та медійними формами мистецтва. Методологія включає формально-композиційний аналіз інсталяцій та порівняльний аналіз матеріальних і медійних способів розгортання наративу.



**Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Проблематика розкриття наративу в контексті інсталяції не розглядалась науковцями окремо. Тому варто розділити роботи науковців на 2 групи: перша – науковці, що досліджували феномен наративності та наратив у художніх творах. Друга група – науковці, що досліджували українську інсталяцію та визначали її типологію відповідно до способу розгортання наративу.

До першої групи належать праці дослідників нараторології – М. Баль, Дж. Прінса, Р. Барта, які сформулювали фундаментальні підходи до розуміння структури оповіді, ролі фабули та способів організації наративного середовища.

Нідерландська літературознавиця Міке Баль у праці «Narratology: Introduction to the Theory of Narrative» (Баль, 2009) пропонує універсальну схему взаємодії «fabula – story – text», яка дозволяє застосовувати методи наративного аналізу до різних типів художніх медіа, включно з візуальними.

Праця Р. Барта (Барт, 1977) актуальна в контексті інсталяції тим, що вона підкреслює активну роль глядача та механізми побудови наративу в художніх творах. Ролан Барт у збірці «Image – Music – Text» (Барт, 1977) аналізує структуру повідомлення, взаємодію тексту та зображення, а також механізми породження смислу. Автор також розглядає поняття “читання” візуального образу, підкреслюючи активну роль інтерпретатора, який конструє смислові зв’язки між елементами повідомлення.

Важливим теоретичним джерелом для аналізу наративності є праця Джеральда Прінса «A Dictionary of Narratology» (Прінс, 2003), яка систематизує ключові поняття сучасної нараторології. У цьому словнику подано чіткі визначення таких основних термінів, як наратив, історія/сюжет, подія, фокалізація та ін. До прикладу, автор визначає фокалізацію як «the perspective through which the events of a narrative are presented» (Прінс, 2003, с. 31), тобто як точку зору або позицію, з якої подається наративний матеріал. Відповідно, тип фокалізації окреслює джерело цієї перспективи та ступінь доступу до наративної інформації, що є принциповим для аналізу способів розгортання художнього наративу в інсталяційних практиках. За словником Прінса існує три базових типи фокалізації: нульова фокалізація – нарація не обмежена

жодною конкретною свідомістю: оповідач знає більше, ніж персонажі; внутрішня фокалізація – наратив обмежений сприйняттям одного або кількох персонажів; зовнішня фокалізація – події подаються ззовні, без доступу до внутрішнього досвіду персонажів (Прінс, 2003, с. 33).

Теоретичні напрацювання К. Бішоп (Бішоп, 2005), Р. Краусс (Краусс, 1979), Дж. Крейрі (Крейрі, 1992) та В. Мітчелла (Мітчелл, 2005) розширюють аналіз, розглядаючи простір, роль глядача, матеріальність і «речову дієвість» об’єктів як структурних компонентів художнього висловлювання.

Друга група досліджень зосереджена на українських візуальних практиках і безпосередньо на розвитку інсталяції кінця XX – початку XXI століття.

Оксана Чепелик у монографії «Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія» (Чепелик, 2009) окреслює специфіку українського медіаарту, приділяючи увагу інтерактивності, темпоральності та документальності – характеристикам, що визначають наративну структуру медіаінсталяцій.

Гліб Вишеславський у праці «Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму» (Вишеславський, 2020) аналізує інсталяцію як ключову практику українського мистецтва, виокремлюючи її предметну та медійну природу.

Віктор Сидоренко у дослідженнях про візуальні трансформації кінця XX – початку XXI ст. окреслює еволюцію художнього мислення, у межах якого інсталяція стає формою складної просторової побудови змісту.

**Виклад основного тексту статті.** У 1990-х роках українські художники звертаються до інсталяції як до способу переосмислення історичної пам’яті, соціальних трансформацій, власного досвіду та колективних травм (роботи Василя Цаголова, Іллі Чичкана, Дмитра Дульфана, Оксани Чепелик, Андрія Сагайдаковського та ін.). Ці питання розкривають шляхом документування актуальних проблем за допомогою методу оповідання. В контексті дослідження української інсталяції доцільно розглянути наративний підхід. Особливого значення набуває питання, як саме розгортається наратив у різних типах інсталяцій. Для розгляду різних підходів у розгортанні наративу було

обрано матеріальні (об'єктні) інсталяції та медіанінсталяції.

Матеріальна (об'єктна) інсталяція використовує предмети для конструювання штучного простору, що зображає залишки дії. Для побудови пов'язаних між собою елементів твору художники використовують просторові акценти та композиційні переходи. Натомість медіанінсталяція працює з відео, текстом, звуком, цифровими інтерфейсами, що дозволяє розширювати часовість, забезпечувати багатоканальне сприйняття глядачем твору та створювати твір із можливістю одночасно декількох точок зору, викладених у інсталяції.

Для дослідження наративної інсталяції варто спочатку дослідити поняття власне наративу. Дослідники інтерпретують поняття наративу як послідовність подій, пов'язаних логічно й хронологічно, що можуть бути реконструйовані глядачем (Баль, 2009; Прінс, 2003). На думку нідерландської дослідниці Міке Баль, основні складові наративу: фабула – події, пов'язані між собою хронологічним та причинно-часовим зв'язком; історія – спосіб подачі подій; текст/медіум – матеріальна форма репрезентації (зображення, об'єкти, відео, простір) (Баль, 2009).

Різні дослідники зазначають, що у візуальному мистецтві наративність визначається як здатність твору створювати ситуації, об'єкти чи образи, що дозволяють глядачу вибудувати фабулу або зчитати зміст подій (Баль, 2009; Барт, 1977).

Відповідно до цього можна сформулювати поняття наративної інсталяції. Наративна інсталяція – це просторово-пластична художня форма, в якій наратив розгортається через взаємодію об'єктів, середовища, медіа та руху глядача. Важливими критеріями, за якими можна оцінити наративну інсталяцію, є:

- фабула – наявність події або слідів події (предмети, сцени, режисовані простори). Дослідниця Міке Баль розглядає розкриття фабули в художніх творах, як подію або зміну стану, що може бути прочитана через предмети, сцени, елементи простору (Баль, 2009);

- темпоральність – чинник часовості, що визначає послідовність сприйняття елементів твору глядачем (маршрут, переходи, зміна ситуацій). Дослідниця Клер Бішоп у праці «Installation Art» зазначає, що наратив у інсталяції

розгортається у часі через рух глядача (Бішоп, 2005, с. 67);

- тип фокалізації – організація типу оповідання та погляду глядача через світло, звук, відео, композиційні вузли(нульова, внутрішня, зовнішня). Художник задає позицію і спосіб бачення наративу (Прінс, 2003);

- матеріальність або медійність, які визначають спосіб розгортання змісту. В об'єктній інсталяції предмети виконують роль «речових акторів» та носіїв подій (Баль, 2009). Натомість у медіанінсталяції відеоряд, звук, текст, документальні фрагменти забезпечують багатоканальність наративу (Крейрі, 1992);

- роль глядача: глядач стає структурним компонентом наративу, завершує його, актуалізуючи у досвіді. У багатьох інсталяціях саме глядач «завершує» фабулу, вибудовуючи зв'язки між елементами (Барт, 1977);

- просторова архітектоніка: у праці «Sculpture in Expanded Field» Розалінди Краусс зазначає про розширене поле простору. Дослідниця підкреслює важливість побудови переходів, зон, композиційних точок, що організовують фабулу та формують загальну структуру твору, яку авторка визначає як «*narrazione*» (Краусс, 1979).

Для матеріальної(об'єктної) наративної інсталяції притаманне розкриття наративу через фізичні об'єкти, їх зіставлення. Інсталяції часто мають характер постдокументації подій, простір часто моделює «подію, що вже відбулася». У контексті візуального мистецтва, під поняттям постдокументації розуміється не просто фіксація художньої події, що відбулась у минулому, а подальше концептуальне переосмислення події та трансформація в самостійний елемент наративу. Постдокументація засвідчує факт того, що події вже відбулись та впливає на смислове поле інсталяції: формує сприйняття глядачем художнього твору поза простором його експонування.

Якщо розглядати приклади матеріальної наративності в українських інсталяціях 1990–2020-х років, можна визначити притаманні особливі методи розгортання наративу. Одним з перших українських прикладів матеріальної інсталяції, в якій розгортається наратив, є робота Василя Цаголова «Студія твердого телебачення» 1998 року (Іл. 1). Інсталяція реконструює простір, стилізований під

телевізійну студію кінця 1990-х – зі штучним червоним світлом, офісним столом та стільцем, що натякають на місце ведучого чи диктора, телевизором, який відтворює фрагменти телепрограм, апаратурою та характерним для цього періоду фотофоном, який імітує «спокійний пейзаж» (озеро, осіння природа).

На Іл. 1 можна помітити, що інсталяція створює занурювальний штучний простір медіавиробництва – але у його найпримітивніший, «твердий», спрощений, а подекуди й гротескний формі. Предметні елементи – стіл, прожектори, телевизор, фотошпалери – не лише формують простір, а й виступають свідченнями про дію, натякаючи на подію, яка фігурує в контексті близького минулого або майбутнього. Це матеріальне оточення створює наратив, де глядач реконструює фабулу через мистецьку імітацію інформаційного середовища 1990-х.

Наративність тут розгортається через режисування простору: глядач входить у «порожній» телевізійний павільйон і відчуває присутність невидимих діячів. У цій інсталяції важливо, що саме предмети є маркерами розгортання фабули – вони стають «речовими акторами» (Баль, 2009, с. 8), які задають напрямок інтерпретації. Архітектоніка інсталяції не просто виставляє об'єкти, а імітує певний простір та його функцію.

Для твору Василя Цаголова є характерним зовнішній тип фокалізації: глядач спостерігає ззовні за простором, що є наслідком події та має менше знань про подію, ніж актори (в цьому випадку об'єкти) інсталяції. Між глядачем та

твором існує певна дистанція, що змушує глядача самостійно інтерпретувати зміст твору.

Інсталяція «Патріотизм» 2006 р. групи Р.Е.П (Іл. 2) репрезентує інший спосіб матеріальної наративності – через символічні предмети, включені в соціальний контекст. Об'єкти (наприклад, прапори, частини парканів, зброя, символіка вигаданих угруповань, банери із набором певних піктограм та ін.) не формують сцену події, як у Цаголова, а створюють наратив, де глядач зчитує взаємини між матеріальним знаком і соціальною ситуацією.

Наративність виникає через зіткнення предметного ряду з актуальними політичними дискурсами 2000-х. Простір працює як коментар, але водночас як реконструкція події, адже глядач рухається між символами, «збираючи» фабулу: що є патріотизмом, хто формує його образ, кому він належить. Тут матеріальні елементи не описують сцену, а стають носіями конфлікту, завдяки чому наратив набуває політичної спрямованості. Наявність об'єктів, що несуть характер постдокументації та є свідченнями про подію, дозволяють віднести цей твір до матеріальної наративної інсталяції.

Інсталяція має риси наративу із внутрішньою фокалізацією, а саме із мультиплексною внутрішньою фокалізацією. Глядач бачить наслідки подій очима їх учасника, що перебуває в представленому середовищі. Учасниками подій є представники українського соціуму, які автоматично залучені до суспільних процесів, описаних у інсталяції.



**Іл. 1. Василь Цаголов. Студія твердого телебачення. 1998. Київ, Україна**

Джерело: PinchukArtCentre. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/vasil-tsagolov-1998-tverde-telebachennya>



**Іл. 2. Група Р.Е.П. Патріотизм, Паркан. 2006.  
Будапешт, Угорщина**

Джерело: Офіційний сайт М. Кадана. URL: <http://nikitakadan.com/rep/peprep/>

Інсталяція «Маркет» 2017 р. Жанни Кадирової (Іл. 3) формує наративність через матеріальну метафору економічного та соціального життя українського суспільства. Художниця вибудовує сцену ринку, де всі «продукти» – овочі, фрукти, м'ясо, риба, хліб, крупи – виготовлені з кераміки, бетону чи каменю. Таке матеріальне перевтілення стає ключовим прийомом формування фабули: предмети не просто репрезентують соціальну реальність, вони описують подію, що є документацією повсякденності. У наратологічному сенсі ці об'єкти виступають актантами подієвості (Баль, 2009) – вони позначають присутність ринкової сцени, її учасників, їхню взаємодію, хоча самі діячі фізично відсутні.

Композиція інсталяції вибудована так, що глядач входить у простір, подібний до реального торгового прилавка, і сприймає предмети в певному порядку, що утворює **послідовність сприйняття (історію)** (Іл. 3). Унаслідок цього формується **фабула** – подія «ринкового дня», яка не подана прямо, а розгортається через матеріальні сліди та репліки реальних товарів. Авторка застосовує прийом «матеріального уповільнення»: важкі, тверді, холодні об'єкти контрастують із природною органікою продуктів. У інсталяції через матеріальність проговорюється тема вартості, праці, економічних криз, повторюваності та рутинності соціального життя.

Таким чином, «Маркет» є типовою **матеріальною наративною інсталяцією**, де подія не показана, а **відчитується** через просторово організовані речі, що виконують функцію

носіїв соціальної пам'яті та маркерів економічних процесів.

Ця інсталяція за типом фокалізації має багато спільних рис із інсталяцією «Патріотизм» групи Р.Е.П (Іл. 2). Це також приклад внутрішньої фокалізації, проте, на відміну від інсталяції «Патріотизм», учасник подій – перед нами. Це авторка, що стоїть за прилавком та стає частиною твору.

Розглянуті приклади – «Студія твердого телебачення» Василя Цаголова (Іл. 1), «Патріотизм» групи Р.Е.П (Іл. 2) та «Маркет» Жанни Кадирової (Іл. 3) – демонструють різні механізми формування об'єктного наративу, проте їх об'єднує опора на предметність як головний носій фабули. У Василя Цаголова речові елементи моделюють сцену події та відсилають до механізмів конструювання медійної реальності, у Р.Е.П предметні знаки виступають каталізаторами соціального конфлікту, формуючи політичний наратив через зіткнення символів і контекстів, у Жанни Кадирової матеріальні «копії» соціальних об'єктів формують наратив повсякдення.

У всіх трьох випадках подія не подається безпосередньо – вона реконструюється глядачем на основі слідів, залишків і просторових конфігурацій, а сам предмет стає актантом наративу. Це дозволяє говорити про те, що об'єктна інсталяція розгортає фабулу через композицію, матеріальні метафори та інтерпретативну активність глядача.

Аналіз трьох предметно орієнтованих інсталяцій – Василя Цаголова, групи Р.Е.П та Жанни Кадирової – демонструє спільний принцип розгортання наративу, який ґрунтується на матеріальній логіці об'єктів. У цих творах зміст подій не подається у вигляді зображеної сцени, а виникає через «слід» події, зафіксований у речах, просторових конфігураціях та фактурі матеріалу. Об'єкти виступають своєрідними «акторами» (Мітчелл, 2005), що несуть інформацію про подію, але не репрезентують її безпосередньо. Глядач реконструює фабулу шляхом індукції, зчитуючи композиційні прийоми, простір, у якому розташовані об'єкти та характерні особливості самих предметів. Характерним є те, що наратив у наведених прикладах вибудовується повільно, через осмислення простору та предметних взаємозв'язків. Темпоральність таких інсталяцій умовно статична: подія вже



Іл. 3. Жанна Кадирова. Маркет. 2017.  
Венеція, Італія

Джерело: Secondary Archive. URL: <https://secondaryarchive.org/artists/zhanna-kadyrova/>





**Іл. 4. Олександр Верещак, Маргарита Зінець. Videoball. 1998. Київ, Україна**

*Джерело: PinchukArtCentre. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/vereshhak-zinets-1998-videoball-dvokanalna-video>*

відбулася, а інсталяція пропонує її наслідки, залишені в матеріальних речах. Таким чином, для матеріального типу інсталяцій властивий ретроспективний характер наративу, де реконструктивна робота глядача стає ключовим етапом у розгортанні змісту.

На відміну від матеріальних інсталяцій, де наратив формується через речові сліди та просторову реконструкцію події, медійні інсталяції вибудовують оповідь інакше – через змінність зображення, тривалість, монтаж, синхронізацію кількох потоків інформації та можливість багатоточкового сприйняття. Якщо об'єктна інсталяція часто фіксує подію як таку, що вже «сталася», то медійна здатна створювати подію в реальному часі, залучаючи відео, звук, цифрову анімацію чи VR. У таких творах наратив перестає бути статичним і стає процесуальним, часовим, динамічним, оскільки медіа дозволяють розгорнути сюжет через рух, монтаж, зміну перспективи та занурення. Саме тому медіа-інсталяція вибудовує інші моделі художньої розповідності – не через предметну репрезентацію, а через аудіовізуальний потік, який активує досвід глядача у режимі «тут і зараз».

Для медійної наративності характерними рисами є одночасність кількох точок зору, тобто декілька типів фокалізації. Інсталяція забезпечує тривалість, документальність, монтажність. Автор також звертається до активних(тривалих у часі) медіа, такі як: відео, VR, звук – та створює подію «тут і зараз».

Двоканальна відеоінсталяція «Videoball» 1998 р. авторства Олександра Верещака та

Маргарити Зінець (Іл. 4) є яскравим прикладом медіаінсталяції в українському мистецтві кінця 1990-х. Робота складається з двох паралельних відеопроєкцій, які взаємодіють між собою, формуючи складний просторово-часовий наратив. Замість традиційної лінійної розповіді глядач отримує множинність візуальних і звукових фрагментів, що нагадують ігровий матч чи абстрактне поле динамічних подій. Ця структура стимулює активний процес інтерпретації, де наратив розгортається через взаємодію двох автономних каналів, час спостереження і переміщення у просторі інсталяції. Відсутність класичного сценарію підкреслює фрагментарність твору та формує відкритий зміст, що залишає простір для множинних смислових прочитань.

Особливості розгортання наративу в медіаінсталяції «Videoball» суттєво відрізняються від традиційних матеріальних інсталяцій. Якщо матеріальна інсталяція покладається на фізичну наявність об'єктів, їхню тактильність і статичну архітектуру простору, то у медіаінсталяції носієм змісту виступають ефемерні відеопотоки, світло та звук. Простір у цьому випадку є пластичним і змінним, а час циклічним і динамічним, що створює постійну зміну наративних фрагментів. Роль глядача при цьому стає більш активною: він не лише фізично перебуває в інсталяційному просторі, а й через сприйняття рухомих образів і звуків співтворить наратив, який постійно оновлюється та трансформується. Таким чином, «Videoball» демонструє специфіку медійної наративності, що базується на

мультисенсорній взаємодії та непередбачуваності художнього процесу.

Особливістю медіаінсталяції є можливість декількох точок зору на загальний наратив. Відповідно до цього, твір може мати декілька різних типів фокалізації. В інсталяції «Videoball» використано зовнішній та внутрішній типи фокалізації: глядач може спостерігати ззовні за простором, а може стати частиною інсталяції та стати актантом подій, що відбуваються у роботі.

П'ятиекранна мультимедійна інсталяція Оксани Чепелик «Початок» 2008 р. (Іл. 5) є комплексним наративним твором, що поєднує фрагменти кількох творів художниці: «Походження», «Чорнобильська казка» та «Початок». Робота розгортається у формі кільця з циклічною демонстрацією п'яти відеопотоків. Центральним мотивом інсталяції є образ жіночого тіла, розписаного традиційними орнаментами, що відсилають до української писанки – символу початку, циклу життя та культурної пам'яті. Через відеозаписи сцен народження, УЗД, дитячих образів та відеопроєкцію повітряної кулі, інсталяція створює багатовимірний наратив, який поєднує особистий досвід материнства з універсальними символами народження і цивілізації. Наратив будується за допомогою хронологічного зв'язку відеоробіт між собою. На відео демонструються різні етапи народження: від пренатального періоду самої художниці до моменту народження дитини.

Особливість розгортання наративу в «Початку» полягає у мультиканальному, циклічному представленні, що формує безперервний потік образів і сенсів, активуючи у глядача процес безпосередньої взаємодії з простором і часом інсталяції. На відміну від матеріальних інсталяцій, де наратив базується на фізичних об'єктах і їхніх тактильних властивостях, у мультимедійній роботі Чепелик наратив формується через рухомі образи, світло і звук, що трансформують простір та сприйняття. Такий підхід підкреслює динамічність, циклічність і символічну багатозначність художнього наративу в медіаінсталяції.

У контексті медіаінсталяції варто звернути увагу на інсталяції, створені за допомогою технології віртуальної реальності. Віртуальна інсталяція Микити Шаленного «Міст» 2017 р. (Іл. 6) є яскравим прикладом наративної

медіаінсталяції в українському мистецтві, що використовує технології віртуальної реальності для створення інтерактивного простору. Центральним образом роботи є символічний міст – метафора переходу, зв'язку між світами, станами чи спогадами. Завдяки VR-гаджетам глядач занурюється у цифровий простір, де наратив формується не лінійно, а через індивідуальну взаємодію з оточенням. Кожен відвідувач самостійно визначає свій маршрут, темп і фокус уваги, що робить художній наратив динамічним, персоналізованим і відкритим для множинних інтерпретацій.

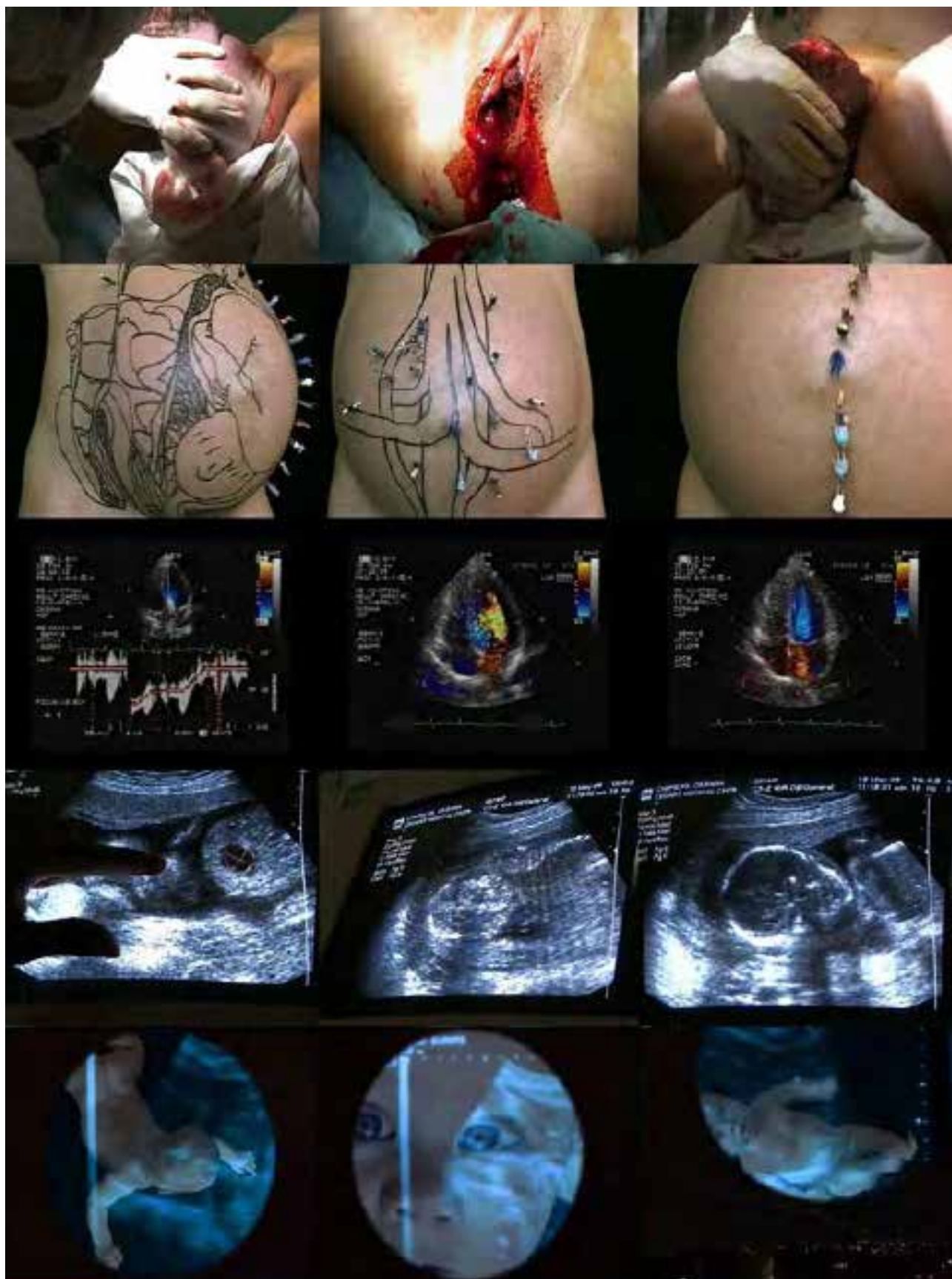
На відміну від традиційних матеріальних інсталяцій, у «Мості» наратив не закріплений у фізичних об'єктах, а формується через цифрове середовище, рух і взаємодію глядача з віртуальним простором. Ця робота демонструє сучасний підхід до художньої наративності, у якому простір і час стають пластичними і залежать від активності спостерігача. Такий медіа-підхід розширює межі сприйняття інсталяції, роблячи її не лише візуальним, а й експериментальним досвідом переходу і трансформації.

Розглянуті медійні твори (Оксани Чепелик, Микити Шаленного, Олександра Верещака та Маргарити Зінець) вибудовують наратив через темпоральну динаміку відеоряду, рух зображення та звукову драматургію. Тут фабула не реконструюється як «слід», а формується в режимі реального часу, коли подія розгортається перед глядачем у процесі перегляду. Важливо, що медіаінсталяція вводить елемент монтажного мислення – зміни ракурсів, хронологічних рівнів, інтерференцію документального та художнього.

Роль глядача у таких творах відрізняється: він не тільки інтерпретує, а й переживає подію, стаючи партнером у розгортанні наративу. Введення рухомого зображення створює чітку темпоральність, на яку спирається структура оповіді.

У матеріальних інсталяціях (Цаголов, Р.Е.П., Кадірова) наратив розгортається через предметність, сценічність та просторові переходи. Подія подана опосередковано – через речі як сліди або метафори дії. Простір виступає «мовчазним свідком» фабули.

У медійних інсталяціях (Чепелик, Шаленний, Верещак та Зінець) подія стає актуальною та прямою, адже відео забезпечує тривалість,



Іл. 5. Оксана Чепелик. Початок. 2008. Київ, Україна

Джерело: PinchukArtCentre. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/oksana-chepelik-2008-pochatok-5-ekranna-mul>



**Іл. 6. Микита Шаленний. Міст. 2017 р. Київ, Україна**

*Джерело: British Council. URL: <https://www.britishcouncil.org.ua/en/mykyta-shalenny-art-not-just-retelling-reality-its-world-artist-fantasy-world>*

динаміку, монтажність. Наратив структурується через звук, рух камери, режим зйомки, документальність або особистий голос.

Таким чином, матеріальна наративність базується на предметно-просторових слідах, а медійна – на часових і візуально-звукових структурах, що відтворюють сам хід події. Обидва типи формують важливі напрями українського мистецтва, але по-різному конструюють взаємодію глядача з фабулою твору. У результаті тип матеріальності визначає спосіб формування фабули, темп її розгортання, тип фокалізації та ступінь включеності глядача. Саме інсталяція створює середовище, у якому зміст подається не через один образ, а через послідовність ситуацій, переходів і взаємодій, що потребує фахового мистецтвознавчого аналізу.

Отже, можна визначити ключову відмінність у розгортанні наративу в об'єктній та медійній інсталяціях: у матеріальній інсталяції подія демонструється як слід, у медіаінсталяції – подія як процес. Це визначає різні механізми сприйняття, різний ступінь занурення глядача та різні моделі формування фабули.

**Висновки.** У статті проаналізовано особливості розгортання художнього наративу

в українських інсталяціях 1990–2020-х років на прикладі матеріальних та медійних інсталяцій. Уточнено поняття наративної інсталяції як просторово-медіальної художньої структури, в якій подія не лише репрезентується, а формується через взаємодію фабули, матеріальності або медіа, архітекtonіки простору та активної участі глядача. Визначено ключові структурні елементи наративної інсталяції – фабулу, темпоральність, тип фокалізації, роль глядача та характер матеріальності/медійності, – що дозволяє застосовувати наратологічний аналіз до інсталяційних практик у межах сучасного мистецтвознавства.

Порівняльний аналіз матеріальних і медійних інсталяцій засвідчив принципову відмінність у способах розгортання наративу. Матеріальні інсталяції вибудовують наратив через простір, зміст та предметність, створюючи модель «події-сліду», у якій глядач реконструює зміст, виходячи зі структурних та смислових зв'язків між об'єктами. У медіаінсталяціях переважає інша модель темпоральності та фокалізації, вони формують «подію-процес», де наратив розгортається режимі через відеоряд, монтаж та звук.



Зіставлення обох типів наративності дозволяє визначити їх спільні принципи та значення для розвитку сучасної української інсталяції. І матеріальні, і медійні практики звертаються до документальності, соціального досвіду та колективної пам'яті, проте реалізують ці аспекти різними художніми засобами. У контексті українського мистецтва кінця XX – початку XXI століття наративна інсталяція постає як важливий інструмент осмислення соціальних трансформацій, демонструючи еволюцію художньої мови

від предметно-просторових моделей 1990-х до багаторівневих аудіовізуальних структур 2010 – 2020-х. Роль глядача в обох типах інсталяцій є визначальною, однак у медійному форматі вона пов'язана з емоційним та часовим зануренням, тоді як у матеріальному – з реконструктивною логікою прочитання простору. Отримані результати окреслюють перспективи подальших досліджень наративних структур у сучасному мистецтві та поглиблюють розуміння інсталяції як форми процесуального художнього мислення.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Bal M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 3rd ed. Toronto: University of Toronto Press, 2009. 256 p.
2. Bishop C. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005. 144 p.
3. Krauss R. *Sculpture in the Expanded Field*. 1979. No. 8. P. 30–44. DOI: 10.2307/778224
4. Prince G. A. *Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003. 126 p.
5. Barthes R. *Image–Music–Text*. New York: Hill and Wang, 1977. P. 79–125.
6. Crary J. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1992. 184 p.
7. Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want?* Chicago: University of Chicago Press, 2005. P. 142–169.
8. Вишеславський Г.А. *Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму*. Київ: ПІСМ НАМ України, 2020. С. 101–126.
9. Сидоренко В.Д. Візуальне мистецтво України кінця XX – початку XXI ст. *Сучасне мистецтво*. 2005. Вип. 2. С. 52–63.
10. Чепелик О.В. Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія. Київ: Хімджест, 2009. С. 272.
11. Чепелик О.В. Мультимедійний проєкт «Генезис». *Сучасне мистецтво*. 2008. Вип. 5. С. 95–101.

#### REFERENCES:

1. Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the theory of narrative* (3rd ed.). University of Toronto Press.
2. Barthes, R. (1977). *Image–Music–Text* (S. Heath, Trans.). Hill and Wang.
3. Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Tate Publishing.
4. Crary, J. (1992). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. MIT Press.
5. Krauss, R. (1979). *Sculpture in the expanded field*. October, (8), 30–44. DOI: 10.2307/778224
6. Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press.
7. Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology*. University of Nebraska Press.
8. Chepelyk, O. V. (2008). Multymediiniy proiekt “Henezys” [Multimedia project “Genesis”]. *Suchasne mystetstvo*, (5), 95–101.
9. Chepelyk, O. V. (2009). *Vzaiemodiia arkhitekturykh prostoriv, suchasnoho mystetstva ta novitnikh tekhnolohii, abo multymediina utopiia* [Interaction of architectural spaces, contemporary art, and new technologies, or multimedia utopia]. Khimdzhest.
10. Sydorenko, V. D. (2005). *Vizualne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Visual art of Ukraine at the end of the 20th and beginning of the 21st century]. *Suchasne mystetstvo*, (2), 52–63.
11. Vysheslavskiy, H. A. (2020). *Contemporary art Ukrainy – vid andehraundu do meinstryumu* [Contemporary art of Ukraine: From underground to mainstream]. Institute for Contemporary Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine.

Дата першого надходження статті до видання: 14.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 7.01:75.023.22:791.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-44>**Володимир ТАРАСОВ**

кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності, Харківська державна академія культури; докторант, Львівська національна академія мистецтв, вул. Кубійовича, 38, м. Львів, Україна, 79011

**ORCID:** 0000-0003-2164-9135**Наталя МАРХАЙЧУК**

кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету аудіовізуального мистецтва, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

**ORCID:** 0000-0002-2321-9107**Марина КОНЄВА**

старший викладач кафедри мистецтвознавства, кураторка, арт-менеджерка культурних проектів колекції Бориса та Тетяни Гриньових, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

**ORCID:** 0000-0002-5590-8492

**Бібліографічний опис статті:** Тарасов, В., Мархайчук, Н., Конєва, М. (2025). Візуальна поезія Сергія Параджанова. Досвід інтермедіального аналізу колажу «Орфей». *Fine Art and Culture Studies*, 6, 338–351, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-44>

## ВІЗУАЛЬНА ПОЕЗІЯ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА. ДОСВІД ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО АНАЛІЗУ КОЛАЖУ «ОРФЕЙ»

**Мета роботи.** Дослідження спрямоване на реконструкцію художнього алгоритму та семіотичної структури колажу Сергія Параджанова «Орфей», що походить із приватного зібрання колекції Гриньових. Автор розглядає цей твір як специфічну форму «стиснутого фільму», прагнучи довести, що колажна практика митця не є випадковою декоративною імпровізацією. Основна мета полягає у виявленні механізмів режисерського мислення, що інтегрують різні культурні коди та часові пласти в єдину кінематографічну цілісність, а також у легітимізації колажу як генетичного коду незнятої стрічки «Сповідь».

**Методологія.** У роботі представлені авторські методи аналізу колажу, що базуються на конвергенції інтермедіальних оптик. Дослідження структуроване за трьома рівнями: семантичним (дешифрування символів), морфологічним (композиційний хіазм) та транзитним (сценографічна логіка). Використано методи іконологічної редукції для ідентифікації запозичених фрагментів творів Е. Барлаха, Ф. Снайдерса та Ю. Александрова.

**Наукова новизна.** Уперше проведено комплексну реконструкцію колажу «Орфей», в результаті якої встановлено джерела всіх його візуальних компонентів. Обґрунтовано статус концептуальної фотографії в структурі колажу: фотографічні врізки (фрагменти скульптур та архітектурних макетів) інтерпретуються як документальні цитати з буття, що легітимізують умовний простір колажу як майбутню екранну реальність. Доведено, що Параджанов використовує фотографію як маркер об'єктивної дійсності кіно, протиставляючи її живописній суб'єктивності. Встановлено, що фігура Амфіона-Орфея є точкою перетину біографічного та міфологічного наративів майстра.

**Висновки.** Дослідження підтверджує, що колаж «Орфей» функціонує за законами кінематографічного синопсису. Виявлений композиційний хіазм між статикою монохромної маски та динамікою падаючої вази створює ефект застиглого кадру, готового до розгортання в часі. Аналіз засвідчив, що символічна інверсія кольору та фактури дозволяє розглядати твір як автобіографічний маніфест. Запропоновані методи аналізу колажу дозволяють сприймати спадщину Параджанова не як набір інтуїтивних ескізів, а як цілісну систему режисерського проектування, де кожен об'єкт-знак виконує чітку драматургічну роль.

**Ключові слова:** Сергій Параджанов, колаж, «Орфей», інтермедіальність, концептуальна фотографія, колекція Гриньових, методи аналізу колажу.

**Volodymyr TARASOV**

PhD in History, Associate Professor, Head of the Department of Photography and Cinematography, Kharkiv State Academy of Culture; Doctoral Student at Lviv National Academy of Arts, 38 Kubiiovycha Str., Lviv, Ukraine, 79011

**ORCID:** 0000-0003-2164-9135

**Natalia MARKHAYCHUK**

PhD in Art History, Associate Professor, Dean of the Faculty of Audiovisual Art, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057

**ORCID:** 0000-0002-2321-9107

**Maryna KONIEVA**

Senior Lecturer at the Department of Art History, Curator, Art Manager of cultural projects of the Boris and Tetiana Grynyov Collection, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057

**ORCID:** 0000-0002-5590-8492

**To cite this article:** Tarasov, V., Markhaychuk, N., Konieva, M. (2025). Vizualna poeziia Serhiia Paradjanova. Dosvid intermedialnoho analizu kolazhu «Orfei» [Parajanov's Visual Poetry. Experience of Intermedial Analysis of the «Orpheus» Collage]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 338–351, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-44>

## PARAJANOV'S VISUAL POETRY. EXPERIENCE OF INTERMEDIAL ANALYSIS OF THE «ORPHEUS» COLLAGE

**Aim.** The study is aimed at reconstructing the artistic algorithm and semiotic structure of Sergei Parajanov's «Orpheus» collage, which originates from the private Grynyov Art Collection. The author considers this work as a specific form of a «compressed film», seeking to prove that the artist's collage practice is not a random decorative improvisation. The primary goal is to identify the mechanisms of directorial thinking that integrate various cultural codes and temporal layers into a unified cinematic integrity, as well as to legitimize the collage as the genetic code of the unfilmed movie «Confession».

**Methodology.** The paper presents original collage analysis methods based on the convergence of intermedial optics. The research is structured according to three levels: semantic (decoding of symbols), morphological (compositional chiasmus), and transit (scenographic logic). Iconological reduction methods were used to identify borrowed fragments of works by E. Barlach, F. Snyders, and Y. Alexandrov.

**Scientific Novelty.** For the first time, a comprehensive reconstruction of the «Orpheus» collage has been carried out, as a result of which the sources of all its visual components have been established. The status of conceptual photography in the structure of the collage is substantiated: photographic inserts (fragments of sculptures and architectural models) are interpreted as documentary quotes from existence that legitimize the conventional space of the collage as a future screen reality. It is proved that Parajanov uses photography as a marker of the objective reality of cinema, contrasting it with painterly subjectivity. It is established that the figure of Amphion-Orpheus is the intersection point of the master's biographical and mythological narratives.

**Conclusions.** The research confirms that the «Orpheus» collage functions according to the laws of a cinematic synopsis. The revealed compositional chiasmus between the stasis of the monochrome mask and the dynamics of the falling vase creates the effect of a «frozen» frame, ready to unfold in time. The analysis showed that the symbolic inversion of color and texture allows the work to be viewed as an autobiographical manifesto. The proposed collage analysis methods allow perceiving Parajanov's legacy not as a set of intuitive sketches, but as a holistic system of directorial design, where each object-sign performs a clear dramaturgical role.

**Key words:** Sergei Parajanov, collage, «Orpheus», intermediality, conceptual photography, Grynyov Art Collection, collage analysis methods.

**Вступ.** У творчості Сергія Параджанова колаж виступає як фундаментальний спосіб мислення, що інтегрує різні змісти, символи та культурні коди в єдину художню цілісність. Для майстра, за його власними словами, він став своєрідним стиснутим фільмом (Загребельний,

2015, с. 90, 95), що акумулює енергію цілої кінокартини, створюючи нову багатошарову реальність. У наших попередніх розвідках ми звертали увагу на формальні, стилістичні та композиційні паралелі між образотворчими колажами митця та його кінематографічною

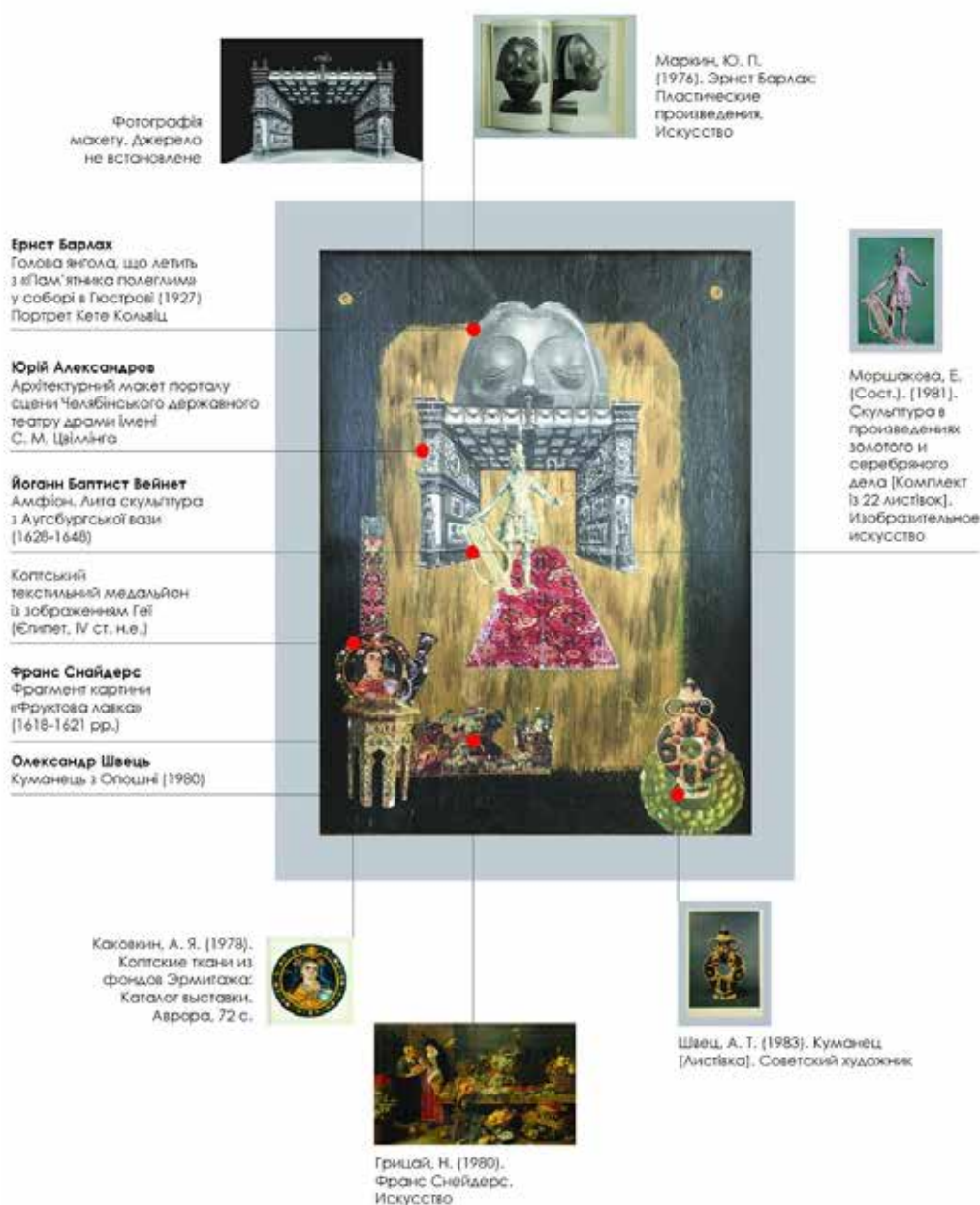
практикою, досліджуючи трансформацію візуальної статистики предметного світу у динаміку екранного простору (Tarasov, Markhaichuk, Konieva, 2021, с. 87–88). Ці напрацювання засвідчили необхідність застосування методологічної конвергенції інтермедіальних оптик, що дозволяє синхронізувати символічний, формально-пластичний та сценографічний рівні аналізу твору. Пошук такої еластичної методології зумовлений специфікою мистецького почерку Параджанова, який водночас виступав і режисером, і художником. Його синкретичне мислення вимагає ревізії вузьких рамок мистецтвознавчого актуалізму на користь інтердисциплінарності, що дозволяє охарактеризувати його мову як «візуальну поезію». Такий підхід дає змогу сприймати кадр як міжвидову художню матерію, що функціонує за законами живопису, і водночас – розглядати образотворчу мову через оптику режисерського бачення, де за інсайтами та імпровізаціями проступає чіткий проєктний алгоритм (Markhaichuk, Tarasov, Chadaeva, Zolotukhina, 2018, с. 169–170).

Практичною апробацією цієї методології став дослідницький проєкт, презентований нами у лютому 2022 року в Муніципальній галереї м. Харкова. Об'єктом аналізу став колаж Сергія Параджанова «Орфей», люб'язно наданий фундацією «Grupov Art Collection» Бориса і Тетяни Гриньових (Гнатченко, 2022). Хоча подальше розгортання проєкту було істотно загальмоване початком повномасштабного вторгнення, а сам твір евакуйований, попередні результати дозволяють реконструювати генезу цієї роботи як вузлової точки параджанівської «Сповіді», останньої і так і не знятої кінострічки.

Колаж «Орфей» є репрезентативним зразком українського андеграунду радянської доби. Твір, придбаний до колекції на аукціоні «Корнерс» у 2011 році, має високу художню та документальну цінність. Виконана на фарбованій фанері, робота містить на зворотному боці відтиск тбіліської кіностудії «Грузія-фільм» (Колекція Гриньових, 2025). Аналіз матеріалів, з яких був зроблений колаж (звісно, йдеться про неруйнуючі методи без дослідження проб паперу, клею та фарб) дозволяє віднести його до останнього періоду у творчості Параджанова у межах «довгих 1980-х» (Markhaichuk, Tarasov, 2018, 113–115).

**Методологія аналізу.** Для дешифрування образної «тканини» колажа нами була реконструйована його формально-пластична мова, що складається з фрагментів творів Ернста Барлаха, Франса Снайдерса, сценографічних проєктів Юрія Александрова, кераміки Олександра Швеця тощо. Така еклектика джерел, – по факту, від барокового живопису XVII століття до радянського театрального макета 1970-х років та опішнянської кераміки 1980-х – підтверджує нашу тезу про інтермедіальну конвергенцію, яка, звісно, не є обов'язково свідомим, раціонально задуманим дизайном. Проте, – вкотре вважаємо за необхідне підкреслити цю тезу (!) – відокремити імпровізацію у сценічному виконанні можна лише на ґрунті детального аналізу партитури та послідовного вивчення нотного тексту. Натомість, Параджанов монтує різні часові та видові пласти мистецтва в єдиний кінематографічний синопсис, який, у свою чергу, повертає художньо-образну ідею до висхідної точки живописного за духом та буквою образотворення.

Поза тим, як ми неодноразово зазначали у попередніх дослідженнях, колажні твори Параджанова неможливо розглядати поза контекстом авторського кінематографу, ізолюючи їх в окремий видовий контекст виключно образотворчого мистецтва, адже майстер мислить як живописець, але діє як режисер, і навпаки. Якщо колаж у такому разі – це зупинений кадр фільму, або, за влучним виловом О.Самарцева, «пам'ять про незмонтований фільм» (Самарцев, 1989, с. 6), то лінійний аналіз не спрацює перед подібним синкретичним мисленням. Як свідчать друзі та сучасники маестро, Параджанов прагнув не розділяти форму та зміст, а тому у його творах, приміром, шматок розбитої на друзки вази постає одночасно і сміттям, і музейним експонатом, і драматургічним тригером (Simyan, 2024, с. 476–478). Таким чином, методика, що враховує інтермедіальність перебування між живописом та кінематографом, здатна запропонувати розкодування його задумів. Ми пропонуємо дивитися на колаж очима режисера, який будує мізансцену, і водночас очима художника, який працює з формами, фактурами та кольором. Такий підхід є важливим для глибинного дослідження спадщини Параджанова, творчість якого часто сприймається через призму наївного генія або інтуїтивного



Л. 1. Композиційна деконструкція колажа «Орфей» (Инфографика В.Тарасова)

епатажу. На противагу такому спрощенню, багаторівнева модель інтерпретації колажа «Орфей» дозволяє похитнути цей стереотип та представити твір як роботу художника, чия інтуїція спирається на внутрішній каркас режисерського задуму. Складна семіотична система твору, а по суті, скоріше, візуальної сповіді, дозволяє легітимізувати колаж як рівноправну частину кінематографічного всесвіту майстра.

Відтак, конвергенція дослідницьких підходів в аналізі інтермедіальної природи цього твору дозволяє виділити три рівні інтерпретації – *семантичний, морфологічний та транзитний* – що в цілому є «оптиками», які дозволяють

реконструювати задум Параджанова, закладений у роботу. Саме на перетині цих трьох ліній виникає обґрунтоване розуміння твору як автобіографічного маніфесту.

**Іконологічна редукція: оптика свідомого символізму.** Розпочати інтерпретацію «Орфея» варто з іконологічної редукції – процесу виявлення художньо-образних прошарків, які Параджанов свідомо чи інтуїтивно інкорпорував у структуру твору. У цій оптиці колаж розглядається нами як система цитування, де кожен запозичений образ зберігає пам'ять про своє походження, але в структурі авторського узагальнення набуває нового звучання.

Почнемо з Орфея – головного героя твору. Хоча в документах колаж підписаний саме так, відсутність посилань, на думку самого Параджанова, дає підстави вважати цю назву радше узагальненою позначкою, ніж авторським рішенням. Насправді на листівці, з якої вирізано фігуру юнака з лірою, зображений Амфіон. Це робота Йоганна Баптиста Вейнета, створена для оздоблення аугсбурзької вази (1628–1648 рр.).

Відтак, актуальним є припущення, що Параджанов знає про відмінність між міфологічними локусами Орфея та Амфіона, і закликає глядача пам'ятати про це разом з ним. Амфіон побудував стіни Фів, рухаючи величезні камені звуками своєї ліри, коли його брат Зет тягав їх силою. Свого роду, плата за його музичний геній – особиста драма: усі діти Амфіона та Необи були вбиті богами, а сам Амфіон чи то наклав на себе руки, чи то був вбитий Аполлоном (покровителем мистецтва). У світлі іконологічної редукції виглядає, що Параджанов навмисно грає з цією підміною імен, створюючи подвійне дно для інтерпретації долі митця. Він ніби натякає, що будь-який творчий акт має однакову трагічну природу, яка для Орфея стала спуском в Аїд, а для Амфіона – будівництвом Фів. Крім того, використання саме аугсбурзької статуетки додає твору відтінку музейної застигlosti, перетворюючи життєво актуальну оповідь на архівний експонат. Сила мистецтва здатна рухати матерію, але безсила перед волею вищих сил, які карають за надмірний талант. Таким чином, фігура з лірою стає універсальним символом крихкості творця перед обличчям неминучої фатальної розплати.

У цій символічній конотації, знаковість фрагменту скульптури Ернста Барлаха (монохромна маска зверху над архітектурою) є посиланням на «волю Богів», присутність долі та провидіння, неминучість плати за геніальність. При цьому Параджанов усвідомлює, що фрагмент відсилає до досить непростой в символічному сенсі роботи. Це голова янгола, що летить з «Пам'ятника полеглим» у соборі в Гюстрові. Одночасно це портрет Кете Кольвіц, яка втратила сина на першій світовій війні та онука – на другій, і померла за декілька днів до знищення нацизму в Німеччині. Закриті очі цієї маски дивляться не назовні, а всередину, споглядаючи нескінченний цикл людських страждань. Розміщення цього образу у верхній частині

композиції створює ефект дамоклового меча, що нависає над золотим сяйвом сцени. Параджанов використовує важку, трагічну історію Кольвіц, щоб надати своєму Амфіону-Орфею історичної ваги та екзистенційної глибини, адже янгол не охороняє, а радше мовчки фіксує невідворотність втрат, які супроводжують будь-яке велике сходження. Монохромність маски контрастує з золотим тлом, підкреслюючи прірву між світом живих емоцій та холодним спокоєм вічності.

Фрагмент з архітектурою – це проект макету одного з вхідних порталів театру у Челябінську у 1970-х – 1980-х рр., у той самий період, коли створювався колаж. Тут ключове значення має символізм оформлення «дзеркала сцени» (проценіуму). Якщо Параджанов це усвідомлює, він – уявно на сцені, перед софітами та публікою. Водночас це ті самі міфічні та символічні «стіни Фів», які Амфіон побудував своїм талантом та музичним генієм, рухаючи каміння без зусиль. Тут не важливо який це саме театр і де він – важливий символізм архітектури, що поєднує алегорію «сцени» та «стін» (власних здобутків). Архітектура стає кліткою, яку митець сам збудував своєю майстерністю, і з якої він вже не може вийти. Простір сцени виглядає порожнім, перетворюючи тріумф будівничого на самотність в'язня власних декорацій. Використання радянського архітектурного проекту останньої третини ХХ ст. додає іронічного підтексту про офіційну культуру, яка водночас і возвеличує, і обмежує. Стіни не захищають героя, вони натовпність відокремлюють його від реального життя, залишаючи сам на сам із мистецтвом.

У такому ракурсі «килим» по центру – це «червона доріжка» Канського фестивалю. Це про шлях до визнання. Орнаментальна структура нагадує східні килими, що часто фігурують у живописі як ознака статусу та сакральності простору. Ця доріжка веде в нікуди, обриваючись біля ніг героя. Червоний колір тут також читається двояко: як тріумф переможця і як кров жертви, принесеної на вівтар мистецтва. Геометрія килима задає чіткий вектор руху, але сам герой стоїть нерухомо, наче вагаючись зробити крок назустріч своїй долі. Це дорога, яка манить блиском визнання, але приховує під своїми візерунками пастки марнослава.

Локус перемоги та успіху – передній план колажу. Тут Параджанов залучає символізм

Франса Снайдерса (фрагмент картини «Фруктова лавка», 1618–1621 рр.). Барокове багатство форм, кольорів, проте із чітко зонованим місцем у загальному цілому колажа. Символізм Снайдерса маргіналізований та загнаний у чітку авторську опцію. Це частина того символічного локусу колажа, який про достаток, винагорода, святкування, щастя із усією повнотою гедоністичного значення. Додамо до цього і унікальну історію самої картини, яка вижила тільки тому, що, попри незгоду британської еліти, була продана до колекції Катерини II, а маєток де вона зберігалась у Британії – згорів. У цій частині роботи – перемога та успіх у всьому. Цей розкішний натюрморт слугує бар'єром між глядачем та сакральним простором сцени, ніби пропонуючи земні блага замість духовних пошуків. Надмірність плодів і насиченість кольорів нагадують жанр «ванітас» (Vanitas), що не дає забути про швидкоплинність земних насолод. З точки зору презумпції авторського символізму, Параджанов свідомо розміщує ці символи внизу, підкреслюючи їхню приземленість у порівнянні з високою трагедією героя. Це своєрідний відкуп від реальності, спроба компенсувати внутрішню порожнечу зовнішнім блиском.

Частина цього локусу – жіночий образ. Це фрагмент із зображенням Геї, богині Землі – фотографія коптського текстильного медальйона із грецькими літерами ГН (Гея); сам артефакт походить із Єгипту і датується IV століттям нашої ери. Гея відображає ідеї родючості, життя та воскресіння. Отже, плодючість – винагорода – воскресіння. Коло замикається. Проте, що вона означає для Амфіона? Можливо це Необа, фотографія якої стоїть на столі, як спогад у момент, коли герой усвідомлює, що ціна його безсмертя – це життя його близьких. Її погляд, спрямований вбік, ігнорує і пишність натюрмарту, і трагізм сцени, існуючи у власному вимірі пам'яті. Цей образ стає мовчазним докором, нагадуванням про те живе і справжнє, що було принесено в жертву заради абстрактного мистецтва. Включення стародавнього коптського текстилю підкреслює вічність жіночого начала, яке існує поза часом і поза амбіціями чоловіків-творців. Вона – єдиний елемент, що пов'язує холодний світ міфу з теплою землею, але ця земля тепер недосяжна для героя.

Зрештою, куманець на передньому плані виглядає як метонімія українського періоду Параджанова, символ втраченого раю. Він різко контрастує з рафінованим західноєвропейським натюрмортом Снайдерса та елліністичною міфологією. Для Параджанова Україна стала місцем його найвищого творчого злету і місцем його найглибшого падіння. Куманець виступає як символ тієї самої карнавальної культури, яка під час зіткнення із нею на рівні особистого, побутового, повсякденного наділила його творчість іншими змістами. Згадаємо хрестоматійний приклад про придуманий авторський символізм гуцульського весільного ритуалу із надяганням ярма! (Самарцев, 1989, с. 6). Його розташування на передньому плані, серед земних благ, вказує на те, що цей етап життя належить до світу живих, світу плоті та кольору, який тепер недосяжний для героя-Орфея. Куманець порожній – свято скінчилося, лишилася тільки форма.

Таким чином, колаж – це авторський символізм, прихована і усвідомлена історія, символічне вираження неявних потягів до визнання, до бажання бути почутим як митець. Одночасно це оповідь про життєві страждання та творчі поневіряння митця, якого доля змушує будувати стіни власної в'язниці, а реальне визнання можливе тільки після значних втрат та смерті. Іконологічний рівень розкриває колаж як історію особистої трагедії, де міф про Амфіона-Орфея стає дзеркалом долі самого митця. Проте, аби зрозуміти, як саме ці не прості сенси утримуються у тендітній рівновазі, необхідно відсторонитися від літературних алюзій і розглянути твір як композиційно-пластичну систему.

**Формально-структурна артикуляція: фрагмент як матеріал художнього узагальнення.** Перехід до формально-структурного аналізу вимагає прийому ізоляції домінант: ми тимчасово виносимо за дужки біографію та міфологію, фокусуючись на морфології колажного простору, а також на встановленні композиційних зв'язків між елементами. У такому ракурсі Параджанов випадає з образу митця-міфograфа, а фрагменти, приміром, Снайдерса чи Барлаха стають насамперед колористичними плямами, фактурами або інструментами організації площини.

Наприклад, припускаємо, що Параджанов не знає про відмінність між Орфесом та



Амфіоном, і не збирається у це занурюватись. Його цікавить «співець», митець, а у такому підході поет Орфей (митець, поет із лірою у руках), – узагальнений, але впізнаваний та широко трансльований образ, загальновідомий у художній культурі. Він – центральна частина композиції, дійова особа та персонаж. Ймовірно він є уособленням автора. Відтак, з точки зору розв'язання композиційних завдань, це дійова персона, герой, персонаж. Саме цими аспектами визначене його положення та значення у композиції. Постать розміщена точно по центру вертикальної осі, тримає на собі всю конструкцію колажу. Вирізаний силует позбавлений об'єму, перетворюючись на знак, піктограму «митця» в широкому культурологічному сенсі. Ця площинність дозволяє Параджанову вмонтувати фігуру практично до будь-якого контексту, ігноруючи реалістичні співвідношення простору або перспективи. Ліра в руках героя працює виключно як візуальний атрибут, маркер професії, необхідний для швидкої ідентифікації образу глядачем. Таким чином, персонаж стає функцією, інструментом візуальної оповіді, позбавленим індивідуальних біографічних рис.

Фрагмент скульптури Барлаха є, у першу чергу, композиційно-пластичною домінантою та посиленням на погляд «стороннього», «вищого» (погляд божественного, потойбічного). З точки зору композиційного устрою, це вдале зіткнення двох різних пластичних норм художньої поведінки: станкової (Орфей) та монументальної (янгол Барлаха, якого Параджанов монументалізує засобами масштабу та фрагментування – відіймає частину обличчя, тобто деперсоніфікує, а також засобами монохромної репрезентації). Цей масивний елемент тисне на композицію зверху, створюючи напругу та візуальну вагу, яка врівноважує строкатість нижньої частини. Відсутність кольору у верхньому фрагменті працює на контрасті з золотим тлом, створюючи ефект графічної врізки в живописне полотно. На наш погляд, саме цей аспект спонукав Л. Смирну до порівняння цього колажу із українською народною іконою (Смирна, 2017, с. 328-329). Обрізання обличчя по лінії очей фокусує увагу на закритих повіках, перетворюючи споглядання на внутрішній процес, що ігнорує зовнішній світ. Різниця масштабів між гігантською головою та

маленькою фігуркою співця підкреслює ієрархію форм та субординацію значень. Це суто формалістичний прийом, який організовує простір аркуша, не вимагаючи від глядача знання історії мистецтв.

Фрагмент з архітектурою – це потреба в узгодженні планової та масштабної побудови образу. Це композиційна механіка представлення героя через ритм, глибину другого плану. Навколо героя – порожнеча, крім сцени нічого і нікого немає. Монохромність архітектури та «погляду Бога» у порівнянні із життєвістю Орфея ще більше провокує враження відсутності альтернатив – і формальних, і символічних. Чіткі геометричні лінії цього архітектурного елемента створюють каркас, що дисциплінує хаотичні мазки золотого тла. Кесонована стеля вводить ритмічний малюнок, який римується з візерунками килима, зшиваючи верх і низ композиції. Відтак, архітектурний портал працює як візуальна рама в рамі, фокусуючи погляд глядача безпосередньо на центральній фігурі. Якщо до цього додати перспективне скорочення стін, яке створює ілюзію глибини на площині, стає очевидним цікавий ефект: сама фігура героя залишається аплікативно пласкою. Це гра з просторовими вимірами, де об'ємна ілюзія сцени конфліктує з двовимірністю колажних вирізок.

Важливо зауважити, що для Параджанова монохромність цих фрагментів це не лише колористичне рішення, а й апеляція до концептуальної фотографії. У системі координат митця фотографічне зображення володіє іншим онтологічним статусом, ніж живописне, воно є маркером об'єктивної дійсності кіно, а не суб'єктивної дійсності пензля. Для Параджанова-режисера діє непорушний принцип: де фотографія – там кіно. Якщо живописні елементи колажу (Снайдерс, золоте тло) репрезентують рівень художнього задуму та декоративної візії, то фотографічні врізки (Барлах, архітектурний макет) виступають документальним свідченням реальності кадру. З такої точки зору є очевидним, що Параджанов формує із фотографією власні відносини, в яких фото – це не ілюстрація, а «цитата з буття» (Самарцев, 1989, с. 6), яка надає всьому твору ваги кінематографічного факту (тобто перетворює умовний простір на такий, що має фізичну вагу та документальну достовірність).



Килим по центру – усе та ж «червона доріжка» Канського фестивалю. Це теж про шлях до визнання, але з іншого ракурсу та із інакшою подачею. Візуально він виконує роль вхідного вектора, спрямовуючи око від нижнього краю роботи до центру подій. Його текстура та орнамент розбивають монотонність золотого фону, додаючи необхідну вібрацію та деталізацію. Розташування килима під кутом створює динаміку, протиставлену статичній позі скульптури, ніби запрошуючи до руху, якого насправді немає. Червоний колір килима слугує колористичним акцентом, що зв'язує фігуру героя з насиченим низом колажу. Це композиційний міст, без якого робота розлітається на друзки фрагментів.

Статус декоративного елементу отримує фрагмент з «Фруктової лаки» Снайдерса, на що вказує його маргіналізованість через фрагментування (зокрема, вилучення усіх головних персонажів картини та зведення сюжетного живопису до натюрморту) та підпорядковане місце в колажі загалом. Він не акцентований жодним чином – цей фрагмент є лише площиною переходу до наступного складника у композиції, сам тому він єдиний у роботі, що аплікований хрестоподібним способом. У композиційній структурі він виконує функцію фундаменту, візуально обтяжуючи низ колажу, щоб утримати масивну голову згори. Щільність зображення фруктів та предметів створює текстурний шум, який контрастує з тишею порожнього простору навколо героя. Використання готового живописного фрагмента дозволяє автору швидко наситити роботу кольором та складними формами без необхідності промальовувати їх. Це суто утилітарне використання класичного живопису як будівельного матеріалу для нової форми. Відтак, Снайдерс стає лише фактурою, дорогими шпалерами, на тлі яких розгортається основна дія.

Жіночий образ – окрема система в системі. З точки зору візуальних завдань, ключове значення має падаюча китайська ваза, яка поряд із фігурою Амфіона/Орфея, є другим динамічним компонентом (білку з фрагменту Снайдерса можна не враховувати через її об'єктивованість). Нахил вази створює діагональ, яка руйнує сувору симетрію та статику решти композиції, вносячи елемент неспокою. Жіноче обличчя в медальйоні працює як локальна колірна

пляма, що перегукується з іншими елементами, але живе автономно. Розташування цієї групи збоку врівноважує композицію, заповнюючи порожнечу в нижньому куті. Це візуальна кома, яка не дає оку глядача просто зісковзнути вниз і вийти за межі картини. Сама динаміка падіння вази, крім усього іншого, створюючи напругу незавершеної дії, що є важливим інструментом утримання уваги.

У цьому аспекті куманець постає інструментом пластичної рівноваги та формування хіазму. Формально його тороїдальна форма кола з отвором римується з медальйоном Геї та створює візуальну опозицію до падаючої вази праворуч. Якщо ваза задає динаміку розпаду/руху по діагоналі, то куманець, навпаки, є статичним якорем лівої частини, стабілізуючи низ композиції. Тут виникає хіазм верхнього лівого кута (Янгол/Барлах – статика/смерть) – нижнього правого кута (ваза – динаміка/падіння). Верхній правий кут (архітектурна порожнеча) – нижній лівий кут (куманець – матеріальна щільність/форма). Отвір у центрі куманця (т.зв. «бублик») візуально перегукується з порожніми очницями маски та порожниною сцени, створюючи наскрізну тему пустоти в центрі форми.

Таким чином, колаж – це мізанабім, картина в картині. Класична колажна методологія втрати частини цілого заради набутті спільної «іншої» цілісності. Кожна окрема картина або автор не мають значення. І водночас мають велике значення як постачальники колажного матеріалу: такі собі готові художньо-образні кластери (бульбашки із прихованим потенціалом), які Параджанов розкриває по-новому згідно із власним задумом.

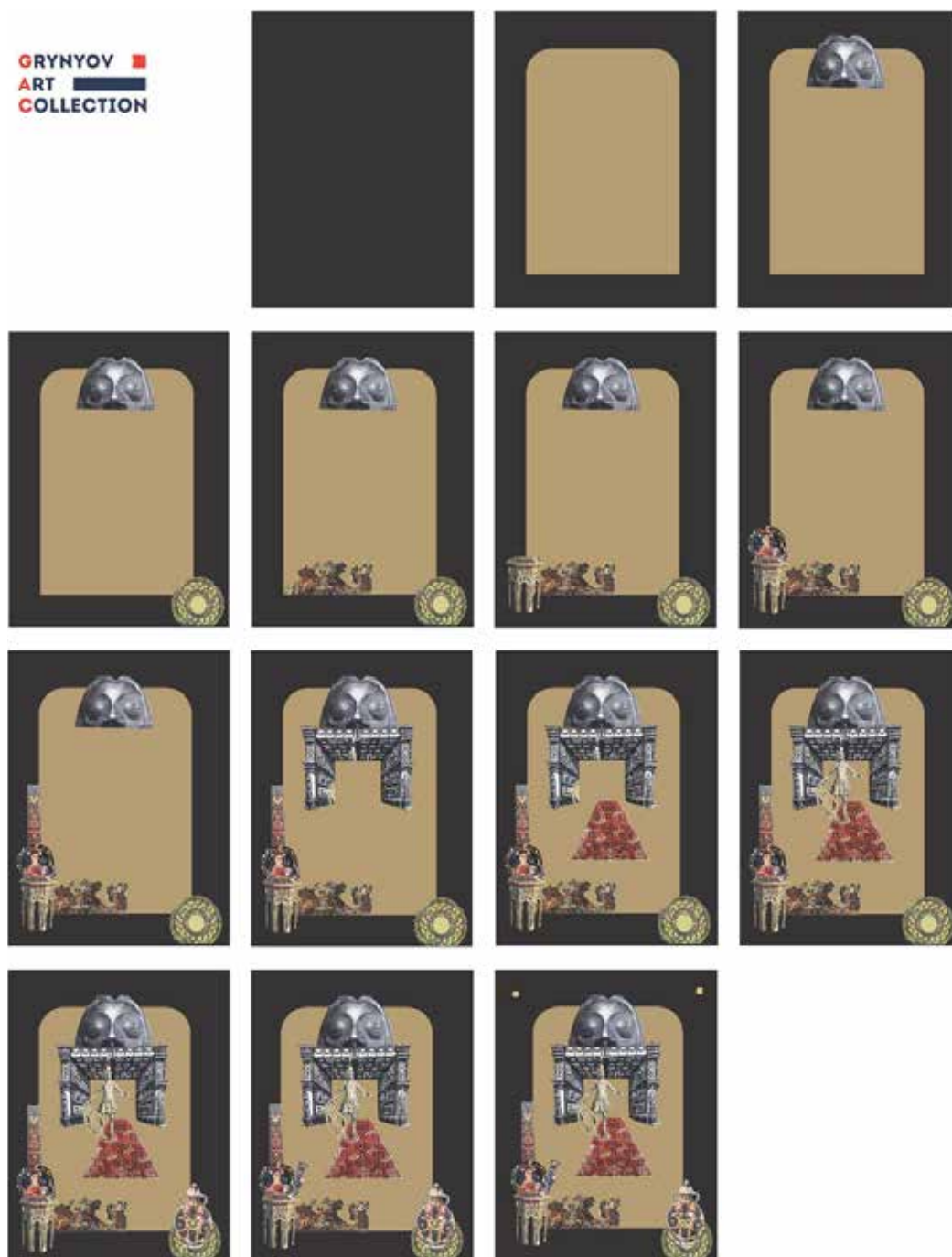
У цьому контексті важливо розмежувати параджанівську роботу з фрагментом та загальносвітові тенденції колажування. Як ми зазначали у попередніх розвідках щодо сучасного китайського колажу, деструкція форми часто «не призводить до появи образотворчої цілісності» (Тарасов, У Меньфей, 2025, с. 123). Звернемо увагу, що деструкція, один з найбільш властивих мистецтву колажу прийомів, є контекстуальним засобом, який по різному працює в різних образотворчих середовищах. Тому висновок, який ми сформуливали щодо сучасного китайського «портретного» колажу можна використати як методологічний маркер для перевірки параджанівського художнього

почерку. За умови активного використання деструкції, часто із навмисною символічною інверсією, його твори навпаки вели до виявлення та структурування образотворчої цілісності. Зміна контексту призводить до зміни образного символізму.

Запропонована нами дослідницька реконструкція послідовності створення колажу демонструє логіку поступового нашарування сенсів. Ми бачимо, як на золоте тло спершу

накладаються вертикалі долі та горизонталі буття (янгол та натюрморт), і лише в останній момент з'являється фігура героя – Амфіона-Орфея, який фактично опиняється в пастці вже сформованого декоративного світу.

Підсумуємо цей фрагмент. Параджанов здійснює символічну інверсію. Потойбічне в нього – монохромне (архітектура + янгол), Амфіон/Орфей – сьогодення автора; далі – простір життя героя. А на передньому



**Іл. 2. Реконструкція побудови візуального простору як «сценарного плану» колажа (Інфографіка В. Тарасова)**

плані – кольорове, розмаїте та борокове визнання у цьому світі, але після смерті героя. Передній план – це наш світ (бароковий, пишний, еkleктичний, із поєднанням шинуазрі, елінізму та західної естетики, проте все це у той час, коли Амфіона/Орфея вже немає.

Зафіксований нами композиційний хіазм – перехресна напруга між статикою янгола та динамікою вази – створює ефект внутрішнього неспокою всередині нерухомого зображення. Це перетворює колаж із декоративного панно на застиглу подію, яка вимагає свого розгортання у часі, що неминуче підводить нас до третьої, кінематографічної оптики сприйняття.

**Екранна оптика транзиту та сценографічна логіка колажа.** Найбільш специфічною для параджанівського генія є оптика транзиту, де колаж розглядається як проміжна ланка між живописом та екраном. У цьому ракурсі аркуш фанери перетворюється на знімальний майданчик, а аплікативні фігури – на акторів та реквізит, що перебувають у стані префігурації (тобто вони ще не рухаються, але вже заряджені режисерським вектором майбутньої дії).

Параджанов знає про відмінність між Орфеєм та Амфіоном, проте це не важливо для задуму. Важливо, що це герой, який, вочевидь, уособлює автора. Він підбирає актора на головну роль, керуючись не історичною достовірністю, а типажем та пластикою. Золотий відтінок фігури вже на етапі пре-продакшну задає тон освітленню та кольорокорекції майбутнього кадру. Статична поза героя – це вихідна точка для розкадровки, момент концентрації перед початком руху камери. Для режисера цей вирізаний силует – манекен, на який він приміряє долю, шукаючи правильний ракурс для сповіді. Це кастинг одного актора у театрі одного режисера.

Фрагмент скульптури Барлаха є статичною кулісою. Якщо порівняти із іншими парами (приміром, колаж та сценарна картина зі синопсису, як у матеріалах фільму «Колір гранату»), то це схоже на художні міркування щодо майбутнього кіно, пророблення сцени з точки зору візуальної постановки. В рамках такого задуму, глядач має це прочитати як присутність потойбічного, «голос Бога» поряд з героєм. Монохромність скульптури підказує оператору необхідність роботи зі

світлотінню, щоб відокремити божественне від земного. Це задня частина сцени, яка замикає простір, активно тисне на мізансцену, формуючи настрій епізоду. У кінематографічній мові Параджанова такі статичні обличчя часто замінюють діалоги, трансляючи зміст через чистий образ.

Архітектура є простором сцени, а отже, вона працює як сценографічна частина постановки. Її задача – формувати контекст наративу, вводити глядача в особливості наскрізної дії. Тут також має значення монохромність, яка задає масштаб кадру, визначаючи, наскільки маленькою має виглядати людина у просторі історії. Глибина сцени дозволяє планувати рух акторів з глибини на авансцену, створюючи ефект появи з небуття. Відсутність кольору в архітектурі вказує на те, що цей простір належить минулому або сну, на відміну від реальності героя. Це готова декорація для павільйонної зйомки, де елементи інтер'єру працюють на розкриття внутрішнього стану персонажа. Сценографія виступає не як фон, а як дійова особа, що диктує умови гри.

Важливо, що саме через фотографію Параджанов-режисер легітимізує простір колажа як майбутню екранну дійсність. Оскільки фотографія фіксує те, що «вже було перед об'єктивом», її присутність у роботі стає заставою того, що цей задум може бути втілений у кіно. Монохромність фотографічних фрагментів працює як чорно-біла хроніка всередині кольорового сну митця. Це точка найвищої напруги, яка показує, що там, де художник-Параджанов пропонує колір та метафору, режисер-Параджанов бачить фотографічну реальність. Відтак, колаж перестає бути лише образотворчим об'єктом, перетворюючись на монтажний стіл, де фотографічна монохромність відповідає за правду життя, а живописна поліхромність – за правду мистецтва.

І знову килим по центру – та ж сама «червона доріжка». У кінематографічному контексті це – операторська рейка, по якій рухається камера, наближаючись до героя. Текстура килима задає ритм кроків та, можливо, характер звукового супроводу сцени (шарудіння, глухі кроки). Це шлях, який герой повинен пройти у кадрі, фізична траєкторія його долі від народження до фіналу. Візуально доріжка з'єднує різні плани зйомки, дозволяючи режисеру монтувати

переходи між епізодами. Вона маркує зону основної дії, виокремлюючи її з хаосу навколишнього середовища.

Фрагмент з картини Снайдерса та в цілому зона переднього плану. Якщо розглядати її за законами сценографії, то глядач має фокусуватись на постаті та діях героя, проти бачити і плани (передній еклектично-бароковий, та задній – монохромний, порожній, зі зворотною перспективою, з якою «виходить» оповідь). Навіщо це Параджанову, що саме він прагне контролювати у ракурсах та точках спостереження глядача? Які ефекти сприйняття проєктує така модель? Оптика транзиту підказує, що Параджанов створює ефект підглядання, змушуючи глядача продиратися крізь нагромадження речей до суті. Передній план працює як, свого роду, рампа, що відділяє глядацьку залу і тим самим створює сакральну дистанцію. Це нагадує композицію кадрів у «Кольорі гранату», де об'єкти на передньому плані є площинними (Simyan, 2024, с. 477). Режисер навмисно перевантажує низ кадру, щоб підкреслити аскетизм і самотність центральної фігури. Це візуальний конфлікт між матеріальним духовним пошуком, але вирішений засобами кінокомпозиції.

І от тут динамічний аспект вази, яка падає, та дівчини, що присутня поруч, вочевидь, є точкою входження до сюжету. Вони є головними, саме звідси розгортається дія: ваза має розбитися, а Орфей – заграти. Звук розбитої вази може стати тригером, що запускає флешбек або різку зміну сцени. Дівчина – це камео пам'яті, персонаж, який з'являється на якусь мить, щоб змінити мотивацію героя. Відтак, падіння вази вносить у статичний кадр часовий параметр, перетворюючи картину на зупинену плівку за секунду до катастрофи. Це класичний сценарний гачок, який порушує рівновагу і змушує наратив бути динамічним.

І знову загадковий фінальний елемент. Куманець як автоцитата. У контексті кінематографічного мислення, компонент нагадує реквізит, перенесений з іншого знімального майданчика, реквізит з попереднього фільму, як, свого роду, посилення на естетику українського поетичного кіно. Якщо виходити з того, що Параджанов працює над історіями з власної біографії, то куманець є флешбеком матеріалізованого спогаду про київський період творчості, виконуючи у кадрі роль маркера місця та локалізуючи

частину антуражу героя в українському культурному коді.

Таким чином, кінематографічна оптика дозволяє поміркувати над сюжетною аркою у життя та творчості самого Параджанова. Майстер помер влітку 1990 року в Єревані, працюючи над останнім, незавершеним автобіографічним фільмом «Сповідь», встигнувши відзняти лише початкові епізоди з образів дитинства. У певному сенсі, колаж є частиною сповіді – і як такої, і в сенсі синопсису кінострічки.

Такий сценографічний підхід остаточно стирає межу між художником та режисером, він представляє фрагмент як кадр, що прагне стати цілим фільмом. Саме тут, у точці падіння вази та німого крику маски, зациклюється час параджанівського всесвіту. А Орфей перетворюється на візуальний епіграф до вже задуманою, проте ще незнятої «Сповіді».

Постать Сергія Параджанова неможливо вписати в межі канонічних мистецьких жанрів, так само як і образ Орфея в його творчості виходить далеко за межі простої ілюстрації. Можна стверджувати, що ми маємо справу з багаторівневою ідентифікацією, де автор, його герої та художні об'єкти зливаються в цілісний «орфічний» текст.

Фундаментальною у цьому контексті є теза О. Брюховецької, яка інтерпретує Івана Палійчука з параджанівських «Тіней забутих предків» як «Орфея Революції». В її міркуваннях – це образ поета, що втратив музу і приречений на нерозуміння, – символічна постать етичного опору. Його вірність загиблій Марічці постає як відданість справжньому мистецтву в часи ідеологічної реакції (Брюховецька, 2015, с. 45).

Образ мандрівного поета знаходить своє продовження в структурі фільму «Ашик-Керіб», де Орфей трансформується у співця, чие мистецтво долає кордони, час і саму смерть. Візуально окремі стоп-кадри стрічки з характерними фронтальними планами музиканта та його поглядом «крізь глядача» у вічність перегукуються з образністю музейної постаті Амфіона-Орфея в колажах майстра.

Зрештою, і самого Параджанова часто ототожнювали з цим універсальним архетипом, що уособлює чисту поезію поза межами будь-яких нав'язаних ідеологічних визначень. Зокрема, В. Катанян та М. Загребельний прямо називали маестро «Орфеєм ХХ століття», підкреслюючи

його здатність повертатися з «аду» небуття та репресій, не полишаючи творчість.

### **Висновки. Колаж «Орфей» Сергія Параджанова: сповідь або «Сповідь»?**

Обґрунтування обраної методології базується на трьох ключових векторах. По-перше, наша гіпотеза стверджує, що компаративний аналіз дозволяє виявити типові повторювальні риси та ізолювати одиничні. До певної міри це є запорукою зменшення ризику ілюзії причинно-наслідкових зв'язків. Об'єктивність страждає, якщо фундамент складається з припущень, які репрезентовані як факти. Наприклад, незалежно від того, через яку оптику ми дивимось на фігуру головного героя Амфіона-Орфея – як на міфологічний символ, як на композиційний складник або як на сценарного героя, результат є однаковим. Це персонаж, що відділений від світу, приречений на самотність та оточений монохромною вічністю зверху та еkleктично-бароковим життям знизу (як у композиційному рішенні). Відтак, усі три оптики аналізу зводяться до єдиного результату, що має потенціал об'єктивності.

Натомість, оптика символізму, як безальтернативний погляд, могла би завести аналіз в глибини езотерики, ігноруючи, приміром, що митець здатен обирати певну ілюстрацію тільки тому, що вона подобається або, навпаки, з причини її потрібності для цілісної композиції (важлива емоційна близькість, а не зміст, або важлива форма, а не образ). Відтак, взаємна корекція помилок потрібна і у випадку формального-композиційного аналізу, безальтернативність якого провокує підхід до композиції як до суто раціональної структури, – так, ніби не існували фактору глибокого трагізму долі Параджанова або банально випадкового інтуїтивного вибору.

Зайве нагадувати, що ми ніколи точно не дізнаємось, чи знав Параджанов про різницю між різними полюсами міфологічного символізму його персонажів або чи поринав він у біографії митців, фрагменти творів яких використовував для колажування. Тому частина наших міркувань базується на презумпції «освіченого» автора, який вкладає повноцінні смисли у форми та образи. Проте, як ми неодноразово зазначали у попередніх дослідженнях, Параджанов часто діяв ситуативно та рухався за інтуїцією, тому приписування йому складних

інтелектуальних схем може, зрештою, побудувати заплутану авторську проекцію і стати перепорою для дослідницької рефлексії реальності твору.

Таким чином, метод використання кількох точок зору для перевірки спільного комплексу візуальних даних дозволяє розраховувати на більшу структурну достовірність, де форма, зміст та контекст взаємно підсилюють один одного, а різні шляхи аналізу (назвемо їх ще раз – символічний, формальний та сценарний) ведуть до єдиного смислового ядра.

В оптиці свідомого символізму колаж постає як зашифрована автобіографія, де кожен елемент є символічним вираженням неявних потягів до визнання та бажання бути почутим. Це оповідь про життєві страждання та творчі поневіряння митця, якого доля змушує власноруч будувати стіни своєї в'язниці, а справжнє визнання стає можливим лише ціною значних втрат і, зрештою, смерті. У цьому контексті акт творчості постає як фатальний обмін життєвої енергії на застиглу вічність форми, де золоте сяйво слави є лише відблиском жертвовного вогню. Герой усвідомлює свою приреченість, але продовжує грати на лірі, адже саме у цьому трагічному стоїцизмі й полягає його єдина можлива свобода. Стіни, що його оточують – це не зовнішня перешкода, а матеріалізована межа його власного генія, за яку неможливо вийти живим.

В оптиці художнього узагальнення робота трансформується у мізанабім – «картину в картині», де реалізується класична колажна методологія: втрата частини цілого заради набуття нової, «іншої» цілості. Окремі фрагменти класичних творів втрачають первинний контекст, стаючи «будівельними кластерами» для нової реальності Параджанова, який здійснює тут візуальну та символічну інверсію. Потойбічне у нього маркується монохромністю та статикою, простір життя героя – золотим мерехтінням, а передній план – це наш світ: бароковий, пишний і кольоровий, але такий, що існує вже без героя. Ця інверсія підкреслює драматичний розрив між аскетизмом духу творця та надмірністю матеріального світу, який його споживає. Параджанов майстерно маніпулює часовими пластами, показуючи, що свято життя (бароковий натюрморт) завжди триває на тлі чистішої особистої трагедії, байдуже до зникнення автора.

В оптиці транзиту стає очевидним, що колаж не є самодостатнім артефактом, а радше візуальним синопсисом, частиною творчої лабораторії для майбутнього кіно (цілком можливо, для незнятої «Сповіді»). Візуальний ряд працює як розкадровка прощання, де режисер востаннє вибудовує мізансцену свого життя перед лицем вічності. Це спроба побути режисером власного фіналу, розставити декорації для останнього акту, де межа між автором і його героєм остаточно зникає. Таким чином, колаж перетворюється на заповіт, записаний мовою образів, де недосказане у фільмі знаходить свій прихисток у мовчазній гармонії аплікації, колажній мові фрагментів та промовистості фотографій.

Особливої уваги заслуговує куманець на передньому плані – єдиний маркер української візуальності у космополітичному просторі колажу, який вносить у структуру твору очевидну нотку автобіографічності. Композиційно він утворює хіазм із падаючою вазою, протиставляючи статику народної традиції

динаміці руйнування. Але змістовно – це уламок київського періоду, знак карнавальної, життєствердної енергії, яка для Параджанова стала фатальною.

Зрештою, застосування принципу «де фотографія – там кіно» дозволяє остаточно розв'язати питання про ієрархію смислів у колажі «Орфей». Використання принципу концептуальної фотографії як фундаменту для монохромних частин твору (образи долі та метафора стін) свідчить про те, що трагедія митця для Параджанова кінематографічним фактом, який він не бажає розглядати як художню вигадку. Живописний успіх на передньому плані є лише декорацією, тоді як фотографічна самотність героя у глибині сцени – це і є справжня дійсність, зафіксована режисерським баченням. Таким чином, конвергенція оптик виявляє головний конфлікт твору: конфлікт між кольоровим світом, який ми бачимо живописними засобами, і монохромною істиною, яку ми проживаємо завдяки фотографічності кіно.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Брюховецька О. Поетичний матеріалізм. «Тіні забутих предків» / Орфей Революції. Сергій Параджанов і Україна: зб. статей і документів / упоряд. і ред. Л. І. Брюховецька. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2015.
2. Гнатченко Ю. Харків'ян запрошують на лекцію, присвячену творчості Параджанова як художника. Суспільне Новини. 2022. 4 лютого. URL: <https://suspilne.media/kharkiv/205386-harkivan-zaprosuut-na-lekciu-prisvacenu-tvorcosti-paradzanova-ak-hudoznika/>.
3. Загребельний М. Сергій Параджанов. Харків : Бібколектор, 2015. 126 с.
4. Колекція Гриньових. Сергій Параджанов. URL: <http://www.grynyov.art/artist/paradzhanov-sergij>.
5. Самарцев О. Страта, що не відбулася: (фрагмент статті, написаної під час зйомок фільму «Ашик-Керіб»). Кіно-Театр. 1989. № 5. С. 5–6.
6. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія. Київ : Фенікс, 2017. 480 с.
7. Тарасов В., У Меньфей. Колаж у художніх практиках китайських митців «генерації нових» (кін. XX – поч. XXI ст.). Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Вип. 86(3). С. 119–124.
8. Markhaychuk N., Tarasov V. Collage of Sergey Paradzhanov: features of the periodization of creativity. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2018. Вип. 4. С. 110–123.
9. Markhaychuk N., Tarasov V., Chadaeva K., Zolotukhina N. Formal-stylistic and compositional features of collages by Sergey Paradzhanov. Художня культура. Актуальні проблеми. 2018. Вип. 14. С. 168–173.
10. Simyan T. Creative use of objects as signs in cinema: an analysis of Sergei Parajanov's Hakob Hovnatanyan. Creativity Studies. 2024. Vol. 17(2). P. 475–494.
11. Tarasov V., Markhaichuk N., Konieva M. Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov. Культура України. 2021. Вип. 74. С. 81–89.

#### REFERENCES:

1. Briukhovetska, O. (2015). Poetychnyi materializm. «Tini zabutykh predkiv» / Orfei Revoliutsii [Poetic materialism. “Shadows of Forgotten Ancestors” / Orpheus of the Revolution]. In L. I. Briukhovetska (Ed.), Serhii Paradzhanov i Ukraina [Sergei Parajanov and Ukraine]. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy [in Ukrainian].
2. Hnatchenko, Yu. (2022, February 4). Kharkivian zaprosuut na lektsiu, prysviachenu tvorchosti Paradzhanova yak khudozhnyka [Kharkiv residents are invited to a lecture dedicated to Parajanov's work as an artist]. Suspilne Novyny.

<https://suspilne.media/kharkiv/205386-harkivan-zaproshut-na-lekciu-prisvacenu-tvorcosti-paradzanova-ak-hudoznika/> [in Ukrainian].

3. Zahrebelnyi, M. P. (2015). Serhii Paradzhanov [Sergei Parajanov]. Kharkiv: Bibkolektor [in Ukrainian].
4. Grynyov Art Collection. (n.d.). Serhii Paradzhanov [Sergei Parajanov]. <http://www.grynyov.art/artist/paradzhnov-sergij> [in Ukrainian].
5. Samartsev, O. (1989). Strata, shcho ne vidbulasia: (frahment statti, napysanoi pid chas ziomok filmu «Ashyk-Kerib») [The execution that did not take place: (fragment of an article written during the filming of “Ashyk-Kerib”)]. Kino-Teatr, 5, 5–6 [in Ukrainian].
6. Smyrna, L. (2017). Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi [A century of nonconformism in Ukrainian visual art]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
7. Tarasov, V., & Wu, Mengfei. (2025). Kolazh u khudozhnikh praktykakh kytaishkykh myttsiv «heneratsii novykh» (kin. XX – poch. XXI st.) [Collage in the artistic practices of Chinese artists of the “new generation” (late 20th – early 21st centuries)]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 86(3), 119–124 [in Ukrainian].
8. Markhaychuk, N., & Tarasov, V. (2018). Collage of Sergey Paradzhanov: features of the periodization of creativity. Tradysii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti, 4, 110–123 [in English].
9. Markhaychuk, N., Tarasov, V., Chadaeva, K., & Zolotukhina, N. (2018). Formal-stylistic and compositional features of collages by Sergey Paradzhanov. Khudozhnia kultura. Aktualni problemy, 14, 168–173 [in English].
10. Simyan, T. (2024). Creative use of objects as signs in cinema: an analysis of Sergei Parajanov’s Hakob Hovnatan-yan. Creativity Studies, 17(2), 475–494 [in English].
11. Tarasov, V., Markhaichuk, N., & Konieva, M. (2021). Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov. Kultura Ukrainy, 74, 81–89 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 06.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 02.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 7.05:7.01

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-45>**Максим ФЕДОСЕНКО**

викладач, Харківська державна академія дизайну та мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

**ORCID:** 0009-0000-2836-9107

**Бібліографічний опис статті:** Федосенко, М. (2025). Турбота як категорія естетики сучасного дизайну. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 352–362, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-45>

## ТУРБОТА ЯК КАТЕГОРІЯ ЕСТЕТИКИ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ

**Мета роботи.** Метою роботи є осмислення феномену турботи як категорії сучасної естетики дизайну через аналіз концепту *aesthetics of care*, що сформувався у світовій гуманітарній думці як новий підхід до розуміння ролі дизайну в житті людини. Дослідження спрямоване на виявлення трансформації турботи з суто етичного поняття в естетичний та комунікативний принцип сучасного дизайну, який визначає формоутворення, колористику, роботу з фактурою та просторову організацію предметного середовища. Окрему увагу приділено розгляду турботи як відповіді дизайну постіндустріальної культури на надмірну технологізацію, візуальний шум та емоційне виснаження користувача.

**Методологія.** У методологічній основі дослідження використано міждисциплінарний підхід, що поєднує естетичний, філософський, психологічний та дизайн-аналітичний методи аналізу. У межах роботи здійснено аналіз візуально-формальних засобів репрезентації турботи, м'яких ліній, природної колористики, тактильних матеріалів і гармонійних пропорцій, як носіїв емпатійних смислів у дизайні. Застосовано порівняльний аналіз прикладів реалізації принципу турботи в сучасних інтер'єрних та предметних рішеннях скандинавської, японської та української шкіл дизайну. Метод узагальнення використано для систематизації даних щодо впливу гуманістичного та людиноцентричного підходів на формування нової етики предметного середовища.

Аналітичні результати отримано шляхом інтерпретації емпіричних і теоретичних матеріалів, що дало змогу виявити вплив принципів естетики турботи на формування відчуттів безпеки, комфорту, довіри, тепла та емоційної підтримки користувачів, а також обґрунтувати їхню роль у гармонізації взаємодії людини й середовища, підвищенні психологічного благополуччя та соціальної інтеграції.

**Наукова новизна дослідження** полягає в комплексному осмисленні турботи як самостійної категорії естетики сучасного дизайну, а не лише як етичного або соціального імперативу. Уперше в українському науковому дискурсі концепт *aesthetics of care* системно проаналізовано як естетично-комунікативний принцип, що безпосередньо впливає на формоутворення, колористику, матеріальну фактуру та просторову організацію предметного середовища. Запропоновано міжкультурну модель інтерпретації естетики турботи на матеріалі скандинавських, японських та українських дизайн-практик, що дозволило виявити як універсальні закономірності реалізації турботи, так і культурно зумовлені відмінності її візуально-формального втілення. У роботі обґрунтовано, що турбота в сучасному дизайні функціонує як багаторівневий естетичний механізм, здатний формувати психологічне благополуччя, емоційну підтримку та соціальну інтеграцію користувачів, розширюючи традиційні уявлення про естетику дизайну в умовах постіндустріальної культури.

Практична цінність роботи полягала у можливості використання результатів дизайнерами, архітекторами та фахівцями у сфері інтер'єрного й предметного дизайну для створення комфортних, емпатійних і людиноцентричних просторів.

**Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що турбота в сучасному дизайні постає комплексною категорією, яка поєднує естетичні, функціональні та комунікативні аспекти предметного середовища. Концепт *aesthetics of care* виходить за межі морально-етичних імперативів і трансформується у практичний принцип формоутворення, кольорових рішень, матеріальної фактури та просторової організації об'єктів дизайну. Такий підхід засвідчує здатність дизайну формувати емоційно-психологічний контекст взаємодії користувача із середовищем, забезпечуючи відчуття безпеки, комфорту та підтримки.

Виявлено, що естетика турботи сприяє психологічному комфорту, формуванню довіри й емоційного тепла, знижує рівень стресу, характерного для постіндустріального середовища. М'які лінії, природні відтінки, тактильні матеріали та гармонійні пропорції виступають носіями емпатійних смислів і формують людиноцентричне сприйняття простору. Таким чином, естетика турботи функціонує як багаторівневий механізм, що враховує не лише зовнішні характеристики об'єктів, а й їхній вплив на емоційний стан користувача.

**Ключові слова:** емпатія, комфорт, людиноцентризм, предметне середовище, гуманізація, взаємодія, соціальна інтеграція.



**Maxim FEDOSENKO***Lecturer at the Department of Design, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002***ORCID:** 0009-0000-2836-9107

**To cite this article:** Fedosenko, M. (2025). Turbota yak katehoriia estetyky suchasnoho dyzainu [Care as a category of the aesthetics of contemporary design]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 352–362, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-45>

## CARE AS A CATEGORY OF THE AESTHETICS OF CONTEMPORARY DESIGN

**The purpose of the paper.** The aim of the study is to conceptualize the phenomenon of care as a category of contemporary design aesthetics through the analysis of the concept of aesthetics of care, which has emerged in global humanities scholarship as a new approach to understanding the role of design in human life. The research seeks to identify the transformation of care from a purely ethical notion into an aesthetic and communicative principle of contemporary design that shapes form-making, color schemes, materiality, and the spatial organization of the designed environment. Particular attention is given to examining care as a design response within post-industrial culture to excessive technologization, visual noise, and users' emotional exhaustion.

**Methodology.** The methodological framework of the study is based on an interdisciplinary approach that combines aesthetic, philosophical, psychological, and design-analytical methods. The research includes an analysis of visual and formal means of representing care – such as soft lines, natural color palettes, tactile materials, and harmonious proportions – as carriers of empathic meanings in design. A comparative analysis is applied to examine examples of the implementation of the principle of care in contemporary interior and product design solutions within Scandinavian, Japanese, and Ukrainian design schools. The method of generalization is used to systematize data on the influence of humanistic and human-centered approaches on the formation of a new ethics of the designed environment.

Analytical results are obtained through the interpretation of empirical and theoretical materials, which makes it possible to identify the impact of the principles of the aesthetics of care on the formation of feelings of safety, comfort, trust, warmth, and emotional support among users, as well as to substantiate their role in harmonizing human–environment interaction, enhancing psychological well-being, and promoting social integration.

**Scientific novelty.** Scientific novelty of the study lies in the comprehensive understanding of care as an independent category of contemporary design aesthetics, rather than merely an ethical or social imperative. For the first time in Ukrainian academic discourse, the concept of aesthetics of care is systematically analyzed as an aesthetic and communicative principle that directly influences form-making, color schemes, material texture, and the spatial organization of the designed environment.

A cross-cultural model for interpreting the aesthetics of care is proposed based on Scandinavian, Japanese, and Ukrainian design practices, which makes it possible to identify both universal patterns of implementing care and culturally conditioned differences in its visual and formal embodiment. The study substantiates that care in contemporary design functions as a multi-level aesthetic mechanism capable of shaping users' psychological well-being, emotional support, and social integration, thereby expanding traditional notions of design aesthetics within the context of post-industrial culture. Practical significance of the study lies in the possibility of applying its results by designers, architects, and professionals in the fields of interior and product design to create comfortable, empathic, and human-centered environments.

**Conclusions.** The study establishes that care in contemporary design emerges as a complex category integrating aesthetic, functional, and communicative aspects of the designed environment. The concept of aesthetics of care extends beyond moral and ethical imperatives and is transformed into a practical principle of form-making, color solutions, material texture, and spatial organization of design objects. This approach demonstrates the capacity of design to shape the emotional and psychological context of user–environment interaction by providing a sense of safety, comfort, and support.

It is revealed that the aesthetics of care contributes to psychological comfort, the formation of trust and emotional warmth, and reduces stress levels characteristic of post-industrial environments. Soft lines, natural color palettes, tactile materials, and harmonious proportions act as carriers of empathic meanings and foster a human-centered perception of space. Thus, the aesthetics of care functions as a multi-level mechanism that takes into account not only the external characteristics of design objects but also their impact on the user's emotional state.

**Key words:** empathy, comfort, human-centeredness, material environment, humanization, interaction, social integration.

У сучасному світі дизайн перестав бути лише інструментом естетичного оформлення об'єктів і простору. Він став потужним засобом формування соціальних, культурних та

психологічних практик, що сприяють гармонізації взаємодії людини з оточенням і підвищенню якості повсякденного життя. Сучасний користувач стикається з високим рівнем

технологічності, візуального перевантаження та емоційного стресу, що робить дизайн не тільки естетичним явищем, а й засобом підтримки психологічного благополуччя. У таких умовах особливе значення набувають підходи, які інтегрують естетичне, етичне та психологічне сприйняття середовища, формують відчуття безпеки, комфорту та довіри до простору.

Сучасні концепції, зокрема «aesthetics of care», демонструють, що дизайн може виступати інструментом турботи, який не лише задовольняє функціональні потреби користувача, а й створює умови для емоційної стабільності, відновлення внутрішньої гармонії та розвитку емпатії. Завдяки таким підходам простір перестає бути нейтральним фоном і стає активним учасником взаємодії, де враховуються як фізичні, так і психоемоційні потреби людини.

За даними Ю. Сайто (Saito, 2022), естетика турботи формує нову чутливість до світу, де етичні стосунки з іншими людьми, не-людськими істотами та середовищем реалізуються через естетичні засоби. Авторка показала, що дизайн спрямований на підтримку, захист та гармонізацію взаємодії з оточенням, а не лише на формування краси. М. Томпсон (Thompson, 2022) дослідив, як концепт естетики турботи проявлявся у повсякденних практиках під час пандемії COVID-19. Він відзначив, що правильне оформлення простору та предметів може зменшувати психологічну ізоляцію та сприяти стійкості користувачів у кризових ситуаціях.

М. Пуїґ де ла Беллакаса (Puig de la Bellacasa, 2017) визначила турботу як фундаментальну етичну практику, яка визначає якість взаємодії з людським і нелюдським світом, що стало підґрунтям для гуманістичних і людиноцентричних підходів у дизайні. Г. Джулієр (Atkinson, 2001) акцентував на переході від індустріальної до людиноцентричної парадигми, де турбота виступає рушійною силою соціально відповідального проектування. Аналогічну позицію відстоювали А. Лайт та Й. Акама (Light, A., & Akama, Y., 2014), підкреслюючи, що дизайн здатен відновлювати соціальні зв'язки та формувати етику співпричетності.

У психологічному аспекті П. Десмет і С. Фоккінґа (Fokkinga et al, 2020) показали, що емоційний комфорт користувача є одним із ключових показників ефективності дизайн-рішень. Вони

вказали, що дизайн має створювати середовище, яке підтримує позитивні емоції, довіру та відчуття безпеки.

Сучасні українські дослідження показали, що вітчизняні дизайн-практики все частіше інтегрують принципи емпатії, м'яких форм, натуральних матеріалів і теплих кольорів, спрямованих на психологічний комфорт користувачів. Одним із таких напрямів є використання арт-терапії та її інтеграція у просторі реабілітаційних центрів. У дослідженні А. Луценко та Л. Гнатюк (2022) проаналізовано зарубіжний і вітчизняний досвід організації нетипових центрів реабілітації, а також визначено ключові дизайнерські підходи, які забезпечують комфортні умови для пацієнтів і сприяють ефективній роботі персоналу. Автори підкреслюють важливість застосування різних форм арт-терапії танцювальної, драматерапії, візуальної та музичної, як універсального інструмента вираження внутрішнього стану та підтримки процесу відновлення. Представлені у статті висновки свідчать, що сучасні реабілітаційні простори потребують комплексних архітектурно-дизайнерських рішень, які поєднують функціональність, безбар'єрність, психологічний комфорт і терапевтичний вплив середовища (Lutsenko & Gnatiuk, 2022).

У дослідженні І. Рижової та співавторів (2025) підкреслено, що якісно спроектоване просторово-предметне середовище неможливе без урахування екологічних, соціокультурних, техногенних і виробничих чинників, які формують комфорт і безпеку повсякденного життя. Ці висновки напряду корелюють із сучасним уявленням про дизайн, орієнтований на турботу, оскільки увага до екологічності, культурної спадщини та інноваційних рішень є проявом тієї самої цінності створення середовища, у якому людина відчуває підтримку, передбачуваність і захищеність. У роботі продемонстровано, що міський простір може «піклуватися» про користувача не лише функціонально, а й емоційно: через комфорт, гуманність, інклюзивність та узгодженість просторових рішень із реальними потребами спільнот. Саме така здатність середовища сприяти здоров'ю, безпеці й гармонії людини з довкіллям розкриває турботу як важливу категорію сучасної естетики дизайну (Ryzhova et al., 2025).

Сучасні підходи до проектування просторово-предметного середовища передбачають врахування не лише функціональних та технічних характеристик, а й психоемоційного впливу на користувачів. За даними В. Лотоцької (2024), застосування різноманітних матеріалів, сенсорних елементів та продуманих просторових рішень створює комфортне середовище, яке підтримує емоційний стан людини та реалізує принципи турботи і емпатії в дизайні. Такий підхід дозволяє формувати простори, де взаємодія людини з довкіллям відбувається гармонійно, а дизайн стає інструментом психологічного та соціального благополуччя (Lototska, 2024).

Аналіз наукових джерел свідчить, що естетика турботи стала міждисциплінарним феноменом, що поєднує естетичні, етичні та психологічні підходи. Вона визначає роль дизайнера не лише як творця об'єктів, а як медіатора між людиною і середовищем, який через форму, матеріал і простір транслює цінності взаємності, довіри та підтримки. Естетика турботи реалізується через такі візуальні та матеріальні засоби, як гармонійні пропорції, м'які лінії, природні відтінки, тактильні поверхні та організація простору, що забезпечує емоційний комфорт. Вона є відповіддю на потребу сучасного суспільства у підтримуючих і емпатійних середовищах, формуючи нову культуру уважності та людяності у дизайні.

Дослідження почалося з теоретичного аналізу концепту «aesthetics of care» у працях Ю. Сайто (Saito, 2022), М. Томпсона (Thompson, 2022), М. Пуїг де ла Беллакаса (Puig de la Bellacasa, 2017) та інших авторів. Цей етап дослідження передбачав теоретичний аналіз літератури, що дозволив окреслити ключові підходи до осмислення турботи як етичної, естетичної та комунікативної категорії в дизайні. На основі дослідження було визначено, що турбота у дизайні реалізується через поєднання етичних, естетичних і психологічних чинників і проявляється у створенні середовища, яке підтримує емоційний комфорт, безпеку та соціальну взаємодію користувачів. Теоретичний аналіз дав змогу виокремити основні принципи людиноцентричного та гуманістичного дизайну, які стали критеріями подальшого контент-аналізу: орієнтація на психологічний комфорт, інтеграція природних і тактильних матеріалів, створення

гармонійної форми та простору, а також врахування соціокультурного контексту користувача.

Паралельно проводився порівняльний аналіз практик турботи у скандинавській, японській та українській культурах. У скандинавських проєктах переважали світлі дерев'яні поверхні, природне освітлення та чітка функціональна організація простору, що забезпечувало мінімалістичну, але психологічно комфортну атмосферу. Японські інтер'єри вирізнялися увагою до деталей, інтеграцією природних елементів, наявністю зон усамітнення та застосуванням принципу *wabi-sabi*, що дозволяло користувачу відчувати гармонію та спокій. Українські проєкти демонстрували поєднання традиційних і сучасних матеріалів, використання м'яких меблів, теплих кольорів та інтерактивних елементів, що створювало відчуття підтримки та соціальної включеності користувачів. Аналіз цих практик дозволив виявити спільні закономірності у реалізації естетики турботи, а також культурно зумовлені відмінності, що впливають на дизайн простору та предметів.

Результати контент-аналізу підтвердили, що всі досліджувані проєкти реалізують ключові принципи турботи. Вони формують психологічно підтримуюче середовище через використання м'яких форм, природної кольорової палітри, тактильних матеріалів і гармонійної просторової організації. Водночас культурні відмінності визначають специфіку інтеграції цих принципів, зокрема у виборі матеріалів, конфігурації простору та композиційних акцентах. Теоретичний та емпіричний аналіз дозволив виокремити закономірності, що визначають універсальні підходи до естетики турботи. Зокрема, поєднання етичних, естетичних та психологічних чинників, роль дизайнера як медіатора між користувачем і середовищем, а також формування середовища, яке забезпечує відчуття безпеки, комфорту та підтримки.

Контент-аналіз інтер'єрів та предметних рішень, відібраних за критеріями відповідності принципам турботи, дозволив деталізувати закономірності використання візуально-формальних засобів. У скандинавських інтер'єрах переважали мінімалістичні композиції з акцентом на натуральні матеріали, такі як світле дерево, текстиль, керамічні елементи та природне освітлення. Такі рішення формували атмосферу «тихого простору», що сприяла

відновленню емоційного балансу користувачів та підтримувала відчуття безпеки й спокою. Особлива увага приділялася пропорціям меблів, зонуванию простору, ергономіці та можливостям для приватності, що забезпечувало комфортну навігацію і підтримку індивідуальних потреб користувачів (рис. 1).

Додатково було зафіксовано активне використання елементів біофільного дизайну, зокрема кімнатних рослин, натуральних текстур та органічних матеріалів, які посилювали відчуття емоційного благополуччя та сприяли гармонії взаємодії людини із простором (рис. 2).

Японські інтер'єри демонстрували глибоку інтеграцію принципів *wabi-sabi* та людиноцентричних підходів. Основними рисами таких проєктів було використання природних текстур, нейтральної та теплої кольорової палітри, зон для усамітнення та медитації, а також деталізоване планування простору, яке враховувало послідовність дій користувача та створювало відчуття гармонії взаємодії з оточенням (рис. 3).

Особлива увага приділялася освітленню, яке забезпечувало м'яке, розсіяне світло, що

зменшувало стрес і сприяло психологічній стабільності, а також акустиці: природні матеріали та текстиль допомагали створити приватність і комфорт. Натуральні матеріали інтегрувалися у меблі та декоративні елементи, що підсилювало тактильний ефект і відчуття зв'язку з природою. Просторові рішення були організовані так, щоб користувач міг легко орієнтуватися, відчувати себе у безпеці та насолоджуватися зонами для відпочинку та концентрації.

Такі турботливі рішення забезпечували відчуття гармонії, психологічного балансу та внутрішньої стабільності, підтверджуючи ефективність інтеграції естетики турботи у сучасних японських інтер'єрах.

Українські дизайн-практики відзначалися поєднанням локальних матеріалів, традиційних елементів культурної спадщини та сучасних технологічних рішень. У вибраних проєктах переважали теплі кольори, м'які меблі, інтерактивні елементи та мотиви локальної культури, що підсилювали відчуття підтримки, психологічного комфорту та соціальної включеності. Контент-аналіз засвідчив, що більшість об'єктів



**Рис. 1. Приклад застосування принципів естетики турботи у скандинавському інтер'єрі**

*Джерело: Cult Design. (n.d.)*



**Рис. 2. Елементи біофільного дизайну, використання рослин і натуральних текстур для підвищення емоційного благополуччя користувача**

*Джерело: Boris Studio. (2024)*

демонстрували м'які форми, натуральні або пастельні кольори, використання тактильних матеріалів та гармонійні пропорції. Зокрема, просторові рішення передбачали виділення комфортних зон для відпочинку та взаємодії, зручне розташування меблів, що полегшувало навігацію, а декоративні та культурні елементи підсилювали відчуття локальної ідентичності (рис. 4). Особливістю українських практик було поєднання функціональності з терапевтичним ефектом простору, що сприяло емоційному відновленню користувачів та підкреслювало соціальну значущість турботи у сучасному дизайні.

Для наочного узагальнення результатів порівняльного аналізу культурних практик турботи була підготовлена таблиця 1, яка слугує інструментом систематизації ключових спостережень.

У таблиці продемонстровано універсальні засоби, що зустрічаються у різних культурах, зокрема застосування натуральних матеріалів, увага до пропорцій та створення зон усамітнення. Водночас у ній відображені й специфічні культурні риси, що підкреслюють локальну ідентичність і формують відчуття соціальної включеності користувача. Так, скандинавські інтер'єри відзначалися світлими дерев'яними поверхнями, натуральними текстилями та мінімалістичним підходом до меблювання, що забезпечувало відкритий простір і відчуття спокою. Японські проекти інтегрували принципи *wabi-sabi*, використовуючи татамі, нейтральні кольори та природне освітлення, акцентуючи на зонуванні для медитації та усамітнення. Українські інтер'єри поєднували локальні матеріали, теплі кольори та



**Рис. 3. Приклад застосування принципів естетики турботи в японському інтер'єрі**

*Джерело: Vabi-sabi: філософія краси в недосконалості. (n.d.)*





**Рис. 4. Приклад застосування принципів естетики турботи в українському інтер'єрі**

*Джерело: Ukrayins'kyi styl' v inter'yeri. (n.d.).*

інтерактивні елементи, що сприяли емоційній підтримці та соціальній взаємодії користувачів. У представлених даних таблиці показано як конкретні просторові рішення формують психологічний ефект.

Такий підхід дозволяє не лише науково осмислити феномен «aesthetics of care», а й практично імплементувати його у дизайн-проектах, надаючи дизайнерам чіткі орієнтири для створення середовища, яке відповідає як естетичним, так і психологічним потребам користувача. Водночас, систематизоване представлення даних у таблиці створює основу для подальших порівнянь і досліджень, що можуть охоплювати інші культурні контексти або специфічні типи просторових рішень, наприклад, терапевтичні, освітні або громадські середовища.

Контент-аналіз дозволив виділити низку загальних закономірностей у використанні візуально-формальних засобів, що реалізують естетику турботи. Було встановлено, що більшість проєктів передбачає застосування м'яких форм, природних або пастельних кольорів, тактильних матеріалів та гармонійних пропорцій. Такі рішення забезпечують послідовне формування відчуття комфорту, безпеки та емоційної підтримки користувача. Отримані дані узгоджуються з висновками попередніх досліджень у галузі емоційного дизайну та психологічного благополуччя користувачів (Desmet & Fokkinga, 2020; Но, 2021; Хуе, 2024), що підтверджує ефективність принципів «aesthetics of care» у сучасних інтер'єрних та предметних практиках.

Таблиця 1

**Порівняльний аналіз практик естетики турботи у скандинавській, японській та українській дизайнових культурах**

| Культурний контекст | Основні матеріали                                                   | Колірна палітра                                 | Форми та пропорції                      | Просторові елементи турботи                                                                            | Психологічний ефект                                                                    |
|---------------------|---------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|-----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| Скандинавська       | Світле дерево, текстиль, керамічні елементи, натуральне освітлення  | Натуральні, світлі відтінки, пастельні тони     | Мінімалістичні, гармонійні, пропорційні | Відкритий простір, чітке зонування, ергономіка, легка навігація, приватні зони                         | Спокій, безпека, комфорт, відновлення емоційного балансу                               |
| Японська            | Дерево, татамі, натуральні текстури, природні декоративні елементи  | Теплі, нейтральні відтінки, м'які контрасти     | Гармонійні, з увагою до деталей         | Зони усамітнення та медитації, природне освітлення, акустичний комфорт, послідовне планування простору | Внутрішня гармонія, концентрація, психологічна стабільність, спокій                    |
| Українська          | Локальні дерева, текстиль, комбіновані матеріали, елементи культури | Теплі кольори, яскраві акценти, натуральні тони | М'які, округлі, комфортні               | Комфортні зони, інтерактивні елементи, зонування для соціальної взаємодії, терапевтичні елементи       | Підтримка, соціальна включеність, емоційний комфорт, відчуття безпеки та приналежності |

Порівняння результатів проведеного дослідження з даними інших наукових та практичних джерел засвідчило, що спостережувані тенденції повністю корелюють із сучасними глобальними практиками гуманістичного та людиноцентричного дизайну. Аналіз показав, що принципи естетики турботи не обмежуються окремими художньо-стилістичними рішеннями, а проявляються як комплекс візуально-формальних та концептуальних засобів, що сприяють формуванню відчуття безпеки, психологічного комфорту та довіри користувача. Зокрема, Saito (2022) підкреслила, що розвиток естетичної чутливості є важливим інструментом реалізації турботи в дизайні, тоді як Thompson (2022) показав, що впровадження принципів турботи у повсякденні середовища підтримує стабільність психологічного стану та сприяє збереженню емоційного благополуччя навіть у кризових умовах.

Сучасні дослідження демонструють різноманітні шляхи реалізації принципів турботи у дизайні, які виходять за межі традиційних художньо-естетичних рішень. Зокрема, Ren et al. (2024) показали, що інтеграція природних елементів, таких як рослини, вода та натуральні текстури у просторову композицію безпосередньо сприяє підвищенню емоційного благополуччя користувачів, створюючи відчуття безпеки та психологічного комфорту. У дослідженні Weiss et al. (2025) продемонстровано, що застосування принципів естетики турботи у терапевтичних і медичних просторах підсилює довіру між користувачем та середовищем, а також сприяє формуванню психологічної стійкості в умовах стресу або обмеженого контролю.

Додатково, Denison-Day et al. (2023) та Shakoog (2024) відзначили, що концепт турботи успішно інтегрується у цифрові середовища, UX-інтерфейси та віртуальні простори, що свідчить про універсальність і трансверсальність цього підходу. Це означає, що принципи «aesthetics of care» можна реалізувати не лише у фізичному середовищі, а й у віртуальному, де користувач взаємодіє з елементами інтерфейсу або цифрового простору, отримуючи психологічну підтримку через продуману форму, колір, анімацію та взаємодію.

Розгляд рівнів емоційного дизайну, запропонованих Ho (2021) та Zhou (2021), visceral,

behavioral та reflective, дозволив окреслити базові механізми, через які принципи турботи реалізуються у предметному середовищі. Рівень visceral відповідає за безпосереднє сприйняття форми, кольору та фактури, формуючи первинні емоційні реакції користувача. Рівень behavioral визначає взаємодію з об'єктами та просторовими елементами, забезпечуючи ергономічність, комфорт і зрозумілість функцій. Рівень reflective передбачає усвідомлену оцінку середовища, де користувач може інтерпретувати символіку, естетичні акценти та концептуальні послання дизайну. Дослідження Hue (2024) ввело поняття emotional connoisseurship, яке описує здатність дизайнера розпізнавати та передавати тонкі емоційні стани користувачів через візуальні, матеріальні та просторові засоби. Це передбачає не лише естетичну чутливість, а й глибоке розуміння психологічних ефектів форми, текстури, кольору та пропорцій на сприйняття середовища. Сучасні дослідження у сфері біофільного дизайну (Rao et al., 2025) та робототехніки (Isbister et al., 2021; Choi, 2025) підтвердили, що принципи турботи можуть ефективно застосовуватися і в технологічних системах.

Узагальнення дослідження показує, що естетика турботи є комплексним феноменом, що поєднує естетичні, психологічні та соціальні аспекти взаємодії користувача з середовищем. Її застосування забезпечує психологічний комфорт, емоційне благополуччя та почуття безпеки, сприяє розвитку емпатії, взаємоповаги та активної соціальної взаємодії. Дизайнерські рішення на основі турботи оптимізують функціональну взаємодію з об'єктами, підтримують когнітивний баланс і психосоціальну адаптацію, закріплюючи гуманістичну та людиноцентричну орієнтацію сучасного дизайну. Поєднання естетичних і соціальних підходів сприяє стійким практикам проєктування й має значення для інтер'єрного, архітектурного, освітнього та цифрового середовищ.

**Висновки.** Дослідження показало, що турбота в сучасному дизайні є комплексною категорією, що поєднує естетичні, функціональні та комунікативні аспекти середовища. Концепт *aesthetics of care* виходить за межі моральних імперативів і втілюється у форму, колір, матеріали та організацію простору, створюючи емоційно-психологічний контекст взаємодії

користувача з об'єктом, забезпечуючи безпеку, комфорт і підтримку.

Естетика турботи сприяє психологічному комфорту, довірі й емоційному теплу, знижує стрес постіндустріального середовища. М'які лінії, природні відтінки, тактильні матеріали та гармонійні пропорції формують людиноцентричне сприйняття простору. Вона функціонує як багаторівневий механізм, враховуючи не лише зовнішні характеристики об'єктів, а й їхній вплив на емоційний стан користувача.

Інтеграція гуманістичних і людиноцентричних принципів у дизайн формує нову етику взаємодії людини з середовищем. На прикладі скандинавської, японської та української дизайнерських шкіл показано, що принцип турботи покращує психоемоційний стан,

сприяє розвитку емпатії, уважності та відповідальності. Просторові рішення, орієнтовані на потреби людини, зонування для приватності та інтеграція природних елементів підвищують психологічне благополуччя й соціальну адаптацію.

Естетика турботи проявляє універсальний потенціал як у традиційних архітектурних та інтер'єрних практиках, так і в цифрових, UX- та віртуальних середовищах, узгоджуючи функціональність, емоційний досвід і соціальну інтеграцію. Перспективи досліджень включають розробку методів візуально-формального вираження турботи, критеріїв оцінки її ефективності та вивчення впливу на емоційне благополуччя й соціальну взаємодію у змішаних цифрових і фізичних просторах.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Atkinson P. The Culture of Design: Guy Julier. *The Design Journal*. 2001. Vol. 4, No. 3. P. 58–62. DOI: <https://doi.org/10.2752/146069201789389610>
2. Bielova I. Ukrayinskyi styl v interyeri: opys, ideyi. *wowMEBLI*. 18 October 2023. URL: <https://wowmebli.com/blog/ukrayinskyi-styl-v-intereri-opys-ideyi/>
3. Boris Studio. Оформлення інтер'єру салону краси у скандинавському стилі. 2024. URL: <https://borisstudio.com/uk/dizajn-salonu-kраси-u-skandinavskomu-stili/>
4. Choi S. R-CAGE: A structural model for emotion output design in human–AI interaction. *arXiv*. 2025. URL: <https://arxiv.org/abs/2505.07020>
5. Cribb A., Pullin G. Aesthetics for everyday quality: one way to enrich healthcare improvement debates. *Medical Humanities*. 2022. Vol. 48, No. 4. P. 480–488. DOI: <https://doi.org/10.1136/medhum-2021-012330>
6. Cult Design. 72 ідей для інтер'єру: скандинавський стиль. 2019. URL: <https://www.cult-design.com.ua/blog/home-ideas-uk/72-ideyi-dlya-inter-yeru-skandinavskij-stil/>
7. Denison-Day J. L., Muir S., Newell C., Appleton K. M. The role of aesthetics in intentions to use digital health interventions. *PLOS Digital Health*. 2023. Vol. 2, No. 6. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pdig.0000274>
8. Dybvik J. H. Experiences with emotional design. *Proceedings of the 24th International Conference on Engineering & Product Design Education (E&PDE 2022)*. 2022. DOI: <https://doi.org/10.35199/EPDE.2022.17>
9. Zhou F., Ji Y., Jiao R. J. Emotional design. *Handbook of Human Factors and Ergonomics*. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781119636113.ch9>
10. Fokkinga S. F., Desmet P. M. A., Hekkert P. Impact-centered design: Introducing an integrated framework of the psychological and behavioral effects of design. *International Journal of Design*. 2020. Vol. 14, No. 3. P. 97–116. URL: <https://resolver.tudelft.nl/uuid:546eb2a5-9098-4aff-bd72-858b27408224>
11. Guo F. B., Roberts E. E., Zhan X., Johnston K. Consideration of human-centred emotional design and cultural strategy in urban regeneration in China. *Journal of Urban Design*. 2021. Vol. 26, No. 4. DOI: <https://doi.org/10.1080/13574809.2021.1921569>
12. Ho C.-H. The new concept of emotionalised design. *Applied Human Factors and Ergonomics International Conference Proceedings*. 2021. DOI: <https://doi.org/10.54941/ahfe100583>
13. Hoyle H. All about the “wow factor”? The relationships between human aesthetic reaction, restorative effect and perceived biodiversity. *Urban Forestry & Urban Greening*. 2017. Vol. 21. P. 1–9. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2017.03.011>
14. Isbister K. Design not lost in translation: A case study of an intimate space socially assistive robot for emotion regulation. *arXiv*. 2021. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2104.11340>
15. Light A., Akama Y. Structuring future social relations: The politics of care in participatory practice. *Proceedings of the Participatory Design Conference (PDC)*. 2014. URL: <https://www.deepdyve.com/lp/association-for-computing-machinery/structuring-future-social-relations-the-politics-of-care-in-p6CT9uuji0>



16. Лотоцька В. М. Терапевтичні ландшафти в дизайні міського середовища: вітчизняний та зарубіжний досвід. *Український мистецький дискурс*. 2024. № 5. С. 94–100. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.9>
17. Луценко А., Гнатюк Л. Дизайн-рішення для нетипових реабілітаційних центрів. *Теорія і практика дизайну*. 2022. № 26. С. 156–166. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/tpd\\_2022\\_26\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/tpd_2022_26_21)
18. Михайлова Р. Д., Плисюк Ю. О. Українські етнічні елементи в дизайні сучасного інтер'єру готелів: походження та особливості. *Мистецтво і дизайн*. 2020. № 4. С. 58–67. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.5>
19. Perez S. Aesthetics of care and sustainability in technological education: Implementing a game-based methodology. *E&PDE 2024 – 26th International Conference on Engineering & Product Design Education*. 2024. DOI: <https://doi.org/10.35199/EPDE.2024.100>
20. Puig de la Bellacasa M. *Matters of care: Speculative ethics in more-than-human worlds*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. URL: <https://www.upress.umn.edu/9781452953472/matters-of-care/>
21. Rao S., Good K., Alavi R. Lessons from biophilic design: Rethinking affective interaction design in built environments. *arXiv*. 2025. URL: <https://arxiv.org/abs/2508.19867>
22. Ren H., Cheng L., Zhang J. Emotional design and validation study of human–landscape visual interaction. *Buildings*. 2024. Vol. 14, No. 7. Article 1966. DOI: <https://doi.org/10.3390/buildings14071966>
23. Риждова І., Захарова С., Павлюк О., Харченко К., Северін К. Дизайн середовища як гармонія комфорту, екологічності та інноваційних технологій. *Гуманітарні студії*. 2025. Вип. 22(99). С. 104–117. DOI: <https://doi.org/10.32782/hst-2025-22-99-12>
24. Saito Y. Aesthetics of care: Practice in everyday life. London: Bloomsbury Academic, 2022. URL: <https://www.bloomsbury.com/uk/aesthetics-of-care-9781350134218/>
25. Shakoор A. The impact of emotional design in UX. 2024. URL: [https://www.researchgate.net/publication/378329432\\_The\\_Impact\\_of\\_Emotional\\_Design\\_in\\_UX](https://www.researchgate.net/publication/378329432_The_Impact_of_Emotional_Design_in_UX)
26. Thompson M. Care aesthetics, coronavirus and everyday life. *Performance Research*. 2022. Vol. 27, No. 6–7. URL: <https://research.manchester.ac.uk/en/publications/care-aesthetics-coronavirus-and-everyday-life/>
27. Boris Studio. Український стиль в інтер'єрі. 2025. URL: <https://borisstudio.com/uk/ukrayinskij-stil-v-interyeri/>
28. Design GL. Вабі-сабі: філософія краси в недосконалої. URL: <https://design-gl.com/vabi-sabi-filosofiya-krasy-v-nedoskonalosti/>
29. Wassiliwizky E. Why and how should cognitive science care about aesthetics? *Trends in Cognitive Sciences*. 2021. Vol. 25, No. 7. P. 561–563. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tics.2021.03.008>
30. Weiss C. R., Hirschman K. B., Huang L., Naylor M. D. The role of aesthetics in promoting health-related quality of life for older adults transitioning to long-term services and support. *Geriatric Nursing*. 2025. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.gerinurse.2025.103475>
31. Xu M., Chen X., Liu P. Indoor color and space humanized design based on emotional needs. *Frontiers in Psychology*. 2022. Vol. 13. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.926301>
32. Xue H., Desmet P. M. A., Yoon J. On the cultivation of designers' emotional connoisseurship (Part 1): A theoretical positioning. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*. 2024. Vol. 10, No. 1. P. 9–31. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2024.03.001>

## REFERENCES:

1. Atkinson, P. (2001). The culture of design: Guy Julier. *The Design Journal*. London [in English].
2. Bielova, I. (2023). Ukrayinskyi styl v interyeri: Opys, ideyi [Ukrainian style in the interior: Description, ideas]. Kyiv: wowMEBLI [in Ukrainian].
3. Boris Studio. (2024). Oformlennia interieru salonu krasy u skandinavskomu styli [Interior design of a beauty salon in Scandinavian style]. Kyiv: Boris Studio [in Ukrainian].
4. Choi, S. (2025). R-CAGE: A structural model for emotion output design in human–AI interaction. *arXiv* [in English].
5. Cribb, A., Pullin, G. (2022). Aesthetics for everyday quality: One way to enrich healthcare improvement debates. London: *Medical Humanities* [in English].
6. Cult Design. (2019). 72 ideyi dlia interieru: Skandinavskiy styl [72 ideas for the interior: Scandinavian style]. Kyiv: Cult Design [in Ukrainian].
7. Denison-Day, J. L., Muir, S., Newell, C., Appleton, K. M. (2023). The role of aesthetics in intentions to use digital health interventions. *PLOS Digital Health* [in English].
8. Dybvik, J. H. (2022). Experiences with emotional design. In *Proceedings of the 24th International Conference on Engineering & Product Design Education (E&PDE 2022)*. London: E&PDE [in English].
9. Zhou, F., Ji, Y., Jiao, R. J. (2021). Emotional design. In *Handbook of Human Factors and Ergonomics*. Hoboken: Wiley [in English].

10. Fokkinga, S. F., Desmet, P. M. A., Hekkert, P. (2020). Impact-centered design: Introducing an integrated framework of the psychological and behavioral effects of design. *International Journal of Design*, 14(3), 97–116 [in English].
11. Guo, F. B., Roberts, E. E., Zhan, X., Johnston, K. (2021). Consideration of human-centred emotional design and cultural strategy in urban regeneration in China. *Journal of Urban Design*, 26(4) [in English].
12. Ho, C.-H. (2021). The new concept of emotionalised design. In *Applied Human Factors and Ergonomics International Conference Proceedings*. Los Angeles: AHFE [in English].
13. Hoyle, H. (2017). All about the “wow factor”? The relationships between human aesthetic reaction, restorative effect and perceived biodiversity. *Urban Forestry & Urban Greening*, 21, 19 [in English].
14. Isbister, K. (2021). Design not lost in translation: A case study of an intimate space socially assistive robot for emotion regulation. *arXiv* [in English].
15. Light, A., Akama, Y. (2014). Structuring future social relations: The politics of care in participatory practice. In *Proceedings of the 13th Participatory Design Conference: Research Papers – Volume 1 (PDC '14)*, pp. 151–160. New York: ACM [in English].
16. Lototska, V. M. (2024). Therapeutic landscapes in urban environment design: Domestic and foreign experience. *Ukrainian Art Discourse*, (5), 94–100 [in English/Ukrainian abstract].
17. Lutsenko, A., Gnatiuk, L. (2022). Dyzain-rishennia dlia atypovykh reabilitatsiinykh tsestriv [Design solutions for atypical rehabilitation centers]. *Theory and Practice of Design*, (26), 156–166 [in Ukrainian].
18. Mykhailova, R. D., Plysiuk, Yu. O. (2020). Ukrainski etnichni elementy v dyzaini suchasnoho hotelnoho interieru: vytoky ta osoblyvosti [Ukrainian ethnic elements in the design of a modern hotel interior: Origins and features]. *Art and Design*, (4), 58–67 [in Ukrainian].
19. Perez, S. (2024). Aesthetics of care and sustainability in technological education: Implementing a game-based methodology. In *Proceedings of the 26th International Conference on Engineering & Product Design Education (E&PDE 2024)*. London: E&PDE [in English].
20. Puig de la Bellacasa, M. (2017). Matters of care: Speculative ethics in more-than-human worlds. Minneapolis and London: University of Minnesota Press [in English].
21. Rao, S., Good, K., Alavi, R. (2025). Lessons from biophilic design: Rethinking affective interaction design in built environments. *arXiv* [in English].
22. Ren, H., Cheng, L., Zhang, J. (2024). Emotional design and validation study of human–landscape visual interaction. *Buildings*, 14(7), Article 1966 [in English].
23. Ryzhova, I., Zakharova, S., Pavliuk, O., Kharchenko, K., Severyn, K. (2025). Environmental design as a harmony of comfort, environmental friendliness and innovative technologies. *Humanities Studies*, 22(99), 104–117 [in English].
24. Saito, Y. (2022). Aesthetics of care: Practice in everyday life. London: Bloomsbury Academic [in English].
25. Shakoor, A. (2024). The impact of emotional design in UX. *ResearchGate* [in English].
26. Thompson, M. (2022). Care aesthetics, coronavirus and everyday life. *Performance Research*, 27(6–7) [in English].
27. Boris Studio. (2025). Ukrayinskyi styl v interyeri [Ukrainian style in the interior]. Kyiv: Boris Studio [in Ukrainian].
28. Design GL. (n.d.). Vabi sabi: The philosophy of beauty in imperfection. Kyiv: Design GL [in English].
29. Wassiliwizky, E. (2021). Why and how should cognitive science care about aesthetics? *Trends in Cognitive Sciences*, 25(7), 561–563 [in English].
30. Weiss, C. R., Hirschman, K. B., Huang, L., Naylor, M. D. (2025). The role of aesthetics in promoting health-related quality of life for older adults transitioning to long-term services and support. *Geriatric Nursing* [in English].
31. Xu, M., Chen, X., Liu, P. (2022). Indoor color and space humanized design based on emotional needs. *Frontiers in Psychology*, 13 [in English].
32. Xue, H., Desmet, P. M. A., Yoon, J. (2024). On the cultivation of designers' emotional connoisseurship (Part 1): A theoretical positioning. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 10(1), 9–31 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 14.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 745/749:75:72.012(477)«18–19»

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-46>

**Ольга ШКОЛЬНА**

доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ, Україна, 02154

**ORCID:** 0000-0002-7245-6010

**Остан КОВАЛЬЧУК**

кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри образотворчого мистецтва, декан Факультету образотворчого мистецтва і дизайну, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ, Україна, 02154

**ORCID:** 0000-0002-9178-401X

**Наталія САПФІРОВА**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ, Україна, 02154

**ORCID:** 0000-0002-5573-324X

**Бібліографічний опис статті:** Школьна, О., Ковальчук, О., Сапфірова, Н. (2025). Штучний інтелект у візуалізаціях творів Амвросія Ждахи 1919 року. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 363–372, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-46>

## ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У ВІЗУАЛІЗАЦІЯХ ТВОРІВ АМВРОСІЯ ЖДАХИ 1919 РОКУ

Спадщина Амвросія Ждахи (1885, Ізмаїл – 1927, Одеса) кінця XIX – початку XX століть є надзвичайно різноманітною. Майстер належав до когорти художників-універсалів епохи модерну та, водночас, вже від 1908–1910-х років працював у рідкісній протодизайну, випереджаючи у своїх сміливих проєктах розробки інтер'єрів, меблів, керамічних печей, посуду дизайнерів промислового спрямування і середовища, когорти яких прийшла до європейських мистецьких центрів приблизно з початками тенденцій розвитку функціоналізму Баугаузу, бойчукізму, конструктивізму та ар деко. Наразі доробок Амвросія Ждахи проєктного спрямування зберігається у збірці Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. Г. Заболотного у м. Києві. Особливо значуща частина з нього – це авторські замальовки проєктів інтер'єрів та меблів, ширм, кахляних п'єців, форм керамічного і тонкокерамічного посуду 1919 року. 28 з них було візуалізовано за допомогою штучного інтелекту і представлено користувачем Антоном Проненком 31 грудня 2025 року у соціальній мережі Фейсбук в пості «Візуалізація меблів українського дизайнера Амвросія Ждахи». Враховуючи те, що донедавна з мистецького надбання вказаного непересічного автора у першу чергу вивчалися його серії ілюстрування книжок, зокрема малюнки до Євангелія, «Кобзаря» Тараса Шевченка, обкладинок низки видань українських письменників, насамперед дослідниками розглядалися матеріали з доробку художника, які він готував для першого у вітчизняній традиції освітнього курсу «Історія давніх мешканців нашої країни за матеріалами археологічних розкопок, українські типи, клейноди, етнографічні студії писанок, зброї, зброї, одягу, посуду представників різних соціальних прошарків населення). Натомість творчий спадок Амвросія Ждахи раніше не вивчали з точки зору розробки проєктів інтер'єрів, меблів, посуду, а тільки як кресляра (працював кілька десятиліть фахівцем з цього напрямку в одному з одеських банків).

**Ключові слова:** штучний інтелект, композиція, стиль, скульптура, декоративно-прикладне мистецтво, художня культура, візерунок, сницярство, різьблення, артдизайн, етнодизайн, фарфор, проєкт, Амвросій Ждаха.

**Olga SHKOLNA**

Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine, 02154

**ORCID:** 0000-0002-7245-6010

**Ostap KOVALCHUK**

Candidate of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Fine Arts, Dean of the Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine, 02154

**ORCID:** 0000-0002-9178-401X

**Nataliia SAPFIROVA**

Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine, 02154

**ORCID:** 0000-0002-5573-324X

**To cite this article:** Shkolna, O., Kovalchuk, O., Sapfirova, N. (2025). Shtuchnyi intelekt u vizualizatsiiakh tvoriv Amvrosiia Zhdakhy 1919 roku [Artificial Intelligence in Visualizations of Works by Amvrosoy Zhdakha in 1919]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 363–372, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-46>

## ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN VISUALIZATIONS OF WORKS AMVROSIY ZHDAKHA IN 1919

*The legacy of Amvrosoy Zhdakha (1885, Izmail – 1927, Odesa) of the late 19th – early 20th centuries is extremely diverse. The master belonged to the cohort of universal artists of the modern era and, at the same time, from 1908–1910 he worked in the stream of proto-design, ahead of industrial and environmental designers in his bold projects for the development of interiors, furniture, ceramic stoves, and dishes, whose cohort came to European art centers approximately with the beginnings of the trends of Bauhaus functionalism, Boychukism, Constructivism, and Art Deco. Currently, the work of Amvrosoy Zhdakha of the design direction is stored in the collection of the V. G. Zabolotny State Scientific Architectural and Civil Engineering Library in Kyiv. A particularly significant part of it is the author's sketches of interior and furniture designs, screens, tiled piets, and shapes of ceramic and fine ceramic dishes from 1919. 28 of them were visualized using artificial intelligence and presented by user Anton Pronenko on December 31, 2025 on the Facebook social network in the post "Visualization of furniture by Ukrainian designer Amvrosoy Zhdakha". Considering that until recently, the artistic heritage of this extraordinary author was primarily studied by his series of book illustrations, in particular, drawings for the Gospel, Taras Shevchenko's "Kobzar", and covers of a number of publications by Ukrainian writers, the researchers first examined materials from the artist's work, which he prepared for the first educational course in the national tradition, "History of Ukrainian Art". Namely, preparatory drawings for his own series «Picturesque Ukraine» (the history of the ancient inhabitants of our country based on archaeological excavations, Ukrainian types, kleynods, ethnographic studies of Easter eggs, weapons, armor, clothing, dishes of representatives of different social strata of the population). In contrast, the creative heritage of Amvrosoy Zhdakha had not previously been studied from the point of view of developing interior design projects, furniture, dishes, but only as a draftsman (he worked for several decades as a specialist in this area in one of the Odesa banks).*

**Key words:** artificial intelligence, composition, style, sculpture, decorative and applied arts, artistic culture, pattern, carving, carving, art design, ethno design, porcelain, project, Amvrosoy Zhdakha.

**Актуальність проблеми.** Наразі питання візуалізацій проєктних творів художників першої третини набуває особливої актуальності, адже відстань часу у понад сто років дозволяє сьогодні з позицій ретроспективи подивитися на ті розробки, котрі з різних причин не були втілені у матеріалі, але несуть в собі значний мистецький потенціал.

Так, восени 2023 р. в Національному музеї у Львові імені Андрія Шептицького експонувалися

виконані за ескізами Михайла Жука проєкти розпису посуду (куратор Олена Кашуба, Національний художній музей України в м. Києві). Реалізовані одеською художницею Оленою Жерновою в фарфорі, вони отримали несподіване продовження завдяки ідеям директора Музею сучасного мистецтва Одеси Семена Кантора за підтримки Українського культурного фонду.

В цілому слід зазначити, що подія стала епохальною, вперше за понад сто років після

останньої виставки Михайла Жука у Львові, в культурній столиці України довкола спадщини митця об'єдналися кияни, одесити, львів'яни, котрі в симбіозі змогли представити творчість нового для публіки, і як виявилось, дуже «сучасного» та затребуваного митця у його новій іпостасі.

Тож аналогічні розробки, котрі пов'язані з колегою Михайла Жука по викладанню в Одеському художньому училищі Амвросієм Ждахою, нині мають всі шанси стати новим ремейком – кращою версією інтерпретації вже існуючих в ескізному вигляді творів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Найпершим з когорти фахівців, що звернув увагу на спадок художника, був князь Всеволод Кармазин-Каковський, котрий маючи тісні контакти з Амвросієм Ждахою від часів навчання, все життя займався архітектурою, графікою і мистецтвознавчими дослідженнями в Одесі, Яссах, коли виїхав 1944 р. до Румунії в еміграцію, надалі в Римі. 1978 р. він писав про наміри видати монографію про художника, для якої збирав матеріали, але цей рукопис так і не був опублікований. Натомість видана автором 1978 р. у Філадельфії в межах серії «Нотатки з мистецтва» монографічна розвідка «Амвросій Ждаха – мистець історичного малярства» (Кармазин-Каковський, 1978, с. 27–32) поклала початок вивченню біографії та творчого доробку названої особистості.

Надалі спадком майстра почали активно займатися дослідники різних галузей знань вже з часів Незалежності. Так, 1992 р. одеський мистецтвознавець Сергій Шевельов оприлюднив на шпальтах періодичного видання «Чорноморські новини» невелику замітку «Амвросій Ждаха – ілюстратор Кобзаря», завдяки чому викликав інтерес у київських колег до творчості означеного непересічного майстра (Шевельов, 1992, с. 3).

Вже наступного року співробітник Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки імені Володимира Заболотного Дмитро Мироненко видав у науково-виробничому журналі «Будівництво України» статтю «Шевченкіана у художній спадщині Амвросія Ждахи» (Мироненко, 1993, с. 46–47), що поклала початок подальшого фундаментального дослідження означеної проблематики вказаного автора. 2014 останньому вдалося поглибити

і розширити вказані напрацювання в однойменній публікації, вміщеній у цьому ж журналі (Мироненко, 2014, с. 46–47).

За цей час, зважаючи на залишені митцем проекти комплексного ілюстративного оформлення Євангелія та «Кобзаря» Т. Шевченка, почали опрацювання творчої спадщини майстра одеські, очаківські, ізмаїльські історики та краєзнавці й київські літературознавці. Особливу роль в осмисленні творів художника, пов'язаних з музейними та приватними збірками перелічених міст, відіграв багаторічний співробітник Державного музею Т. Шевченка у м. Києві Володимир Яцюк. 1996 р. він написав вступну статтю до виставки, яка відбулася у вказаному закладі, каталог якої змогли видати у місті дитинства митця – Очакові (Український, 1996, с. 5).

Надалі істориком-джерелознавцем Марією Дмитрієнко було підготовлено для «Енциклопедії історії України» фундаментальну статтю «Ждаха Амвросій Андрійович», в якій вміщено всю доступну на той час різнобічну інформацію про спадок митця. Розвідка поклала початок ґрунтовному науковому вивченню його надбання у наступні кілька років (Дмитрієнко, 2005, с. 143–144). Зокрема, дослідниками Одеси, що кілька років готували конференцію в Одеському історико-краєзнавчому музеї, куди частина спадкоємців передавали твори приватної родинної колекції.

Також розпочала свою подвижницьку пошуково-наукову роботу очаківська краєзнавиця Галина Крикун, котра 2009 року оприлюднила «Енциклопедії Сучасної України» розгорнуту біографічну довідку «Ждаха Амвросій Андрійович» (Крикун, 2009), розміщену на шпальтах інтернет-мережі. Паралельно, зважаючи на іншу частину родинного архіву, котра стала після Другої світової війни надбанням окремого фонду митця у Державній науковій архітектурно-будівельній бібліотеці імені Володимира Заболотного у Києві (Архів, 1948), почалося системне вивчення окремих частин цієї колекції (Шевченкіана, 2025) та підготовка видань, суцільно проілюстрованих оригінальними рисунками Амвросія Ждахи (Шевченко, 2019, с. 1–490).

По суті, під обкладинками таких навіть не репринтів, а вперше надрукованих комплексних творів в художньому оформленні митця,

«оживали» його образи, які надихали на нові експерименти з надбанням майстра, що було переоцінене нащадками. На хвилі зацікавлення його доробком, 31 грудня 2025 р. користувач Антон Проненко на сторінці соціальної мережі Фейсбук оприлюднив пост під назвою «Візуалізація меблів українського дизайнера Амвросія Ждахи», де виклав опрацьовані за допомогою штучного інтелекту проекти інтер'єрів, меблів, кахляних печей, посуду вказаного художника й артдизайнера, який завдяки інтересу до етнографізму, зацікавився елементами етнотдизайну ще на початку ХХ-го сторіччя (1919 року) (Проненко, 2025).

**Мета дослідження** – проаналізувати художні особливості творів Амвросія Ждахи 2019 р, візуалізованих за допомогою штучного інтелекту 31 грудня 2025 р. на сторінках соціальної мережі Фейсбук з урахуванням співвіднесенням творів з авторським оригіналом.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Серед частини родинного архіву Амвросія Ждахи, закупленого дирекцією Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки імені Володимира Заболотного у післявоєнному 1948 році від його нащадків, зберігаються унікальні проекти інтер'єрів, меблів, ширм, кахляних печей, посуду 1919 року, котрі були опрацьовані за матеріалами оцифрованої колекції установи, викладеної на її сайт, за допомогою інструментів штучного інтелекту й представлені у спільноті Фейсбук-користувачів 31 грудня 2025 року автором Антоном Проненком (Проненко, 2025).

Викладені для ознайомлення твори миттєво стали взірцями для втілення проєктів готових виробів з дерева й фарфору, котрі можна втілити у матеріалі, й набули нового сенсу не лише як спадщина митця, що існує у вигляді ескізів на папері, а реальними проєктами, що можуть бути реалізовані як тривимірні одиниці.

З цього приводу цікаво порівняти вихідні роботи автора, та дещо доопрацьовані за допомогою штучного інтелекту зображення об'ємних виробів, адже штучний інтелект частково стає співавтором означеного артдизайнера в них.

Здебільшого були опрацьовані ансамблі меблів, які Амвросій Ждаха проєктував у межах синтетичного «Українського стилю» (альбом №8 ДНАББ ім. В. Заболотного),

пошуком констант і ключових компонентів якого була захоплена на початку ХХ сторіччя плеяда вітчизняних художників і архітекторів. З-поміж них особна роль належала О. Слассьоні, В. Кричевському, О. Саєнку, І. Левинському, Д. Дяченку, О. Лушпинському, В. Троценку, С. Тимошенку, К. Жукову, Є. Сердюку.

У проєктах інтер'єру такого стилю «реконструктори української минувшини» намагалися закарбувати абрис трапецієподібних одвірків, притаманні козацькій забудові Гетьманщини, елементи дерев'яних різьблених сволоків, божників, опасань, меблі стилю традиційних лавбамбетелів, ослони кшталту курульних крісел, скрині й мисники з народним розписом, в образ оселі вводячи мотиви тканих скатертин, килимових доріжок, вишитих рушників, кахляних печей і кераміки, різноманітного автентичного посуду.

Так, Амвросій Ждаха, орієнтуючись на такий приблизний перелік складових «стилю», а по суті стилізованого інтер'єру світлиці на задану тематику, також ввів до інтер'єру (альбом №8, арк. 8 ДНАББ ім. В. Заболотного), образи Козака-Мамая, народної картини, осучаснені для початку ХХ сторіччя, модернізовані форми меблів стилю буфетів, яскравий розпис стін і стелі, посуд з тонкої кераміки (Рис. 1).

При цьому цікаво, що для розробки конструкції меблів з пілястрами і скульптурою (горельєфами) з наведеного проєкту інтер'єру, Амвросій Ждаха використовував протодизайн серванту-буфету в романському стилі (альбом №8, с. 29, арк. 52 ДНАББ ім. В. Заболотного) (Рис. 2), вочевидь, з опертям на ідею спільних формотворчих засад Європи доби Київської Русі (у межах культурного поля Візантії).

Для модифікації фасаду автор за його власним виразом застосував «фантазію» у перефразуванні декору (Рис. 3).

З вищеперерахованих творів за допомогою ШІ було здійснено візуалізацію кахляного п'єсу і серванту-буфету з посудом, образи останнього детальніше візуалізовано (Рис. 4 і 5).

За наведеними проєктами стає зрозумілим, що в розробках, представлених Антоном Проненком, докорінно було змінено форму і декор типового для українських теренів глечика-молочника, який отримав дизайн вужчого горла та накривку. Також ШІ було перероблено форму філіжанок на чайні чашки,





Рис. 1. А. Ждаха. Проект інтер'єру світлиці в українському стилі. Папір, акварель. Зображення з Архіву з ескізами А. Ждахи в зб. Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. М. Заболотного в м. Києві. Альбом №8, арк. 8



Рис. 2. А. Ждаха. Проект серванту в українському стилі. Папір, олівець. Архів ДНАББ ім. М. Заболотного в м. Києві. Альбом №8, с. 29, арк. 52

додано цукорницю чи масничку та цукерницю (потакрем?).

Замість чашки-соусника, характерного для європейського фарфору кінця XIX – початку XX століття (випускалися в тому числі кузнєцовськими заводами в Україні, зокрема у м. Слов'янську теперішньої Донецької області), розроблено дизайн тонкостінної чашки для чаю з зубцями у верхній частині виробу, в реальних умовах використання предмету абсолютно не зручних. Також у візуалізації з'явилися три великих декоративних тарелі з мотивами сонях та солярних розет, котрі ШІ вирішив додати задля більшої атрактивності ансамблю посуду в інтер'єрі.

У наступному проекті посуду з ілюстраціями до українських пісень автор планував використати форму півчашки (згадуємо подальші розробки К. Малевича на цю ж тематику), ідеї «сцен з пісні», «пісень в обличчях» та графічні зображення, нанесені тушшю. При цьому за задумом А. Ждахи подібні твори мали отримати розвиток за трьома тематичними серіями: у сервізах з візіями «сімейних» пісень, любовних та історичних (Архів ДНАББ ім. В. Заболотного. Альбом №2, с. 29 і 27) (Рис. 6, 7).

Ці ідеї автор втілює у спареному проекті чайного прибору (чашка зі сподкою) та декоративної тарілки, закомпанованих у символічну вісімку – мотив нескінченності) (Архів ДНАББ

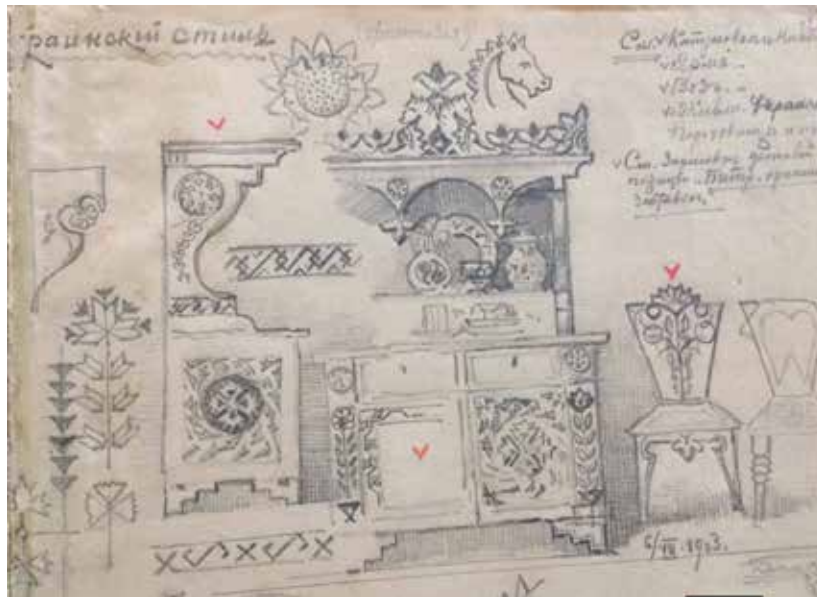


Рис. 3. А. Ждаха. Проект серванту і стільців в українському стилі. Ждаха. Ескізи проєктів меблів. Архів ДНАББ ім. В. Заболотного. Альбом №2, с. 51. Папір, олівець



Рис. 4, 5. Візуалізація за допомогою інструментів ШІ проєктів кахляної печі та серванту-буфету А. Ждахи (Фото з сайту: <https://www.facebook.com/groups/1667853323623695/user/100024357615096>), а також фрагменти Рис. 5, 4 і 1 з посудом

ім. В. Заболотного. Альбом №8, арк. 11). Із цього набору предметів штучним інтелектом було відкинута блюдце й утворено чайну пару з решти творів, дещо змінюючи їх розмір

і по відношенню до початкової співрозмірності (Рис. 8, 9).

Так, за допомогою інструментів ШІ, крім оновленого композиційного співвідношення





Рис. 6, 7. А. Ждаха. Ескізи проєктів посуду з рослинними мотивами й фігуративними образами на тему ілюстрації українських пісень. Архів ДНАББ ім. В. Заболотного. Альбом №2, с. 29 і 27. Папір, олівець, акварель, позолота



Рис. 8, 9. А. Ждаха. Папір, проєкт для кольорового друку з позолотою, Архів ДНАББ ім. В. Заболотного. Альбом №8, арк. 11. А. Ждаха. Візуалізація проєкту чайної пари з півчашки та декоративної сподки. Фото з сайту: <https://www.facebook.com/groups/1667853323623695/user/100024357615096>

предметів з огляду на початкові розміри, у їх дизайні майже нічого не змінювалося, за виключенням окремих відтінків кольорових плям і ліній та контрастності.

Цікавою також є розробка Амвросієм Ждахою проєктів розписних бамбетелю та скрині з аркушу елементів «Українського стилю» (Архів ДНАББ ім. В. Заболотного. Альбом №8, с. 11, арк. 3. Папір, кольоровий друк?).

У візуалізаціях ШІ означені предмети набули викінченого вигляду й певної довершеності й філігранності. У даному випадку інструменти штучного інтелекту допомогли зняти «муар» зображень та перевести їх з 2D у 3D (Рис. 10, 11, 12).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Отже, на прикладі посту в соціальній мережі Фейсбук, викладеного 31 грудня



Рис. 10, 11, 12. А. Ждаха. Проекти розписних бамбетелю та скрині з аркушу елементів «Українського стилю». Архів ДНАББ ім. В. Заболотного. Альбом №8, с. 11, арк. 3. Папір, проєкт для кольорового друку і візуалізації вказаних елементів за допомогою ШІ. Фото з сайту: <https://www.facebook.com/groups/1667853323623695/user/100024357615096>

2025 року Андрієм Проненком, варто зазначити, що проєкти елементів інтер'єру, а також меблів, ширм, кахляних п'єдів, посуду Амвросія Ждахи 1919 року, котрі були передані представниками його родини 1948 року до збірки ДНАББ ім. В. Заболотного, отримали нове життя у візуалізаціях.

Наразі слід зазначити, що сучасні інструменти штучного інтелекту допомагають узгоджувати пропорції предметів, знімати «муар» з зображень, робити їх образи чіткішими, більш контрастними, переводити з 2D у 3D та домальовувати елементи композиції, яких не достає, з огляду на задану загальну стилістику творів. Однак, при цьому виникає питання співавторства щодо означених проєктів творів, й царини авторського і суміжних прав. Оскільки нащадки художника живі, по ідеї, для

таких експериментів потрібно укладати з ними нотаріально завірнені угоди й визначати межі дозволених доопрацювань.

З іншого боку, запропоновані візуалізації дозволяють впроваджувати означені проєкти у життя, виконувати реальні меблі та фарфорові твори за взірцем авторських, як це було здійснено на високому художньому рівні по відношенню до ескізів творів Михайла Жука початку XX сторіччя («репліки» експонувалися 2023 р. за підтримки Українського культурного фонду у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького, ідея Семена Кантора, директора Музею сучасного мистецтва Одеси, кураторство Олени Кашуби з Національного художнього музею в Києві, за дієвої участі колективу Національного музеї у Львові імені Андрея Шептицького).

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Архів з ескізами А. Ждахи в зб. Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. М. Заболотного в м. Києві. 1948 р.
2. Дмитрієнко М. Ф. Ждаха Амвросій Андрійович. *Енциклопедія історії України*: у 10 т. ред. рада: В. М. Литвин, В. А. Смолій та ін. Київ: Наук. думка, 2005. Т. 3. С. 143–144: автопортр., іл.
3. Ждаха Амвросій Андрійович. ОУНБ ім. Д. І. Чижевського. 29.12.2022. URL: [wiki.library.kr.ua/index.php?](http://wiki.library.kr.ua/index.php?) (дата звернення: 21.06.2025).
4. Кармазин-Каковський В. Амвросій Ждаха – митець історичного малярства (1885–1927). Нотатки з мистецтва. Філадельфія: ОМУ, 1978. № 18. С. 27–32.
5. Крикун Г. Ф. Ждаха Амвросій Андрійович: [біогр. довідка]. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ, 2009. Т. 9: Е–Ж. С. 473. URL: <https://esu.com.ua/article-18950> (дата звернення: 20.07.2025).
6. Мироненко Дмитро. Шевченкіана у художній спадщині Амвросія Ждахи. *Будівництво України*: наук.-виробн. журн. Мінрегіон України, ВАТ «КиївЗНДІЕП», УкрНДІ «Діпромисто», ДП «Укрархбудінформ», АБУ, Творча наук.-техн. спілка будівельників України. Київ, 1993. С. 46–47.
7. Мироненко Дмитро. Шевченкіана у художній спадщині Амвросія Ждахи. *Будівництво України*: наук.-виробн. журн. 2014. № 2. С. 46–47: іл. (Про образотворчі видання з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. Г. Заболотного, що відображають творчість українського художника А. А. Ждахи (справжнє прізвище Смаглій), який першим розпочав роботу над комплексним оформленням «Кобзаря» Т. Шевченка (Україна)).
8. Проненко Антон. Візуалізація меблів українського дизайнера Амвросія Ждахи. 31 грудня 2025 р. URL: <https://www.facebook.com/groups/1667853323623695/user/100024357615096> (дата звернення: 19.01.2026 р.).
9. Український артист-маляр Амвросій Ждаха: Каталог виставки (Державний музей Т. Г. Шевченка в Києві) / вступ. стаття Володимира Яцюка. Очаків, 1996. С. 5.
10. Шевельов С. Амвросій Ждаха – ілюстратор «Кобзаря». *Чорноморські новини*. 1992. 14 квітня. С. 3.
11. Шевченкіана в художній спадщині Амвросія Ждахи / ДНАББ ім. В. Г. Заболотного (віртуальна виставка). URL: <http://www.dnabb.org/modules.php?name=Pages&go=page&pid=344> (дата звернення: 28.05.2025).
12. Шевченко Т. Г. Кобзар. Переднє слово, упорядкування, укладання ілюстрацій, коментарі, тлумач слів А. В. Недак. Київ: ЕММА, 2019. 580 с.; іл. худож. А. Ждахи. 490 іл.

## REFERENCES:

1. Arkhiv z eskizamy A. Zhdakhy v zb. Derzhavnoi naukovoï arkhitekturno-budivelnnoi biblioteki im. M. Zabolotnoho v m. Kyievi (1948) [*Archive with sketches by A. Zhdakha in the collection of the State Scientific Architectural and Construction Library named after M. Zabolotny in Kyiv (1948)*] [in Ukrainian].
2. Dmytriienko M. F. (2005). Zhdakha Amvrosii Andriiovych. Entsiklopediia istorii Ukrainy: u 10 t. / red. rada: V. M. Lytvyn, V. A. Smolii ta in. [*Zhdakha Amvrosii Andriiovych. Encyclopedia of the History of Ukraine: in 10 vols. / editorial board: V. M. Lytvyn, V. A. Smolii and others*]. Kyiv: Nauk. dumka. T. 3. S. 143–144: avtoportr., il. [Kyiv: Nauk. dumka, 2005. T. 3. P. 143–144: self-portrait, ill.] [in Ukrainian].
3. Zhdakha Amvrosii Andriiovych (29.12.2022). OUNB im. D. I. Chyzhevskoho [*Chyzhevsky National Library of Arts*]. URL: [wiki.library.kr.ua/index.php?](http://wiki.library.kr.ua/index.php?) (data zvernennia: 21.06.2025) [URL: [wiki.library.kr.ua/index.php?](http://wiki.library.kr.ua/index.php?) (access date: 06.21.2025)] [in Ukrainian].
4. Karmazyn-Kakovskiy V. (1978). Amvrosii Zhdakha – mytets istorichnoho maliarstva (1885–1927) [*Amvrosy Zhdakha – Artist of Historical Painting (1885–1927)*]. Notatky z mystetstva. Filadelfia: OMU. № 18. S. 27–32 [*Notes on Art. Philadelphia: OMU, 1978. No. 18. Pp. 27–32*] [in Ukrainian].
5. Krykun H. F. (2009). Zhdakha Amvrosii Andriiovych: [biogr. dovidka] [Zhdakha Amvrosii Andriiovych: [biogr. reference]]. Entsiklopediia Suchasnoi Ukrainy [*Encyclopedia of Modern Ukraine*]. Kyiv. T. 9: E–Zh. S. 473 [Kyiv. Vol. 9: E–Zh. 473]. URL: <https://esu.com.ua/article-18950> data zvernennia: 20.07.2025) [access date: 07/20/2025] [in Ukrainian].
6. Myronenko Dmytro (1993). Shevchenkiana u khudozhnii spadshchyni Amvrosiia Zhdakhy. Budivnytstvo Ukrainy: nauk.-vyrobn. zhurn. / Minrehion Ukrainy, VAT «KyivZNDIEP», UkrNDI «Dipromisto», DP «Ukrarkhbuildinform», ABU, Tvorchia nauk.-tekhn. spilka budivelnykiv Ukrainy [*Shevchenkian in the artistic heritage of Amvrosy Zhdakha. Construction of Ukraine: scientific-production journal. / Ministry of Regional Development of Ukraine, JSC «KyivZNDIEP», UkrNDI «Dipromisto», SE «Ukrarchbuildinform», ABU, Creative Scientific-Technical Union of Builders of Ukraine.*]. Kyiv. S. 46–47 : il. [Kyiv, 1993. P. 46–47: ill.] [in Ukrainian].
7. Myronenko Dmytro (2014). Shevchenkiana u khudozhnii spadshchyni Amvrosiia Zhdakhy. Budivnytstvo Ukrainy: nauk.-vyrobn. zhurn. № 2. S. 46–47: il. [*Shevchenkian in the artistic heritage of Amvrosy Zhdakha. Construction of*

*Ukraine: scientific-production journal. No. 2. P. 46–47: ill.] (Pro obrazotvorchi vydannia z fondu Derzhavnoi naukovoï arkhitekturno-budivelnoi biblioteki im. V. H. Zabolotnoho, shcho vidobrazhaiut tvorchist ukrainskoho khudozhnyka A. A. Zhdakhy (spravzhnie prizvyshe Smahlii), yakyi pershym rozpochav robotu nad kompleksnym oformlenniam «Kobzaria» T. Shevchenka (Ukraina)) [(About the fine art publications from the collection of the State Scientific Architectural and Construction Library named after V. G. Zabolotny, reflecting the work of the Ukrainian artist A. A. Zhdakha (real name Smaglyi), who was the first to begin work on the complex design of “Kobzar” by T. Shevchenko (Ukraine))].*

8. Pronenko Anton. Vizualizatsiia mebliv ukrainskoho dyzainera Amvrosiia Zhdakhy. 31 hrudnia 2025 r. [Visualization of furniture by Ukrainian designer Amvrosiy Zhdakha. December 31, 2025]. URL: <https://www.facebook.com/groups/1667853323623695/user/100024357615096> (data zvernennia: 19.01.2026 r.) [access date: 01.19.2026] [in Ukrainian].

9. Ukrainskyi artyst-maliar Amvrosii Zhdakha (1996): Kataloh vystavky (Derzhavnyi muzei T. H. Shevchenka v Kyievi) / vstup. stattia Volodymyra Yatsiuka [*Ukrainian artist-painter Amvrosiy Zhdakha (1996): Exhibition catalog (T. G. Shevchenko State Museum in Kyiv) / introduction. article by Volodymyr Yatsyuk*]. Ochakiv, 5. [in Ukrainian].

10. Shevelyov S. (1992). Amvrosiy Zhdakha – an illustrator of “Kobzar” [*Amvrosiy Zhdakha – an illustrator of “Kobzar”*]. Chornomorskiy novyny. April 14. P. 3 [*Chornomorskiy novyny. April 14. P. 3*] [in Ukrainian].

11. Shevchenkiana in the artistic heritage of Amvrosiy Zhdakha (2025) / V. G. Zabolotnyi National and Regional Library of Arts (virtual exhibition) [*Shevchenkiana in the artistic heritage of Amvrosiy Zhdakha / V. G. Zabolotnyi National and Regional Library of Arts (virtual exhibition)*]. URL: <http://www.dnabb.org/modules.php?name=Pages&go=page&pid=344> (access date: 28.05.2025) [URL: <http://www.dnabb.org/modules.php?name=Pages&go=page&pid=344> (access date: 28.05.2025)] [in Ukrainian].

12. Shevchenko T. H. (2019). Kobzar / perednie slovo, uporiadkuvannia, ukladannia iliustratsii, komentari, tlumach sliv A. V. Nediak [*Kobzar / foreword, arrangement, arrangement of illustrations, comments, interpreter of words A. V. Nedyak*]. Kyiv: EMMA, 2019. 580 s.; il. khudozh. A. Zhdakhy. 490 il. [Kyiv: EMMA. 580 p.; ill. artist A. Zhdakha. 490 ill.] [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 10.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 08.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 730.071+745:37

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-47>**Тетяна ШТИКАЛО**

старший викладач кафедри теорії і методики декоративно-прикладного мистецтва та графіки, Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна, 65020

**ORCID:** 0000-0002-7014-2915

**Бібліографічний опис статті:** Штикало, Т. (2025). Ботанічний скульптурний рельєф: художня та педагогічна практика. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 373–379, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-47>

## БОТАНІЧНИЙ СКУЛЬПТУРНИЙ РЕЛЬЄФ: ХУДОЖНЯ ТА ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА

Дана публікація досліджує ботанічний рельєф як новітню течію в скульптурному мистецтві й засіб творчого вираження художника, а також розглядає перспективи використання цієї форми рельєфного мистецтва в навчальному процесі.

**Об'єкт дослідження** – мистецтво ботанічних рельєфів. **Предмет дослідження** – специфіка роботи над ботанічними рельєфами в художньо-творчій практиці скульптора та інтеграція даної творчості в навчальний та освітній процес.

У статті підхід до аналізу ботанічних рельєфів умовно поділено на два різні напрямки. Перший напрям – це дослідження ботанічних скульптурних рельєфів, як художньої техніки та витворів мистецтва отриманих в процесі реалізації цієї техніки. Зокрема, на прикладі творчості таких художниць як Рейчел Дейн, Кеті Еклс та Тетяни Штикало продемонстровано як зліпки флористичних об'єктів набули художнього значення та стали актуальною художньою практикою для вираження різних ідей, концепцій та емоцій через рельєфні композиції природних об'єктів.

Другий напрям – це різноманітні педагогічні та методичні розробки з включення ботанічних рельєфів в систему освіти. Наведено цілу низку варіантів інтеграції скульптурних ботанічних рельєфів в педагогічну практику: від власне створення такого рельєфу з учнями, до їх використання в освітніх, просвітніх та виховних цілях.

Актуальність теми статті обумовлена новизною досліджуваної форми творчості в контексті сучасного мистецтва. Ботанічний рельєф являє собою нову форму мистецтва, яка тільки починає здобувати визнання та популярність. Цей напрям творчості має потенціал стати важливим елементом сучасного культурного середовища, як приклад співпраці людини та природи у створенні чогось унікального. Саме в поєднанні естетичної привабливості об'єктів природи з класичною скульптурною технологією створення рельєфів полягає унікальність таких ботанічних композицій.

В процесі дослідження встановлюється, що ботанічні рельєфи можуть не лише бути цінними об'єктами мистецтва, але й виконувати низку педагогічних функцій, сприяючи вивченню рослинного світу. Це не лише збагачує естетичний досвід, але й розвиває екологічну культуру молодого покоління. Такий підхід може бути особливо корисним у навчальних закладах, адже створення ботанічних рельєфів стимулює інтерес до природознавства та творчого самовираження через об'єкти природи, що не потребує багаторічного вивчення складних скульптурних технік. На прикладі досвіду досліджуваних художниць показано як саме можна реалізовувати освітні та навіть інклюзивні проєкти з ботанічних рельєфів.

Отже, дослідження та розвиток ботанічного скульптурного рельєфу є важливим напрямком як для мистецької спільноти, так і для педагогічного напрямку. Розвиток теоретичних робіт у цій галузі є необхідним кроком для збагачення нашого розуміння та цієї нової форми скульптурного мистецтва.

**Ключові слова:** скульптура, рельєф, ботанічний рельєф, художня творчість, педагогіка.



**Tetiana SHTYKALO**

Honored Art Worker of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Theory and Methods of Decorative Arts and Graphics, South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, 26 Staroportofrankivska Str., Odesa, Ukraine, 65020

**ORCID:** 0000-0002-7014-2915

**To cite this article:** Shtykalo, T. (2025). Botanichniy skulpturniy relief: khudozhnia ta pedagogichna praktyka [Botanical sculpture relief: art and pedagogical practice]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 373–379, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-47>

## BOTANICAL SCULPTURE RELIEF: ART AND PEDAGOGICAL PRACTICE

*This publication examines botanical relief as a new trend in sculptural art and a means of creative expression for the artist, and also considers the prospects for using this form of relief art in the educational process.*

**The object** of research is the art of botanical reliefs. **The subject** of the study is the specificity of work on botanical reliefs in the artistic and creative practice of the sculptor and the integration of this creativity into the educational and educational process.

In the article, the approach to the analysis of botanical reliefs is conditionally divided into two different directions. The first direction is the study of botanical sculptural reliefs as an artistic technique and works of art obtained in the process of implementing this technique. In particular, on the example of the work of such artists as Rachel Dein, Katy Eccles and Tatiana Shtykalo, it is demonstrated how casts of floral objects acquired artistic significance and became a relevant artistic practice for expressing various ideas, concepts and emotions through relief compositions of natural objects.

The second direction is a variety of pedagogical and methodical developments for the inclusion of botanical reliefs in the education system. A number of options for integrating sculptural botanical reliefs into pedagogical practice are presented: from the actual creation of such a relief with students, to their use for educational, educational, and educational purposes.

The topicality of the topic of the article is due to the novelty of the researched form of creativity in the context of modern art. Botanical relief is a new art form that is just beginning to gain recognition and popularity. This direction of creativity has the potential to become an important element of the modern cultural environment, as an example of the cooperation of man and nature in creating something unique. The uniqueness of such botanical compositions lies in the combination of the aesthetic appeal of natural objects with the classic sculptural technology of creating reliefs.

In the process of research, it is established that botanical reliefs can not only be valuable objects of art, but also perform a number of pedagogical functions, contributing to the study of the plant world. This not only enriches the aesthetic experience, but also develops the ecological culture of the younger generation. This approach can be especially useful in educational institutions, because the creation of botanical reliefs stimulates interest in natural history and creative self-expression through natural objects, which does not require many years of studying complex sculptural techniques. Using the example of the education of the studied female artists, it is shown how exactly it is possible to implement educational and even inclusive projects from botanical reliefs.

Therefore, the research and development of botanical sculptural relief is an important direction both for the artistic community and for the pedagogical direction. The development of theoretical works in this field is a necessary step to enrich our understanding and this new form of sculptural art.

**Key words:** sculpture, relief, botanical relief, artistic creativity, pedagogy.

**Актуальність проблеми.** Включення сучасних світових тенденцій художньої практики в українське арт-середовище є актуальною проблемою сьогодення. Загальне розуміння того, чим собою являє скульптурне мистецтво та яким воно може бути, в українській культурі застаріле, це пов'язано з негативним соціалістичним минулим країни, в якому все мистецтво підпорядковувалось інтересам тоталітарного режиму. Лише за останні десятиліття українські скульптори активно почали включатися в загальноєвропейський прогресивний дискурс, стали частиною сучасної «західної» культури.

Подібна проблематика присутня і в системі освіти України, де способи викладання мистецьких дисциплін часто пов'язано з застарілими правилами та абсолютно не відповідає сучасним світовим тенденціям.

Ми пропонуємо вирішити ці два питання комплексно. Сучасне скульптурне мистецтво ботанічних рельєфів не є високим мистецтвом яке затребує професійних умінь чи спеціальних технічних знань, як, наприклад, обробка деревини чи лиття металевих скульптур. Технологія створення ботанічних рельєфів доволі зрозуміла та технічно невимушена, а разом з тим дозволяє митцям створювати витвори мистецтва високої

художньої цінності, які можуть виконувати функцію оздоблення приміщення, так і бути вагомим арт-виразом та підіймати важливі екологічні та соціальні проблематики. Простота та виразність ботанічних рельєфів сприяють включенню їх в педагогічну практику вчителів та викладачів навчальних закладів різних рівнів: від загальноосвітніх шкіл, до вищих художніх навчальних закладів.

Таким чином, актуальність даної публікації полягає у його здатності висвітлити комплексний підхід до феномену ботанічних рельєфів, через мистецьку та педагогічну призми пізнання, збагачуючи наше розуміння про скульптуру та її можливості.

**Аналіз досліджень.** Навіть при поверхневому огляді здійсненого дослідження стає очевидним, що практично відсутня систематична наукова робота з вивчення ботанічних рельєфів як самостійного напрямку скульптурного мистецтва. В окремих іноземних публікаціях, присвячених не традиційним та унікальним формам мистецтва, можна зустріти поодинокі тексти, в яких представлено перші спроби теоретично обґрунтувати специфіку цього напрямку творчості, визначити історію його розвитку та зазначити досвід художників які працюють з ботанічними рельєфами. Серед таких публікацій відзначимо книгу Нгок Мін, в якій кожна глава присвячена унікальному способу включення квіткового дизайну в інтер'єр (Minh, 2016). В одній з глав представлено досвід англійської мисткині Рейчел Дейн, а також зроблено спробу прослідити історію виникнення цієї форми творчості. Спробу дослідити історію різноманітних ботанічних відбитків в мистецтві було зроблено в книзі у співавторстві Меліси Річардсон та Емі Філдінг (Richardson, Fielding, 2022). Окрім того, в іноземних журналах присутня значна кількість публікацій присвячених окремим творчим досягненням того чи іншого художника в напрямку роботи з ботанічними рельєфами, матеріали з цих публікацій можуть бути використані при створенні методичних розробок для освітніх проєктів.

Подібних теоретичних публікацій в українському науковому чи мистецькому середовищі не було знайдено. Що може свідчити про новизну цієї форми скульптурного мистецтва для українського арт-простору. Присутні лише окремі персональні блоги в мережі Інтернет

від митців, які працюють в даній техніці, однак інформація в з таких джерел не структурована та не відповідає рівню наукових праць.

Методичних розробок чи педагогічних праць в іноземних, чи вітчизняних джерелах інформації присвячених використанню ботанічних рельєфів в освітній та просвітній сферах не виявлено.

**Мета дослідження** – висвітлити особливості художньо-творчої роботи над створенням скульптурних ботанічних рельєфів та визначити особливості цієї форми творчості на прикладі робіт Рейчел Дейн, Кеті Еклс та Тетяни Штикало, а також представити шляхи можливої інтеграції цих творів мистецтва в освітню сферу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Одна з найбільш поширених форм скульптурного мистецтва – рельєф. Рельєфні композиції були універсальним мистецтвом протягом всієї історії людства, прикрашаючи інтер'єри та екстер'єри архітектурних споруд. Багатовікова історія цього мистецтва сприяла виникненню різноманітних видів та типів рельєфу. Переважно їх класифікація пов'язана з різним рівнем підняття чи заглиблення зображення по відношенню до пласкої основи. Однак, як і будь-який вид мистецтва, скульптурний рельєф продовжує розвиватись та еволюціонувати. В сучасному світі все більшої популярності набувають ботанічні рельєфи.

Ботанічний скульптурний рельєф – це особливий тип рельєфу, переважно барельєф, який втілює природний відбиток рослин на поверхні пластичного матеріалу, спершу на глині, а надалі в гіпсу чи бетоні. Ця форма мистецтва передає деталі й текстуру рослинного світу через відтворення їхніх контурів, форм і фактур.

Технологічний процес створення ботанічного рельєфу відносно простий, порівняно з класичними техніками виготовлення скульптур. За основу, як і в інших видах рельєфу, береться глиняна пласка плита необхідного розміру. Свіжі об'єкти флори, такі як квіти, трави, гілки кущів та дерев вдаються в масив глини. Таким чином в плиті утворюється об'ємний відтиск, після чого рослини обережно видаляються з поверхні, не пошкоджуючи отримані форми. Відповідно до задуму митця виставляється опалубка, в яку заливається гіпс чи бетон. Враховуючи елегантність

та витонченість рослин, краще використовувати більш розбавлені суміші для заливки, аби кожен об'єкт рельєфу був повністю заповнений та на поверхні фінального рельєфу було передано всі особливості флористичних об'єктів. Після застигання гіпсу чи бетону глина видаляється з поверхні плити, можна побачити ботанічний барельєф. Він зачищається від бруду, залишків квітів, можливе шліфування пласкої основи. На цьому класична технологія створення ботанічного рельєфу завершена. Деякі митці з першого отриманого рельєфу знімають силіконові форми, аби зробити тираж. Також поширена практика – тонування та фарбування ботанічних рельєфів.

Історія появи та розвитку ботанічних рельєфів дискусійне та не визначене питання, адже наукові праці присвячені виключно цій проблематиці відсутні. В іноземних джерелах інформації поширення сучасної традиції створення ботанічних рельєфів з художньою цінністю приписується англійській художниці Рейчел Дейн, яка займається цим мистецтвом з 2011 року (Joу, 2022). Хоча зрозуміло, сам принцип та технологія для створення подібних рельєфів були відомі задовго до сучасності. Насправді перші ботанічні рельєфи створила сама природа. Фосилії – рештки рослин та тварин збережені в осадових породах. Рельєфні скам'янілості рослин хоча й не були створені людиною з певною художньою метою, однак їх цілком можливо розглядати як «прашурів» сучасного мистецтва ботанічних рельєфів.

Якщо досліджувати скульптурний ботанічний рельєф в контексті ціленаправленої людської діяльності з метою отримання відтиску справжніх рослин, то джерела цього мистецтва лежать в природних принтах. Перші відтиски рослин відомі ще з середньовіччя. Один зі старовинних принтів рослини зробив Леонардо да Вінчі у своєму Атлантичному кодексі, проілюструвавши унікальний відбиток листя шавлії. В наступні століття ботаніки використовували природний друк, щоб зафіксувати рослини, які вони збирали, і таким чином ділитися інформацією про відкриття нових видів флори (Minh, 2016, с. 73). Сама технологія гіпсового лиття форм відома вже з XVIII століття. Тож сучасне мистецтво ботанічних рельєфів хоча й новітнє явище, однак технічна та візуальна основи закладені задовго до сьогодення.

Серед багатьох митців які сьогодні працюють з ботанічними рельєфами відзначимо досвід Рейчел Дейн, Кеті Еклс та Тетяни Штикало. На прикладі їх творчості можна зрозуміти ключові особливості цього мистецтва та його потенціал.

Ключовою фігурою в мистецтві ботанічних рельєфів є Рейчел Дейн. Саме досвід англійської мисткині спонукав велику кількість людей звернути увагу на цю форму творчості. Саму ж Рейчел Дейн на створення ботанічних рельєфів надихнула природа та бажання зафіксувати її в первинному вигляді. Як зазначає сама художниця: «Я вважаю, що те, що я роблю, – це постійність, і я хочу перетворити те, що є ефемерним, на щось постійне» (Fantinati, 2023, с. 1). Бажання зафіксувати красу та плин часу відобразилося не тільки в тому, що художниця закарбовує образи рослин в скульптурі, але й в підході до вибору квітів. Рейчел Дейн створює флористичні рельєфи приурочені знаковим подіям, наприклад весіллю, фіксуючи в скульптурі весільні букети. Для багатьох людей весільний букет є символом кохання, радості та особливого моменту в їхньому житті. Особливо актуально це для людей з порушеннями зору, адже таке мистецтво може стати єдиним способом зафіксувати цю знакову подію. Такий інклюзивний підхід вказує на великий потенціал мистецтва ботанічних рельєфів в допомозі людям з порушеннями зору в ознайомленні з ботанічним світом.

Творчість Рейчел Дейн в ботанічних рельєфах також відзначається активним використанням кольору, для тонування чи розмальовування білих рельєфних композицій. Включення кольору в композиції умовно можна поділити на два типи. Перший, передбачає тонування пласкої поверхні рельєфу, для виділення краси білих об'ємів рослин (Рис. 1). Другий підхід полягає в вимальовуванні напівпрозорими шарами акварелі квітів, відповідно до їх природного забарвлення (Рис. 2).

Орієнтація на збереження певних важливих моментів в житті людей через ботанічні рельєфи присутнє й у творчості Кеті Еклс. Окрім весільних букетів, мисткиня також створює меморіальні композиції. Такі композиції дозволяють зберегти поховальні квіти та створити символічний зліпок, який символізує особливу людину чи місце (Рис. 3). У порівнянні





Рис. 1. Рейчел Дейн. Літо



Рис. 2. Рейчел Дейн. Дикі рослини



Рис. 3. Кеті Еклс. Меморіальна панель з гіацинтоїдесом неописаним



Рис. 4. Кеті Еклс. Кругла композиція

з живими квітами, ботанічні скульптурні рельєфи можуть зберігати красу рослин протягом тривалого часу.

Це дозволяє більш вагомо відзначати пам'ять про померлих та їхній внесок у життя. Таке використання подібних рельєфів вказує на їх цінність не тільки як естетичного декору, але й глибоке символічне значення.

З технічних особливостей рельєфів Кеті Еклс варто відзначити експерименти з глиняною основою та фарбуванням фінальних гіпсових рельєфів (Рис. 4). Використовуючи різні типи глини, мисткиня добивається різних природних відтінків рельєфу: сіра глина дає м'яку білизну; теракота надає ефект іржавої патини гіпсу. Також художниця використовує різні чорнила та фарби, які можуть по-різному реагувати з поверхнею гіпсу чи бетону. Як зазначає Кеті Еклс в одному зі своїх текстових інтерв'ю: «Кольори міняються, коли гіпс висихає, тому дуже цікаво спостерігати, як вони (ботанічні рельєфи) виглядають щотижня, зміни (в кольорі) можуть бути неймовірним» (Vowden, 2024, с. 52). В українському арт-просторі

ботанічні рельєфи тільки починають набирати популярності. В цьому контексті варто відзначити творчість одеської художниці Тетяни Штикало, яка проводила перші спроби зі створення ботанічних рельєфів задовго до їх популяризації Рейчел Дейн. Ботанічні рельєфи стали об'єктом художньої творчості української мисткині після того, як в неї виникла ідея створити серію скульптурних робіт ботанічного різноманіття Куяльницького лиману Одещини. Такий проєкт мав надати можливість людям з порушеннями зору ознайомитись з природними об'єктами рідного краю. Досліджуючи це питання та розширюючи тематику своїх творчих досліджень ботанічних рельєфів, Тетяна Штикало почала створювати різноманітні композиції з рослинами різних природних зон України (Рис. 5). Художниця також реалізує низку подібних проєктів в Європі. Одним з нововведень в ботанічних рельєфах зроблених художницею – використання морської флори (Рис. 6). Переважно всі сучасні ботанічні рельєфи зображують наземні рослини, однак багаторічне проживання в Одесі значною мірою вплинули на



**Рис. 5. Тетяна Штикало.  
Польові квіти**



**Рис. 6. Тетяна  
Штикало.  
Ундарія периста**

творче бачення мисткині й вона звернула увагу на рослинне різноманіття підводного світу. Ключовою ідеєю створення таких скульптурних ботанічних рельєфів залишається бажання авторки зафіксувати в матеріалі непостійні процеси довколишнього середовища та через фактуру й об'єм продемонструвати їх людям з порушеннями зору.

На відміну від художньо-творчої діяльності, педагогічна практика з включення занять зі створення ботанічних рельєфів з учнями потребує не тільки мистецьких навичок, але й розуміння проведення навчального процесу. Завдяки багаторічному досвіду роботи викладачем на художньо-графічному факультеті Університету Ушинського, Тетяна Штикало володіє відповідним рівнем професійних компетентностей.

Заняття зі студентами з створення ботанічних рельєфів вже є постійною педагогічною практикою художниці-педагогині. Як показує її досвід, дослідження ботанічного різноманіття рідного регіону сприяє підвищенню екологічної культури молодого покоління, розширенню їх знань про природу та навколишній світ. На заняттях зі створення ботанічних рельєфів студенти мають змогу долучитися до новітніх форм скульптурного мистецтва, що сприяє їх зацікавленості в навчанні.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Отже, в статті досліджено мистецтво ботанічних рельєфів за двома напрямками:

1. Аналіз ботанічних рельєфів як сучасного напрямку в скульптурному мистецтві дозволив встановити особливості технології створення цих рельєфів та визначити історію їх виникнення. В дослідженні, на прикладі творчості Рейчел Дейн, Кеті Еклс та Тетяни Штикало розглянуто можливості творчого вираження через квіткові скульптурні композиції та їх художню цінність. Сформовано характерні ознаки ботанічних рельєфів.

2. Продемонстровано можливість використання ботанічних рельєфів в інклюзивних проєктах. Це дозволить розширити розуміння цієї форми творчості не тільки як мистецького напрямку, але і як важливого засобу соціально-культурного вираження. Зазначено актуальність введення занять зі створення ботанічних рельєфів в систему освіти, це може сприяти не тільки урізноманітненню завдань про скульптуру, але й сприяти процесу екологічного виховання молодого покоління.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Aloï G. Botanical Speculations: Plants in Contemporary Art. Newcastle upon Tyne, UK : Cambridge Scholars Publishing, 2018. 384 p.
2. Aloï G. Why Look at Plants? The Botanical Emergence in Contemporary Art. Leiden. Boston : Brill, 2019. 48 p.
3. Batiste J. Bibloflora. A Celebration of Floral Beauty in Botanical Art. New York, NY : Smith Street Books, 2024. 304 p. ISBN 9781923049543.
4. Fantinati C. Rachel D. Botanical Bas-relief Originator. 2023. URL: <https://plantpop.com/blog/2023/3/6/rachel-dein-botanical-bas-relief-originator> (date of application: 29.05.2024).
5. Florence P. Thinking the Sculpture Garden: Art, Plant, Landscape. London ; New York : Routledge, 2020. 240 p.
6. Harris S. A. The Beauty of the Flower: The Art and Science of Botanical Illustration. Chicago, IL : University of Chicago Press, 2019. 224 p.
7. Joy D. Botanical plaster art hand cast and painted. 2022. URL: <https://www.deannajoyart.com/what-is-botanical-bas-relief>(date of application: 28.05.2024).
8. Minh N. In Bloom: Creating and Living With Flowers. New York : Rizzoli, 2016. 224 p.
9. Richardson M., Fielding A. The Modern Flower Press: Preserving the Beauty of Nature. London : William Collins, 2022. 288 p.

10. Vowden C. Meet the botanical artist creating beautiful casts of homegrown plants. *Country Living*. 2024. March. P. 51–52.

#### REFERENCES:

1. Aloï G. (2018). *Botanical Speculations: Plants in Contemporary Art*. Newcastle upon Tyne, UK : Cambridge Scholars Publishing [in English].
2. Aloï G. (2019). *Why Look at Plants? The Botanical Emergence in Contemporary Art*. Leiden. Boston : Brill [in English].
3. Batiste J. (2024). *Biblioflora. A Celebration of Floral Beauty in Botanical Art*. New York, NY : Smith Street Books, ISBN 9781923049543 [in English].
4. Fantinati C., & Rachel D. (2023). Botanical Bas-relief Originator. *plantpop.com*. Retrieved from <https://plantpop.com/blog/2023/3/6/rachel-dein-botanical-bas-relief-originator> [in English].
5. Florence P. (2020). *Thinking the Sculpture Garden: Art, Plant, Landscape*. London ; New York : Routledge [in English].
6. Harris S. A. (2019). *The Beauty of the Flower: The Art and Science of Botanical Illustration*. Chicago, IL : University of Chicago Press [in English].
7. Joy D. (2022). Botanical plaster art hand cast and painted. *deannajoyart.com*. Retrieved from <https://www.deannajoyart.com/what-is-botanical-bas-relief> [in English].
8. Minh N. (2016). In *Bloom: Creating and Living With Flowers*. New York : Rizzoli [in English].
9. Richardson M., Fielding A. (2022). *The Modern Flower Press: Preserving the Beauty of Nature*. London : William Collins [in English].
10. Vowden C. (2024). Meet the botanical artist creating beautiful casts of homegrown plants. *Country Living* [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 11.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 08.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 7.033:274:272

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-48>

**Вікторія ГОЛОВЕЙ**

докторка філософських наук, професор, професорка кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Україна, 43016

**ORCID:** 0000-0002-8224-5970

**Бібліографічний опис статті:** Головей, В. (2025). Вплив протестантського іконоборчого руху епохи Відродження на розвиток європейського мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 380–387, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-48>

## ВПЛИВ ПРОТЕСТАНТСЬКОГО ІКОНОБОРЧОГО РУХУ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ НА РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У статті досліджується феномен протестантського іконоборства в контексті культури Північного Ренесансу в часи Реформації та його багатоаспектний вплив на подальший розвиток теорії і практики образотворчого мистецтва.

**Мета статті** – культурологічний аналіз впливу протестантського іконоборчого руху епохи Ренесансу на розвиток європейського мистецтва.

**Методологія.** Основою методологічної стратегії дослідження є герменевтичний підхід, який дозволив висвітлити феномен протестантського іконоборства в широкому історико-культурному контексті епохи Відродження. Також були використані історико-логічний метод, системний підхід, методи культурологічної компаративістики та іконографічного аналізу.

**Наукова новизна.** Вперше протестантське іконоборство проаналізовано в культурологічному аспекті як багатогранний культурний феномен, визначено й систематизовано його різноманітні впливи на розвиток європейського образотворчого мистецтва.

**Висновки.** Теорія і практика протестантського іконоборства мали суттєвий вплив на розвиток художньої культури, сприяючи формуванню теоретичних засад новоєвропейського розуміння мистецтва передусім як світського, самоцінного, що радикально прискорило процес його десакралізації. Суттєвих змін зазнали структура та функціональне призначення образотворчих мистецтв. Втративши сакральну функцію, релігійне образотворче мистецтво у протестантських країнах поступово занепадало як кількісно, так і якісно. Натомість поява і бурхливий розвиток побутового й пейзажного жанрів наближали майбутнє панування світського станкового живопису. Йдеться не тільки про народження новоєвропейської іконографії, а й про становлення нової моделі художньої творчості, якій притаманні чітке суб'єкт-об'єктне розрізнення, індивідуалізація та суб'єктивізація творчого процесу, а згодом і аніконічна тенденція, яка виразно проявилася пізніше в руслі модернізму.

**Ключові слова:** іконоборство, протестантизм, Реформація, культура північного Відродження, релігійні зображення, образотворче мистецтво, іконографія, секуляризація.

**Viktoria GOLOVEI**

Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Cultural Studies in Lesya Ukrainka Volyn National University, 15 Kovelska St, Lutsk, Ukraine, 43016

**ORCID:** 0000-0002-8224-5970

**To cite this article:** Golovei, V. (2025). Vplyv protestantskoho ikonoborchoho rukhu epokhy Vidrozhennia na rozvytok yevropeiskoho mystetstva [The Impact of Renaissance Protestant Iconoclasm on the Development of European Art]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 380–387, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-48>

## THE IMPACT OF RENAISSANCE PROTESTANT ICONOCLASM ON THE DEVELOPMENT OF EUROPEAN ART

*The article examines the phenomenon of Protestant iconoclasm in the context of Northern Renaissance culture during the Reformation and analyzes its multifaceted influence on the subsequent development of the theory and practice of visual art.*

***The purpose of the article** is to provide a cultural analysis of the impact of the Protestant iconoclastic movement of the Renaissance on the development of European art.*

***Methodology.** The methodological framework of the study is based on a hermeneutic approach, which made it possible to interpret the phenomenon of Protestant iconoclasm within the broad historical and cultural context of the Renaissance. The research also employs the historical-logical method, a systemic approach, methods of cultural comparative analysis, and iconographic analysis.*

***Scientific novelty.** For the first time, Protestant iconoclasm is examined from a cultural studies perspective as a complex and multifaceted cultural phenomenon. Its diverse influences on the development of European visual art are identified and systematized.*

***Conclusions.** The theory and practice of Protestant iconoclasm had a profound impact on the development of artistic culture, contributing to the formation of the theoretical foundations of a modern European understanding of art primarily as a secular and self-sufficient sphere, which significantly accelerated the process of its desacralization. The structure and functional purpose of the visual arts underwent substantial transformations. Having lost its sacred function, religious visual art in Protestant countries gradually declined both quantitatively and qualitatively. At the same time, the emergence and rapid development of genre painting and landscape painting anticipated the future dominance of secular easel painting. This process involved not only the formation of a new modern European iconography but also the emergence of a new model of artistic creativity characterized by a clear subject–object distinction, the individualization and subjectivization of the creative process, and, subsequently, an aniconic tendency that became distinctly manifest later within the framework of modernism.*

***Key words:** iconoclasm, Protestantism, Reformation, Northern Renaissance culture, religious images, visual art, iconography, secularization.*

**Актуальність проблеми.** Правомірність репрезентації Божественного в образотворчому мистецтві ставиться під питання саме з тих часів, коли мистецтво стає об'єктом рефлексії. Особливої гостроти ця проблема набула в християнстві, що зумовлено антиномічною сутністю християнського віровчення. З одного боку – високий рівень трансцендентності уявлень про Божественне, успадкований з юдейської традиції, яка заперечувала образотворчість, з другого – догмат Боговтілення, а отже – онтологічна підстава для образної репрезентації Божественного.

Заперечення сакральної функції мистецтва сприяло появі різноманітних форм іконоборства: від теоретичної критики на сторінках теологічних праць і в публічних виступах та легітимно санкціонованого поетапного усунення творів мистецтва з храмів – до їх стихійного брутального знищення. Іконоборчі рухи мали суттєвий вплив на подальший розвиток теорії і практики образотворчого мистецтва. Цей вплив можна прослідкувати на прикладі протестанського іконоборства, яке мало найбільш виразні прояви в культурі Північного Ренесансу в часи Реформації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Найбільш ґрунтовним дослідженням із цієї

проблематики до сьогодні залишається книга польського історика мистецтв С. Михальського «Protestanci a Sztuka» (Michalski, 1989), до якої неодноразово будемо звертатись у нашій науковій розвідці. Він докладно аналізує теоретичні погляди духовних вождів Реформації, передусім Мартина Лютера та Жана Кальвіна, у тому числі і їх ставлення до релігійного образотворчого мистецтва. Цінний фактажний матеріал знаходимо в статті видатного класика іконології Ервіна Пановскі «Еразм і візуальне мистецтво», де висвітлюється вплив гуманістичних ідей Еразма Роттердамського на розвиток мистецтва Північного Ренесансу, зокрема на творчість Альбрехта Дюрера і Ганса Гольбейна Молодшого (Panofsky, 2011). Відомий американський історик мистецтва Дж. Кернер досліджує особливості розвитку візуальної традиції в лютеранстві (Koerner, 2004). Українські науковці П. Котляров і В. Корчук також аналізують особливості статусу та функцій мистецтва в лютеранській церкві (Котляров П., Корчук В, 2021). Низка досліджень присвячена висвітленню специфіки творчості певних видатних художників Північного Ренесансу, що формувалася під впливом ідей Реформації (Рашевська, 2017; Самойленко, 2017). Короткий огляд наукових публікацій засвідчує, що вплив ідей і практики

протестантського іконоборства в період Ренесансу на подальший розвиток європейського мистецтва потребує сучасного культурологічного переосмислення.

**Мета дослідження** – культурологічний аналіз впливу протестантського іконоборчого руху епохи Ренесансу на розвиток європейського мистецтва.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** На середину другого тисячоліття нашої ери виразно виявилися відмінності у головних тенденціях розвитку релігійного образотворчого мистецтва у східній і західній християнських традиціях. Західні богослови не заперечували використання ікон, але й не бачили в них догматичного або літургічного значення. Вони визнавали лише дидактичну, декоративну та ілюстративну функції релігійних зображень. Сакральне мистецтво Західної Європи, позбавлене свого догматичного обґрунтування, підлягало швидкоплинним змінам художніх стилів, індивідуальних манер, творчої суб'єктивності митців. Рационально-логічне спрямування та номіналістична орієнтація західноєвропейської теології обумовили особливості теоретичної позиції середньовічних теологів, що відображала початковий етап становлення тенденції до поступової автономії та секуляризації мистецтва.

Спадкоємцем номіналістичної традиції західноєвропейського середньовічного богослов'я стало протестантське іконоборство. Відмінність полягала в тому, що середньовічні богослови прагматично визнавали необхідність і корисність зображень, не визнаючи їх сакрального статусу, а більшість протестантських теологів категорично заперечували церковні зображення. Теоретичною основою для заперечення релігійної образотворчості стала раціоналістична ревізія Святого Письма та номіналістична філософія, насамперед звернення до тих її положень, які давали підстави заперечувати правомірність художньо-образної репрезентації священного в мистецтві (Головей, 2013, с. 21). Прагнучі рішуче розірвати з католицизмом, протиставляючи пишності католицького культу, як зовнішнього, а отже, поверхового, пуритансько-аскетичний культ, вимогу дешевої церкви, принцип безпосереднього спілкування з Богом, протестантські ідеологи негативно ставилися до релігійного ренесансного мистецтва,

вишукана чуттєва краса якого була для них неприйнятною, оскільки «видима Церква» з усіма її пишними церемоніями видавалася їм лише зайвим посередником, перешкодою на шляху до справжньої величі та милості Бога.

Одним із факторів, які зумовили реформаційне іконоборство, було негативне ставлення протестантів до естетичної програми і художньої практики італійського Відродження. Ця програма була для них неприйнятною з багатьох причин. Художня антична спадщина приваблювала митців Центральної та Північної Європи найімовірніше як археологія, не викликаючи особливого захоплення, на відміну від ренесансної Італії, мистецтво якої надихалося античними зразками. Мистецтво цього регіону в XV ст. розвивалося як пряме продовження пізньої готики, як її внутрішня еволюція в напрямку мирської культури. У XVI ст., із поширенням гуманістичних ідей, пожвавленням культурних контактів тут теж стають відчутними впливи італійського мистецтва. Однак релігійний аскетизм та недовіра до яскравої художньої форми, до розкошів і пишності матеріальних художніх засобів підкріплювали сумнів у спроможності такого мистецтва виражати складність та глибину релігійної істини. Лютерани підкреслювали, що художній витвір має бути «пристойним», бездоганно точним, з точки зору іконографії, й обов'язково простим і дохідливим. Лютер вважав, що малярство повинно бути «наївним, простодушним». Меланхтон надавав перевагу серед трьох традиційних стилів – *genus grande*, *mediocre*, *humilis* – останньому, *genus humilis*, або ж простому стилю (Michalski, 1989, с. 177–202).

Цікаво, що з цим положенням погоджувалися й католицькі теологи, які вважали, що вишукані та пишні художні образи непридатні для репрезентації релігійних істин. У цей період представники католицизму, ніби випереджаючи рішення Тридентського собору, переконували, що образи мистецтва повинні промовляти до вірян простою та дохідливою мовою: яскравий, художньо привабливий твір мистецтва привертає увагу, передусім, до своєї зовнішньої сторони, а не до релігійного змісту. «Краще було б, аби ми керувалися старим звичаєм і мали б у церквах дуже прості образи» (Michalski, 1989, с. 315). Ці слова написані саме тоді, коли в європейській культурі, і в релігійному



мистецтві зокрема, утверджувався маньєризм як художній стиль періоду ранньої контрреформації і гострих теологічних суперечок. Можна припустити, що активне протестантське іконоборство та заклики теологів до простоти й аскетизму, які лунали з обох протидіючих таборів, певною мірою спровокували художні надмірності, своєрідний «екстремізм» маньєризму та бароко з їх «надмірною» почуттєвістю, деформаціями та експресією. Це вкотре підтверджує, що морфологічний розвиток мистецтва здебільшого торує самостійний шлях, і гучні заклики або критика мало що можуть тут змінити.

Навіть найбільшого прихильника античності Альбрехта Дюрера, якого деякі дослідники звинувачують у тому, що він «отруїв корені німецького мистецтва», наслідуючи античні художні форми, не можна назвати цілком ренесансним художником. Беззаперечно, що саме Дюрер збагатив німецьке мистецтво відчуттям класичної краси й пафосу, класичної сили та ясності, прагнучи об'єднати античний «ідеалізм» і північний «реалізм». Проте, як справедливо відзначає Е. Панофський, «Дюрер, з усією його “тугою за сонцем”, був і здебільшого залишався північним художником епохи пізньої готики. Його дивовижній обдарованості щодо пластичних форм відповідала так само дивовижна сприйнятливність до всього живописного, його невпинна стурбованість пропорційністю та ясністю, красою і “правильністю”, супроводжувалася таким же вільним прагненням до суб'єктивності та ірраціональності, мікроскопічно детального реалізму і фантасмагорії... Навіть у свої найбільш зрілі роки Дюрер так і не став власне ренесансним художником» (Panofsky, 2025). Ідейний зміст творів Дюрера залишалася релігійним, та й формальні прийоми, запозичені в італійських митців, зазнали в нього суттєвого перетворення. Релігійно-художній світогляд Дюрера був занурений у глибокі екзистенційні переживання, які зумовили виразний афективно-суб'єктивний характер його мистецтва. У такому розумінні він був не тільки засновником Північного Ренесансу, а й величним завершителем готики й далеким предтечою німецьких експресіоністів. Поєднання релігійного змісту із суб'єктивною афективно-експресивною манерою та раціоналістичними художніми прийомами зумовило не тільки своєрідність творчості А. Дюрера,

але й специфіку Північного Відродження загалом, у якому світосприйняття людини пізньої готики схрестилося із раціоналізованим та суб'єктивістським ренесансним поглядом на світ.

Подальша еволюція «афективного суб'єктивізму», яка ще з більшою силою віддаляла німецьке Відродження від італійського, простежується у творах Маттіаса Грюневальда, якого називають останнім великим художником Північного Ренесансу. Релігійною основою його творчості була німецька містика, зокрема, жанр містичних видінь. Зображення розп'ятого Христа в Ізенгеймському вітварі сягає такої афективної напруги, що символізує катастрофу вселенського масштабу. Грюневальд пориває з будь-яким раціоналізмом, напруга експресивної екзальтації та містично забарвленого натуралізму тут сягає тієї страхітливої межі, за якою – жахаюча велич відплати і невблаганна страхітлива сила священного. Натуралістичні засоби художнього вираження доведені до своїх граничних засад.

Із перемогою Реформації відбувається переорієнтація естетичних смаків, сфера культового використання релігійних зображень суттєво зменшується; художники, позбавлені церковних замовлень, змушені емігрувати в інші країни у пошуках кращих умов для творчості. Пропагуючи крайній аскетизм, Реформація відкинула найбільш яскравий, святковий та піднесений бік християнської обрядовості: культ Марії, ушанування святих, мощів, ікон, святі дари, а також таїнства свячення та покаянної сповіді. Віднині на плечі кожної людини лягав особистий тягар відповідальності, адже вона сама собі мусила бути і священиком, і суддею, що вимагало неабиякої сили й героїзму. Гнітюча серйозність та пуританська аскеза забарвила звичаї, костюми, мистецтво в темні кольори. На думку О. Шпенглера, «з цієї причини потреба все ж таки вивільнитися від свого минулого через осуд, яка довічно гризе душу, преобразила всі вищі форми повідомлення і перетворила в протестантських країнах музику, живопис, поезію, прозу, щоденники із засобів зображення – у засоби самозвинувачення, сповіді й неочікуваних зізнань... особистісне мистецтво – те, яким Гете відрізняється від Данте, а Рембрандт від Мікеланджело, – замінює таїнство покаяння» (Spengler, 2021, с. 306–307).

Як відомо, від перших століть становлення християнської культури значна частина богословів негативно ставилася до культових зображень, але спроби заборонити їх наštтовхувалися на потужний супротив. Чому ж це стало можливим в епоху Реформації? Феномен реформаційного іконоборства неможливо прояснити без усвідомлення тих якісних змін, які відбулися в цей період у європейській свідомості й культурі. Серед них, передусім, слід відзначити раціоналізацію філософії й теології, світоглядне протиставлення культурним традиціям попередньої епохи, притаманне всім перехідним періодам, коли відбувається рішучий злам у світосприйнятті (ранньохристиянська епоха, Ренесанс, початок XX ст.). Звідси й типова реакція людської свідомості на символи попередньої традиції – відшттовхування. Адже визнання художнього образу як репрезентації священного засновувалося на певному типі символічної поведінки, укоріненої в традиції. З перериванням цієї традиції У ренесансній Італії світоглядні зміни призвели до якісного перетворення художнього стилю сакрального мистецтва у вишукані форми світського мистецтва на релігійний сюжет, у Північній Європі – до майже цілковитої відмови від релігійної образотворчості. Можна стверджувати, що всі ці фактори були складником єдиного процесу поступової десакралізації європейської культури, який розгорнувся з початком Нового часу.

Слід звернути увагу на ще один важливий аспект, який обминули дослідники. Ми вже зазначали, що протягом багатьох століть культові зображення успішно виконували функцію «Біблії для неписьменних». Але визнання рівноправності таких зображень і біблійного тексту («і словом, і образом») було поширене, здебільшого, на християнському Сході. Компроміс західних теологів, на нашу думку, був вимушеним і зумовленим фактичною недоступністю сакральних текстів для переважної частини європейського населення, яке було неписьменним. Протягом Середньовіччя у Західній Європі доступ до скарбниць думки й віри відкривала тільки латина, оскільки всі культурно й політично важливі тексти писалися саме цією мовою, вона ж була протягом тривалого періоду й єдиною писемною мовою, якою навчалися. Уміти читати означало вміти читати латиною.

Здебільшого писемність була привілеєм середнього й вищого духівництва. В епоху Ренесансу із виникненням книгодрукування, перекладом Біблії на національні мови та поступовим поширенням грамотності ситуація радикально змінилася. Цілковито реальним стало втілення протестантського гасла «Біблію – в кожному сім'ю!», а отже, уможливилися перенесення акценту на слово і радикальна відмова від зображень, які проголошувалися меншовагтисними і навіть шкідливими.

До того ж для всієї протестантської традиції характерне надання переваги звуковому, зокрема вербальному і музичному, вираженню перед візуальним і, відповідно, слуховому сприйняттю. Доволі виразно ця думка артикулюється відомим протестантським теологом Р. Бульманом, який висуває на перший план слух як більш «духовну» здатність сприйняття, вважаючи зір менш досконалою, вторинною, лише «об'єктивуючою» здатністю, за допомогою якої можна об'єктивувати лише фізичні речі та явища (Bultmann, 1987, С. 214). У наступні століття ця обставина сприяє бурхливому розвитку музики, в якій протестантське релігійне почуття знайшло свій найвищий естетичний вияв – передусім, це шедеври Шютца, Букстехуде, Баха, Генделя тощо.

Парадоксальна діалектика культурно-естетичного процесу Відродження як перехідної епохи (від пізнього Середньовіччя до Нового часу) зумовила й парадоксальність протестантського іконоборства як культурного феномену. Войовничо заперечуючи сакральний статус мистецтва, іконоборці у такий спосіб сприяли ще більш активному ствердженню цього статусу в таборі своїх ідеологічних супротивників – католиків і православних, де саме в цей період активізується й найбільше поширюється культ чудотворних ікон. У цю епоху виникають чисельні перекази про ікони, які «у вогні не горять, у воді не тонуть», про страшні покарання, яких зазнали ганьбителі образів тощо. Навіть у лютеранському середовищі поширюється легенда про непідвладне вогню зображення Лютера. Водночас заперечення сакральних функцій образів сприяла підсиленню їх семіотичних ознак як засобів передавання конкретної інформації, що в умовах тотальної сакралізації Середньовіччя було просто неможливим. Поширеною практикою стало



включення в образотворчу композицію надписів на теми теологічних роз'яснень, уривків із Біблії або ж закликів-нагадувань про недопустимість поклоніння цим образами (Michalski, 1989, с. 273).

Погляди протестантизму підтверджують той факт, що сприйняття будь-якого художнього твору, а передусім твору релігійного, значною мірою визначається не тільки сюжетом, формою, а й його матерією (фактурою) та технічними прийомами виконання. Так, іконоборці, найімовірніше з психологічних причин, ніж на підставі теологічної аргументації, більш непримиро ставилися до скульптурних зображень, ніж до живописних образів. Уважалося, що пластичні зображення, через притаманну їм тілесність, об'ємність, більше сприяють ілюзії ототожнення артефакту з першообразом, ніж живописні, а тому є більш небезпечними в аспекті ідолопоклонства. Згадаймо також, що середньовічна, а особливо пізньоготична, дерев'яна скульптура була відлякувально натуралістичною, до того ж вона розфарбовувалася, що підсилювало ілюзію «живоподібності».

Своєрідні градації мало й ставлення до площинних зображень. Значно менше побоювань порівняно із живописними творами викликали вітражні зображення (напевно, з огляду на їхню прозорість, просвітленість, а отже, «нематеріальність»), а особливу перевагу надавали гравюрі. Численні граверні відбитки на папері, у яких було відображено різноманітну релігійну тематику, повсюдно поширювалися в протестантських землях і поступово витіснили малярство на релігійний сюжет. Напевно, монохромність гравюри, відносна дешевина її виготовлення, легкість тиражування й масового розповсюдження відповідали і пуританським естетичним смакам протестантів, і їх уявленням про дидактичний характер релігійного мистецтва.

Саме гравюра стала своєрідною «візитною карткою» протестантизму, уособленням його естетичних смаків і засобом художньої репрезентації доктринальних ідей. Справедливо підмічено, що гравюра А. Дюрера «Лицар, Смерть і Диявол» цілком адекватно виражає дух реформаційного вчення Лютера, яке переносить акцент із колективної віри й відповідальності на індивідуальну, підкреслює конечність людського існування, залежність людини

від демонічних сил – сил саморуйнування, що породжує відчай і страх. Визнання неминучості існування в такій ситуації потребує великої мужності. Лицар у військових обладунках скаче на коні у супроводі Смерті з одного боку і Диявола – з іншого. Він один, але не одинокий, адже бере співучасть у тій могутній силі, яка надає йому мужності віри, мужності самотоювання та опору демону й невблаганній смерті, а отже, ствердженню життя.

На думку Е. Пановскі, зміст цієї знаменитої гравюри Дюрера, також корелювався з ідеями Еразма Роттердамського, зокрема його твором «Enchiridion militis Christiani» (в перекладі з латини – «Керівництво для християнського солдата»), в якому стисло виражена суть еразмівського гуманізму. «Щоб не відвертатися від шляху чесноти через те, що він здається грубим і похмурим, – писав Еразм, – і тому, що ви повинні постійно боротися з трьома несправедливими ворогами – плоттю, дияволом і світом, вам буде запропоновано це правило: усі ці привиди та фантоми, які наступають на вас, як у самих ущелинах Аїда, повинні бути визнані нікчемними за прикладом Енея Вергілія (Panofsky, 2011). Твір нідерландського гуманіста, як і гравюра Дюрера, презентують ідею християнської віри настільки мужньої, ясної, спокійної та сильної, що небезпеки та спокуси світу просто перестають бути реальними, стають «нікчемними фантомами». Зазначимо, що цей сюжет зберіг актуальність і для митців ХХ століття, зокрема, він філософськи переосмислюється у фільмі І. Бергмана «Сьома печать»).

До парадоксальних наслідків реформаційного іконоборства слід віднести й активізацію свідомої боротьби на захист мистецтва, культури. Згадаймо знаменитий докір Еразма Роттердамського: «тут замерзають мистецтва», який у 1526 р. спровокував дискусію на тему провини протестантизму в занепаді мистецтва в німецьких землях (Michalski, 1989, с. 300). Знакова подія також відбулася в період найвищого загострення іконоборчого руху в Нідерландах у середині XVI століття, коли знаменитий гентський вівтар ван Ейків був спочатку замуrowаний у каплиці собору, а потім, з ініціативи місцевої влади, таємно вночі перенесений до ратуші, аби врятувати його від войовничого натовпу, збудженого закличами іконоборців. Це доволі промовисте свідчення нового ставлення

до релігійного зображення, коли, попри заперечення священного статусу твору, визнавали його високу художньо-естетичну цінність.

Отже, Реформація не знищила образотворче мистецтво й не усунула його цілком із релігійного життя, проте вона суттєво змінила його онтологічний статус, виключивши мистецтво зі сакральної сфери. Релігійне образотворчість, позбавлена сакральної функції і статусу культового мистецтва, поступово занепадала і кількісно, і якісно. Натомість поява і бурхливий розквіт жанрового живопису, зокрема портретного, побутового і пейзажного жанрів, наближали майбутнє панування світського станкового живопису.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Довготривала дискусія про образи, що розгорнулася через сім століть після візантійського іконоборства на теренах Центральної і Північної Європи, мала для розвитку мистецтва глобальні наслідки. Саме в цих суперечках були закладені теоретичні засади новоєвропейського розуміння мистецтва передусім як світського, самоцінного, що радикально прискорило процес його десакралізації. Із зародженням світської культури,

нових ідеалів і смаків, суттєвих змін зазнали структура та функціональне призначення образотворчих мистецтв. Втративши сакральну функцію, релігійне образотворче мистецтво у протестантських країнах поступово занепадало як кількісно, так і якісно. Натомість поява і бурхливий розвиток побутового та пейзажного жанрів наближали майбутнє панування світського станкового живопису. Йдеться не тільки про народження новоєвропейської іконографії, а й про становлення нової моделі художньої творчості, якій притаманні чітке суб'єкт-об'єктне розрізнення, індивідуалізація та суб'єктивізація творчого процесу, а згодом і аніконічна тенденція, яка виразно проявилася пізніше в руслі модернізму. Нові естетичні проблеми, які згодом принесло ХХ століття, – народження абстрактного мистецтва, занепад мистецтва релігійного, а водночас, становлення художньої свідомості, інтегруючої традиції різноманітних культур минулого і сьогодення, дають певні підстави для проведення паралелей між абстракціонізмом і протестантським іконоборством з точки зору конструювання аніконічної традиції. Ця проблематика може стати предметом подальших наукових розвідок.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Головей В. Репрезентація сакрального в мистецтві : філософсько-естетичний аналіз : автореф. дис. ... д-ра філософ. наук : 09.00.08. Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля, 2013. 35 с.
2. Котляров П., Корчук В. Візуалізуючи наратив: лютерівська теологія у гравюрах Лукаса Кранаха. *Науковий вісник Ужгородського університету : серія: Історія*. Ужгород : Говерла, 2021. Вип. 2 (45). С. 79–84. DOI: 10.24144/2523-4498.2(45).2021.247097
3. Рашевська А.А. Вплив Реформації на європейську культуру та мистецтво (на прикладі творчості Альбрехта Дюрера). *Європейська Реформація XVI ст.: історико-антропологічний вимір (до 500-ї річниці початку Реформації в Європі)*. Запоріжжя : АА ТанDEM, 2017. 216 с. С. 180–186.
4. Самойленко Ю.С. Прояви ідей Реформації в живописі на прикладі творчості Лукаса Кранаха старшого. *Європейська Реформація XVI ст.: історико-антропологічний вимір (до 500-ї річниці початку Реформації в Європі)*. Запоріжжя : АА ТанDEM, 2017. 216 с. С. 171–180.
5. Bultmann R. Faith and Understanding (Fortress Texts in Modern Theology). Augsburg: Fortress Press, 1987. 348 pp.
6. Koerner J. The Reformation of the Image. London : Reaktion, 2004. 494 pp.
7. Panofsky E. Albrecht Dürer and Classical Antiquity. The Meaning and Interpretation of Fine Art. URL : [https://monoskop.org/images/0/0c/Panofsky\\_Erwin\\_Meaning\\_in\\_the\\_Visual\\_Arts.pdf](https://monoskop.org/images/0/0c/Panofsky_Erwin_Meaning_in_the_Visual_Arts.pdf) (the date of access 12.10.2025).
8. Panofsky E. Erasmus and the Visual Arts, in: Kunsttexte. Nr. 4, 2011. DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2011.4>
9. Sommer E. Of Idols and Images Calvin and Luther on Religious Art. *Essays in History* 29, 67-82. DOI: <https://doi.org/10.25894/eih.452>
10. Spengler O. (2021). The Decline of the West: Perspectives of World-History. London: Arktos, 2021. 680 pp.

**REFERENCES:**

1. Golovei, V. (2013). *Reprezentatsiia sakralnoho v mystetstvi: Filosofsko-estetychnyi analiz* [Representation of the sacred in art: Philosophical and aesthetic analysis] (Extended abstract of Doctoral dissertation, Specialty 09.00.08). Volodymyr Dahl East Ukrainian National University.
2. Kotliarov, P., & Korchuk, V. (2021). *Vizualizuiuchy naratyv: Liuterivska teolohiia u hraviurakh Lukasa Kranakha* [Visualizing narrative: Lutheran theology in the engravings of Lucas Cranach]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriia: Istoriiia*, 2 (45), 79–84. [https://doi.org/10.24144/2523-4498.2\(45\).2021.247097](https://doi.org/10.24144/2523-4498.2(45).2021.247097)
3. Rashevskia, A. A. (2017). *Vplyv Reformatsii na yevropeisku kulturu ta mystetstvo (na prykladi tvorchosti Albrekhta Diurera)* [The influence of the Reformation on European culture and art (on the example of Albrecht Dürer's works)]. In *Yevropeiska Reformatsiia XVI st.: istoryko-antropolohichni vymir (do 500-yi richnyi pochatku Reformatsii v Yevropi)* [The European Reformation of the 16th century: Historical and anthropological dimension].
4. Samoilenko, Yu. S. (2017). *Proiavy idei Reformatsii v zhyvopysi na prykladi tvorchosti Lukasa Kranakha starshoho* [Manifestations of Reformation ideas in painting on the example of Lucas Cranach the Elder]. In *Yevropeiska Reformatsiia XVI st.: istoryko-antropolohichni vymir (do 500-yi richnyi pochatku Reformatsii v Yevropi)* [The European Reformation of the 16th century: Historical and anthropological dimension].
5. Bultmann, R. (1987). *Faith and understanding*. Fortress Press.
6. Koerner J. (2004). *The Reformation of the Image*. London : Reaktion.
7. Panofsky, E. (1991). *Albrecht Dürer and classical antiquity*. In *The meaning in the visual arts*. Princeton University Press. Retrieved October 12, 2025, from [https://monoskop.org/images/0/0c/Panofsky\\_Erwin\\_Meaning\\_in\\_the\\_Visual\\_Arts.pdf](https://monoskop.org/images/0/0c/Panofsky_Erwin_Meaning_in_the_Visual_Arts.pdf)
8. Panofsky, E. (2011). *Erasmus and the visual arts*. *Kunsttexte*, (4). <https://doi.org/10.48633/ksttx.2011.4>
9. Sommer, E. (1986). *Of idols and images: Calvin and Luther on religious art*. *Essays in History*, 29, 67–82. <https://doi.org/10.25894/eih.452>
10. Spengler, O. (2021). *The decline of the West: Perspectives of world-history*. Arktos.

Дата першого надходження статті до видання: 05.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 02.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 398:304.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-49>**Сергій ДУДНИКОВ***аспірант кафедри української філософії та культури філософського факультету, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, вул. Володимирська, 60, м. Київ, Україна, 01033***ORCID:** 0009-0009-1388-2093

**Бібліографічний опис статті:** Дудніков, С. (2025). Постфольклор як інструмент формування національної ідентичності. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 388–396, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-49>

## ПОСТФОЛЬКЛОР ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

**Мета дослідження** полягає у з'ясуванні впливу постфольклору на становлення та кристалізацію національної ідентичності.

**Методологія.** Дослідження ґрунтується на поєднанні підходів фольклористики, культурології та медіадосліджень. З огляду на це, теоретичну основу складають концепції постфольклору як форми трансформації традиційних культурних практик у сучасному цифровому середовищі та моделі формування колективної пам'яті та національної ідентичності. Такий підхід вимагає використання контент-аналізу, візуального і семантичного аналізу у поєднанні із загальними принципами герменевтики. Саме вони дозволяють інтерпретувати смислові й символічні структури постфольклорних текстів та визначати їхню роль у формуванні та кристалізації національної ідентичності.

**Наукова новизна.** Виникнення інформаційно-мережових способів та каналів комунікації сприяло появі якісно нової та функціональної форми народної творчості, яку в сучасному інтелектуальному дискурсі позначають терміном «постфольклор». На противагу фольклору, постфольклор не має прямої орієнтації на традицію і є результатом неформального щоденного спілкування, що відображає актуальний стан, емоції та цінності суспільства, тим самим задовольняючи його потребу спільній творчості та колективному осмисленні досвіду. Завдяки цьому постфольклор виходить за межі суто розважального мережевого контенту та перетворюється на дієвий інструмент реалізації національних стратегій.

**Висновки.** Класичний фольклор у сучасному світі переживає стрімкий занепад внаслідок руйнування традиційного соціокультурного середовища, яке забезпечувало його побутування та розвиток. Така ситуація породжує відчуття втрати національної пам'яті, спонукаючи еліти, державні інституції та громадянських активістів до відродження в урбанізованому середовищі «автентичної» традиції у формі фальшлору. Він зберігав зовнішній вигляд фольклорних творів, проте, вихолощуючи їхній первісний зміст, спричиняв десакралізацію, деритуалізацію та десемантизацію народної традиції, при цьому продовжуючи суттєво впливати на утвердження загальнонаціональної культури та ідентичності. Паралельно з фальшлором, який став штучним збереженням традиції, розвивався й постфольклор, який постає автентичною колективною творчістю, у процесі якої осмислюються події сьогодення та утверджуються спільні ідеали та цінності.

**Ключові слова:** фольклор, фальшлор, постфольклор, традиційне середовище, національна ідентичність, інформаційно-мережові канали комунікації.

**Serhii DUDNIKOV***PhD student at the Department of Ukrainian Philosophy and Culture, Faculty of Philosophy, Taras Shevchenko National University of Kyiv, 60 Volodymyrska Str., Kyiv, Ukraine, 01033***ORCID:** 0009-0009-1388-2093

**To cite this article:** Dudnikov, S. (2025). Postfolklor yak instrument formuvannia natsionalnoi identychnosti [Post-folklore as an instrument for the formation of national identity]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 388–396, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-49>

## POST-FOLKLORE AS AN INSTRUMENT FOR THE FORMATION OF NATIONAL IDENTITY

*The purpose of the study is to determine the influence of post-folklore on the formation and crystallization of national identity.*

*The research methodology.* The study is based on a combination of approaches from folklore studies, cultural studies, and media studies. With this in mind, the theoretical framework consists of concepts of post-folklore as a form of transformation of traditional cultural practices in the modern digital environment and models of collective memory and national identity formation. This approach requires the use of content analysis, visual and semantic analysis in combination with the general principles of hermeneutics. These principles allow us to interpret the semantic and symbolic structures of post-folklore texts and determine their role in the formation and crystallization of national identity.

*The scientific novelty.* The emergence of information and network methods and channels of communication has contributed to the emergence of a qualitatively new and functional form of folk art, which in contemporary intellectual discourse is referred to as "post-folklore". In contrast to folklore, post-folklore is free from direct orientation towards tradition and is the result of informal daily communication that reflects the current state, emotions, and values of society, thereby satisfying its need for joint creativity and collective understanding of experience. Thanks to this, post-folklore goes beyond purely entertaining online content and becomes an effective tool for implementing national strategies.

*Conclusions.* Classical folklore in the modern world is experiencing a rapid decline due to the destruction of the traditional sociocultural environment that ensured its existence and development. This situation creates a sense of loss of national memory, prompting elites, state institutions, and civic activists to revive "authentic" traditions in the form of fakelore in urban environments. It retained the outward appearance of folklore works, yet by stripping them of their original meaning, it caused the desacralization, deritualization, and desamentization of the folk tradition, while simultaneously continuing to significantly influence the establishment of nationwide culture and identity. Parallel to fakelore, which became an artificial preservation of tradition, post-folklore developed, which appears as authentic collective creativity, in the process of which current events are comprehended and common ideals and values are established.

**Key words:** folklore, fakelore, post-folklore, traditional environment, national identity, information and network communication channels.

**Актуальність проблеми.** Проблема формування національної ідентичності останніми роками залишається в центрі уваги українського суспільства. До неї звертаються науковці, політичні, культурні та громадські діячі, суспільні авторитети у прагненні консолідувати суспільство. Для цього вони презентують суспільству смисли та цінності, які задають напрям суспільного розвитку, водночас захищаючи його від дезінформації, а відтак і зовнішніх та внутрішніх загроз.

Не менше уваги проблемі формування національної ідентичності приділяють пересічні українці. Війна пробудила у них потребу чіткого розуміння «Хто Я?» задля вибудовування соціальної та світоглядної опори в часи, коли під впливом довготривалої війни стрімко руйнуються життєві орієнтири. За таких умов кожній окремій людині важливо відчувати належність до колективу, що не залишить її наодинці з небезпекою, водночас означить її статус та забезпечить діяльності сенс, що перевищуватиме буденні інтереси. Відчуття приналежності до такої спільноти нерідко забезпечують соціальні мережі та медіа, заповнюючи інформаційні стрічки дискусіями про мову, культуру, історію, символи, а подекуди й травми, завдані зовнішніми ворогами. Саме на їхньому тлі

в суспільній свідомості утверджується простір «Свого», який пропонує чітку та зрозумілу картину світу, тим самим консолідує спільноту чітко визначаючи її межі та завдання.

Стрімке зростання ролі медіа та соціальних мереж у формуванні національної ідентичності, супроводжується появою нових механізмів та інструментів формування національної ідентичності. У попередні століття вона формувалася та кристалізувалася з допомогою освіти (Гелнер, 2003), «друкарського капіталізму» (Андерсон, 2001), а згодом і центральних телевізійних каналів (Тоффлер, 2000), натомість сьогодні дедалі більше символів, смислів та образів створюється самими носіями культури, проте передаються нетиповими для традиційної фольклорної традиції засобами. Сучасні зразки народної творчості транслуються «у рукописній та машинописній формах, виходять друком у періодичних виданнях та окремими збірками з чималими накладками, а найчастіше розповсюджуються в електронній формі на спеціальних сайтах та форумах, а також розсилаються друзям та знайомим через електронну пошту й у вигляді SMS-ок (short message service) через мобільний зв'язок» (Лисюк, 2012, с. 70). Такі кардинальні зміни у механізмах культурної трансмісії дають підстави дослідниками

фіксувати появу постфольклору, як форми народної творчості, що адаптувалася до цифрового та медійного середовища. Завдяки цьому, традиційні сюжети й образи, так само як і нові форми народної творчості (демотиватори, фотожаби, меми, комікси, карикатури, гіфки тощо) змінюють формат поширення, що сприяє їхній стрімкій популяризації. При цьому, акумульовані ними емоції, образи, смисли, цінності та травми, залишаються зрозумілим зазвичай представникам однієї спільноти, що, на наш погляд, перетворює постфольклор на інструмент формування та кристалізації національної ідентичності.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Попри важливість постфольклору для сучасної людини та культури загалом, дослідження цього відносно нового феномену залишаються край обмеженими. Сучасне академічне середовище все ще не розробило узгодженої методології для дослідження постфольклору, а тому його вплив на вироблення культурних смислів та формування колективної, в тому числі й національної ідентичності залишається недостатньо осмисленим. Водночас це зовсім не означає, що постфольклор не привертав уваги науковців. Окремі його аспекти вже знайшли відображення у працях В. Вощенко (Вощенко, 2023), Ж. Денисюк (Денисюк, 2017), Б. Столярчука та М. Остапчук-Будз (Столярчук &, Остапчук-Будз, 2025), С. Сторожук та Н. Кривди (Сторожук & Кривда, 2020), Н. Лисюк (Лисюк, 2012), Н. Никончук (Никончук, 2005), В. Бережного (Бережний, 2015) та низки інших українських дослідників. Їхні праці присвячені впливу мас-медіа на культуру, а відтак і суті, особливостям виникнення, трансмісії та основним жанрам постфольклору, між тим залишають поза своєю увагою його роль у процесі формування та кристалізації національної ідентичності.

У той час як в українській науці цікавість до постфольклору тільки починає зростати, закордонні науковці активно досліджують цей багатогранний феномен сучасності. Показовим прикладом в цьому контексті можуть стати роботи ізраїльської дослідниці інтернет-мемів Л. Шифман (Limor Shifman), яка у низці своїх праць обґрунтувала потребу розглядати меми не як розважальні картинки, а як нову форму комунікації та культурні тексти, що мають «явні» (прямі) цінності та «латентні» (приховані)

культурні повідомлення, а тому здатні формувати та транслювати культурні сенси. Завдяки цьому, як стверджує дослідниця, меми трансформуються в унікальну форму вираження особистої позиції, участі в суспільному дискурсі та створення спільних смислів (Shifman, 2019).

Цікавою та плідною у контексті дослідження постфольклору видається робота Дж. Дові та Г. Кеннеді (Jon Dovey & Helen W. Kennedy) «Ігрові культури: комп'ютерні ігри як нові медіа» („Game Cultures: Computer Games as New Media“, 2006). Хоча за змістом вона доволі віддалена від постфольклору, запропоновані вченими узагальнення істотно розширюють розуміння особливостей комунікації у цифровому світі. Це зумовлено тим, що в роботі комп'ютерні ігри експліковані не як розвага, а як нова форма медіа та культурне явище, що впливає на владні відносини та формує культурну ідентичність гравців. Таким чином гра перетворюється на культурну практику спрямовану не тільки розважати, а й формувати та транслювати сенси у процесі інтерактивної взаємодії в мережі (Dovey & Kennedy, 2006). На наш погляд, ці висновки можуть стати теоретичною основою для дослідження постфольклору, твори якого так само ширяться у цифровому світі шляхом інтерактивної взаємодії користувачів.

Низкою важливих для дослідження постфольклору ідей та висновків відзначаються й праці американського дослідника медіадосліджень і комунікацій Г. Дженкінса (Henry Jenkins). У широковідомій сьогодні роботі «Конвергенційна культура: Де стикаються старі та нові медіа» (“Convergence Culture”) вчений аргументовано показав, що сучасна культура розвивається у взаємодії старих і нових медіа, перетворюючи споживача, який коментує, обговорює чи редагує, на активного співтворця сенсу. Завдяки цьому, як стверджує дослідник, медіа-оповіді, фан-культура та цифрові практики створюють символи та наративи, що дозволяють аудиторії відчувати себе частиною єдиної культурної спільноти та формують сучасну культурну ідентичність (Jenkins, 2006).

Згадані нами напрацювання українських та закордонних вчених мають важливе значення для розуміння багатьох аспектів функціонування медіакультури, між тим тільки підводячи до розуміння ролі постфольклору у формуванні

та/чи кристалізації національної ідентичності як осереддя національної консолідації та внутрішньої безпеки держави.

**Мета дослідження** полягає у з'ясуванні впливу постфольклору на становлення та кристалізацію національної ідентичності.

**Виклад основного матеріалу.** Реалізація поставленої мети з необхідністю передбачає окреслення теоретичних засад постфольклору, окремі дослідження якого в українському інтелектуальному дискурсі почали з'являтися тільки в останні десятиліття. Саме в цей час, учені почали звертати увагу та переосмислювати з нових теоретичних позицій дещо песимістичні висновки засновників та теоретиків української фольклористики (М. Цертелева, М. Максимовича, П. Лукашевича та П. Куліша, П. Чубинського) XIX ст., які, за довго до її становлення як науки, констатували згасання традиційної народної творчості, що, зрештою, й спонукало їх збирати та фіксувати пам'ятки старовини (Golovakha-Hicks, 2006, р. 221). Поява цих песимістичних оцінок, на думку Н. Лисюк, була спричинена тогочасними цивілізаційними зрушеннями: «від початку XX ст. почало зникати середовище, що продукувало цю культуру, а піррова перемога міста над селом призвела до відчутного скорочення кількості носіїв традиційного фольклору – селян» (Лисюк, 2012, с. 28). Доволі руйнівними, як цілком справедливо зауважує дослідниця, «стали й соціальні катаклізми XX ст., і надмір уваги до фольклору з боку радянської держави, що розглядала його як потужний чинник ідеологічного впливу на маси й робила спроби підмінити автентичний фольклор “радянським фольклоризмом” і бюрократичне втручання в систему народної культури, яке докорінно змінювало її структуру і зміст, й безпрецедентні переслідування її носіїв у радянські часи: аж до середини 1980-х років сільська адміністрація забороняла колядувати, ходити з вертепом, співати гаївки, відправляти Купала (Лисюк, 2012, с. 28–29).

Згасання народної творчості, що розпочалося разом зі згасанням середовища, що забезпечувало її існування та розвиток, помітно прискорилося після проголошення незалежності України (Лисюк, 2012, с. 29). Прагнення відродити репресовані українські традиції тільки на перший погляд реанімувало витіснену тоталітарною державою культурну спадщину, бо

насправді призвело до переходу фольклорної традиції з активної у пасивну форму. Нерідко цей процес супроводжувався ще й уніфікацією регіональних традицій, особливості яких поступово втрачали виразність і перетворювалися на складники ширшого культурного простору, в межах якого формувалися спільні загальнонаціональні символи та маркери ідентичності. Далеко не останню роль у цьому процесі відігравали й масмедіа, завдяки яким регіональні традиції перестали існувати в ізольованих локальних середовищах, а стали загальнонаціональним надбанням. Означені процеси, як доводить Н. Лисюк, спричинили десакралізацію, деритуалізацію і навіть десемантизацію народної традиції, що, зрештою, призвело до «до вихолощення змісту творів за збереження зовнішньої оболонки суто декоративного плану» (Лисюк, 2012, с. 33).

Занепад та модифікація традиційної культури, яка, як показав свого часу І. Нечуй-Левицький (Нечуй-Левицький, 2003), постала на тлі міфологічного світогляду, більш виразно проявилася з приходом цифрової епохи. Вона, як відомо, істотно пришвидшила обмін інформацією та змінила логіку самої комунікації. На зміну локальній усній традиції з притаманною їй прямою комунікацією між людьми, прийшли мережеві моделі комунікації, які дали змогу миттєво передавати культурні смисли на великі відстані та необмеженій аудиторії. Ці зміни, помітно послабили роль локальної громади як середовища творення й збереження фольклорних традицій, які все частіше набували форми «фальшлору» («*fakelore*») (Dorson, 1976). Його розвиток в сучасному світі тісно пов'язаний зі спробами відродити фольклорні традиції у нетипових для них соціокультурних умовах. До прикладу можна згадати сформовані ще на зорі індустріалізації та модернізації державні практики свідомого формування «народної культури», нерідко з вигаданими або перебільшеними елементами, свідченням чому стала т. зв. «шароварщина». Не менш показовими в цьому контексті видаються й різного роду фольклорно-тематичні заходи, зокрема ті, що проводяться в парку «Київська Русь». Зазвичай вони відтворюють мотиви давньоруської культури, проте через постановочний характер, орієнтацію на розвагу та туристичний інтерес, не зберігають автентичності народних традицій,

тим самим залишаючись типовим прикладом фальшлору.

Поширені в модерному урбаністичному світі практики реанімації фольклору, мережевий світ доповнює власними варіантами фальшлору. В цьому контексті можна згадати характерне для українських реалій створення та/чи переписування біографій історичних осіб з метою надання їм неіснуючих міфологічних рис, яскравим прикладом чому можуть стати популярні сьогодні історії про Івана Сірка або ж створення символічних знаків язичницьких богів, «захисних оберегів» та обрядових практик, представниками неоязичництва. Чільне місце у цьому переліку належить і «лікувальним сумішам» народної медицини, різного роду замовлянням, стародавнім кулінарним рецептам тощо. Всі ці твори є сконструйованим та штучно стилізованим під старовину продуктом кабінетної вигадки, а не узагальненим підсумком колективної мудрості. Імітована ними автентичність слугує прагматичним цілям – від комерційної вигоди до ідеологічного замовлення, тоді як справжній фольклор є безкорисливим проявом народного досвіду.

В сучасному інтелектуальному дискурсі фальшлор зазвичай оцінюють тільки як негативне вище, ігноруючи той факт, що в радянський період саме інституційні форми відтворення традиції відіграли вирішальну роль у формальному збереженні та популяризації окремих елементів народної традиції, а з ними й української ідентичності. Натомість в сучасному інформаційно-мережевому світі, де, як показала американська дослідниця Ш. Теркл (Sherry Turkle), технології та численні комунікаційні платформи забезпечують тільки ілюзію близькості, прирікаючи людину на самотність (Turkle, 2011), фальшлорні практики відіграють важливу терапевтичну функцію: вони забезпечують безпосередню міжособистісну взаємодію на рівні певного закладу, вулиці, села, міста, регіону тощо. Завдяки їй людина відчуває матеріальну, культурну та історичну присутність традиції, що, зрештою, забезпечує виробленню у неї відчуття приналежності до певної спільноти. Не варто забувати й того, що спрощені форми фальшлору легко і розважливо привертають увагу аудиторії до народної традиції, тим сам забезпечуючи цікавість до вивчення народних традицій чи збереження національної ідентичності.

Попри важливу роль фальшлору у житті сучасної людини, він залишається штучним вивором, позбавленим автентичної колективної основи та первісного сакрального змісту. Хочемо ми того чи ні, але поява нових форм комунікації у результаті стрімкого розвитку інформаційно-комунікаційних технологій, як цілком справедливо стверджує українська науковиця Ж. Денисюк, зруйнувала необхідність усної традиції, як способу побутування та передачі значущої інформації, культурних норм і цінностей. Втім, зауважує в продовження своєї думки дослідниця, це зовсім не скасовує потреби людини у сприйнятті чи осмисленні навколишнього світу у фольклорних формах. В нових соціокультурних умовах, вони, «сполучаючись з новими способами комунікації та будуючись на інших, постмодерних принципах творення культурних зразків і текстів, постають новим явищем культури» (Денисюк, 2017, с. 5).

Переміщення колективної творчості у віртуальне мережеве середовище, супроводжувалося змінами у формі, жанрах, соціальних механізмах вироблення, збереження та поширення фольклору, тим самим сприяючи його перетворенню у постфольклор. Його твори втрачають зв'язок з традицією, «який яскраво ілюстрував особливості повсякденної комунікації в межах різних спільнот – професійних, вікових, соціальних» (Вощенко, 2023, с. 63), трансформуючись у колективний інструмент для рефлексії та іронічного осмислення найгостріших викликів сьогодення. В цьому контексті можна згадати меми, флешмоби, інтернет-жарти, вірусні нарativi тощо, з допомогою яких суспільство дає блискавичну та іронічну відповідь на значущі події та кризи (політичні зміни, пандемії, війни, соціальні конфлікти).

Від класичного фольклору, який вимагав десятилітньої традиції, постфольклор відрізняється не тільки швидкістю творення чи особливостями трансмісії, а й розмаїттям візуальних форм поширення інформації. Це, як стверджує В. Вощенко, зумовлено тим, що постфольклор, який «розвивається й передається в процесі щоденних комунікаційних взаємодій, використовує культурні надбання шляхом цитування, запозичення знань попередніх епох, здійснює знакове шифрування смислів, транслювання актуальних цінностей і висловлювань» (Вощенко, 2023, с. 64). У висліді цього



відбувається поступове переміщення фольклору з усної в письмову форму, завдяки чому «писемні й аудіотехнічні засоби передавання інформації не лише претендують на рівноправність, але й стають ледь не переважним комунікативним типом» (Лисюк, 2012, с. 71). Така зміна призводить до того, що більшість таких постфольклорних текстів викає в урбанізованому середовищі й фіксуються з допомогою технічних засобів, що, на думку Н. Лисюк, призводить «до послаблення, а то й втрати одної з найвагоміших ознак традиційного фольклору – варіативності» (Лисюк, 2012, с. 71).

Доволі специфічною рисою постфольклору, як нам видається, стала характерна для нього тенденція до використання класичних ЗМІ (газет, радіо, ТБ) для творення та трансмісії фольклорних текстів. В цьому контексті можна згадати розважальні телепередачі типу «Анекдоти по-українськи» (2009–2011, «Інтер»), або ж «Битва екстрасенсів» (2007–2022, «СТБ») тощо. Не менш показовим прикладом можуть стати популярні серед читачів, особливо т. зв. «жовтої преси» чутки, плітки, міські легенди, анекдоти, пародії, карикатури тощо. Окрему групу постфольклорної творчості посідають політичні ток-шоу. Нерідко вони перенасичені незграбними, абсурдними або надмірно емоційними заявами політиків, які миттєво стають об'єктом глузування в соціальних мережах. Не оминають їх увагою й провідні телеканали та інтернет-видання (УНІАН, ТСН, 24 Канал тощо), які систематично пропонують своїй аудиторії добірки мемів чи відеонарізок із ключовими фразами певних політиків. На наш погляд, така діяльність ЗМІ легітимізує мем, водночас виводячи його з нішевого мережевого фольклору в масовий дискурс.

Здатність постфольклору реагувати на злободенні виклики суспільства, на думку Ж. Денисюк, споріднює його з карнавальними формами традиційної низової культури, тим самим даючи можливість вважати його своєрідною «маніфестацією вільного оцінного судження актуальних явищ дійсності, долаючи офіційно цензуровані та табуйовані теми. Можливість анонімного спілкування в інтернеті (прикрившись умовною віртуальною маскою) та вільне поширення як творів, які подобаються, так і власної творчості, створює живе культурно-інформаційне середовище, яке є вмістилищем

відтворення досвіду суспільства, його системи цінностей, стереотипів та міфологем, що відповідають потребам і запитам масової свідомості» (Денисюк, 2017, с. 6). Звісно, це не робить постфольклор проявом абсолютно вільної творчості, оскільки з його появою активні та колективні форми побутування традиційного фольклору у цифровому середовищі зазвичай поступаються місцем пасивно-колективним. Водночас реагуючи, коментуючи чи адаптуючи постфольклорний контент, користувачі включаються у колективну творчість, забезпечуючи їй якщо не варіативність, то соціальне життя.

Специфіка, особливості виникнення та трансмісії постфольклору (його мережева оперативність, гібридний формат та реактивний характер), на наш погляд, перетворюють його на один з найбільш дієвих механізмів формування та кристалізації національної ідентичності. Реалізація цього завдання, як визначено першою, і на наш погляд, головною стратегічною ціллю «Операційного плану заходів з реалізації у 2023-2025 роках Стратегії утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року» (Постанова Кабінету Міністрів України № 1322, 2023) передбачає «утвердження в суспільстві патріотичної свідомості, поваги до державних символів, суспільно-державних (національних) цінностей України, розуміння їх важливості для становлення держави, державної мови як національної цінності та важливого атрибута національної та громадянської ідентичності» (Постанова Кабінету Міністрів України № 1322, 2023). В модерному світі практичне втілення цього завдання забезпечувала офіційна система освіти, наукові установи, книгодрукування, центральні канали телебачення, масові рухи, громадські організації та лідери нації, які, як свідчить приклад Д. Донцова, формували ідеологічну та культурну основу для мобілізації переважно активної частини суспільства навколо спільних завдань та цілей (Сосновський, 1974). Сьогодні ж соціокультурна ситуація істотно змінилася: розвиток інформаційно-комунікаційних технологій дозволив трансформувати офіційні патріотичні наративи на живий, доступний і емоційно резонуючий колективний контент (меми, жарти, вірусні фрази), що швидко поширюється і мобілізує не лише національно свідомі еліти, а й усе

суспільство як до спільного переживання актуальних подій та викликів, так і до вироблення спільного комунікативного, культурного та ціннісного простору. До прикладу згадаємо меми, які швидко розповсюджуються в середовищі, що має спільну базу знань (про політиків, події сьогодення, історію) та цінності (свобода, гідність, іронія над злом), перетворюючи «сухі» знання та абстрактні ідеї на доступний, живий контент, який об'єднує суспільство. Не меншою мірою цьому сприяють і широко поширені мемні-фрази та вислови («Астанавіться!» чи «А сьогодні в завтрашній день не всі можуть дивитися. Точніше дивитися можуть не тільки лиш усі, мало хто може це робити» та ін.), які легко та з гумором кристалізують комунікативний простір, несвідомо закладаючи повагу до мови та мотивуючи суспільство до розвитку комунікативних навичок.

Не варто забувати й того, що постфольклор – це результат народної творчості, а відтак не потребує додаткового фінансування, що робить його дієвим інструментом популяризації та збереження культурної спадщини й культурних цінностей України. В цьому контексті можна згадати мережеві твори (меми, відео, пости), (меми, відео, публікації), що містять елементи національної символіки (тризуб, вишиванка, певні історичні постаті), елементи традиційної культури (міфи, казки, соціокультурні практики, народна поезія тощо). Попри ризик вульгаризації, нерідко саме вони виводять культурний спадок з музейного контексту у повсякденне спілкування, тим самим сприяючи відродженню національної пам'яті та спонукаючи суспільство до вивчення власної історії, традицій та цінностей, знання яких забезпечує зростання «активної життєвої та громадянської позиції» (Постанова Кабінету Міністрів України № 1322, 2023).

Загалом немає підстав сумніватися в тому, що постфольклор завдяки своїй доступності та універсальності гумористичного коду (мемів, крилатих фраз) перетворюється на один з найбільш ефективних інструментів формуванню та збереження української ідентичності, в тому числі й у громадян, які проживають за кордоном та на тимчасово

окупованій території. Поширюючись альтернативними до офіційних каналів інформації, твори постфольклору наразі виступають чи не головним живим каналом колективної солідарності, формуючи спільний для всього суспільства комунікативний, культурний та ціннісний простір.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** У сучасному світі класичний фольклор стрімко занепадає внаслідок руйнування середовища, що забезпечувало його побутування та розвиток. Така ситуація породжує відчуття втрати національної пам'яті, спонукаючи еліти, державні інституції та громадянських активістів до відродження в урбанізованому середовищі «автентичної» традиції у формі фальшлору. Він зберігає зовнішній вигляд фольклорних творів, проте позбавляє їх первісного змісту, спричиняючи тим самим десакралізацію, деритуалізацію та десемантизацію народної традиції, при цьому продовжуючи суттєво впливати на утвердження загальнонаціональної культури та ідентичності. Паралельно з фальшлором, який став штучним збереженням традиції, розвивається якісно нова та функціональна форма живої народної творчості – постфольклор. Його поява стала закономірною відповіддю суспільства на появу нових – інформаційно-мережевих – форм та каналів комунікації. На відміну від фольклору та фальшлору, постфольклор втрачає орієнтацію на традицію та у процесі щоденного, зазвичай гумористичного (мемів, крилатих фраз) спілкування відображає актуальний стан, емоції та цінності суспільства, тим самим задовольняючи потребу людини у спільній творчості та колективному осмисленні досвіду. Це дає йому можливість вийти за межі суто розважального контенту та стати дієвим інструментом формування національної ідентичності.

Обґрунтована здатність фальшлору та постфольклору впливати на формування й кристалізацію національної ідентичності, відкриває нові перспективи для дослідження механізмів їхнього функціонування у сучасному цифровому середовищі та можливостей інтеграції цих явищ у стратегії культурної політики та національної консолідації.

# ЛІТЕРАТУРА:

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. К.: Критика, 2001. 272 с.
2. Бережний В. Жанрова специфіка анекдоту і постфольклор. Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. 2015. № 18–20. С. 32–41.
3. Вощенко В. Ю. Постфольклор як соціокультурний феномен мережевого суспільства. Філософські обрії, 2023. № 47. С. 61–68. <https://doi.org/10.33989/2075-1443.2023.47.282558>
4. Гелнер Е. Нації та націоналізм; Націоналізм: Пер. з англ. К.: Таксон, 2003. 300 с.
5. Денисюк Ж. З. Постфольклор у парадигмі постмодерну: до постановки проблеми. Культура і Сучасність. 2017. № 1. С. 3–8. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2017.148876>
6. Лисюк Н. А. Постфольклор в Україні. Київ : Агентство «Україна», 2012. 347 с.
7. Нечуй-Левицький І. С. Світогляд українського народу : ескіз української міфології. Київ : Обереги, 2003. 144 с.
8. Никончук Н. Усна народна творчість та постфольклор у житті сучасної людини: повернення до пережитків чи нові тенденції розвитку? /Наукові записки Інституту психології ім. Г.С. Костюка АПН України / За ред. С.Д. Максименка. К.: Главник, 2005. Вип. 26, В 4-х томах, Т. 3. С. 220-224.
9. Про схвалення Стратегії утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2023–2025 роках : Постанова Кабінету Міністрів України від 15.12.2023 № 1322 / *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/1322-2023-%D0%BF> (дата звернення: 24.11.2025).
10. Сосновський М. Дмитро Донцов: політичний портрет : з історії розвитку ідеології українського націоналізму. Нью-Йорк; Торонто : Trident International, 1974. 419 с.
11. Столярчук Б., Остапчук-Будз М. Інтернет-фольклор як комунікативний феномен в українському мережевому просторі. Нова педагогічна думка. 2025. Т. 121, № 1. С. 100–108. doi: 10.37026/2520-6427-2025-121-1-100-108.
12. Сторожук С. В., Кривда Н. Ю. Вплив медіа на колективну пам'ять. Гуманітарні студії: педагогіка, психологія, філософія. 2020. Т. 11, № 1. doi: 10.31548/hspedagog2020.01.090.
13. Тоффлер Е. Третя Хвиля / Пер. А. Євса. К.: Вид. дім «Всесвіт», 2000. 480 с.
14. Dorson R. M. Fakelore. In: *Folklore and Fakelore: Essays Toward a Discipline of Folk Studies*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1976. Pp. 1–30.
15. Dovey J., Kennedy H. W. *Game Cultures: Computer Games as New Media*. Maidenhead : Open University Press, 2006. 184 p.
16. Golovakha-Hicks I. Demonology in Contemporary Ukraine: Folklore or Postfolklore? *Journal of Folklore Research*. 2006. Vol. 43. № 3. P. 219–240. doi: 10.1353/jfr.2007.0001.
17. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York : New York University Press, 2006. 352 p.
18. Shifman L. *Internet memes and the twofold articulation of values. Society and the Internet: How Networks of Information and Communication Are Changing Our Lives*. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 2019. P. 43–57. DOI: 10.1093/oso/9780198843498.003.0003.
19. Turkle S. *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York : Basic Books, 2011. xvii, 360 p.

# REFERENCES:

1. Anderson, B. (2001). *Uiaivleni spilnoty. Mirkuvannia shchodo pokhodzhennia y poshyrennia natsionalizmu* (per. z anhl. V. Morozov). [Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Revised Edition]. Kyiv: Krytyka. (in Ukrainian).
2. Berezhnyi, V. (2015). *Zhanrova spetsyfika anekdotu i postfolklor*. [The genre specificity of anecdotes and post-folklore]. *Literaturoznavstvo. Folklorystyka. Kulturolohiia*, (18–20), 32–41. (in Ukrainian).
3. Voshchenko, V. Yu. (2023). *Postfolklor yak sotsiokulturnyi fenomen merezhevoho suspilstva*. [Post-folklore as a sociocultural phenomenon of network society]. *Filosofski obrii*, (47), 61–68. <https://doi.org/10.33989/2075-1443.2023.47.282558> (in Ukrainian).
4. Gelner, E. (2003). *Natsii ta natsionalizm*. [Nations and Nationalism]. (Per. z anhl. H. Kasianov). Kyiv: Takson. (in Ukrainian).
5. Denysiuk, Zh. Z. (2017). *Postfolklor u paradyhmi postmodernu: do postanovky problemy*. [Post-folklore in the postmodern paradigm: raising the issue]. *Kultura i Suchasnist*, (1), 3–8. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2017.148876> (in Ukrainian).

6. Lysiuk, N. A. (2012). Postfolklor v Ukraini. [Post-folklore in Ukraine]. Ahentstvo «Ukraina». (in Ukrainian).
7. Nechui-Levytskyi, I. S. (2003). Svitohliad ukrainskoho narodu: Eskiz ukrainskoi mifolohii. [The worldview of the Ukrainian people: An outline of Ukrainian mythology]. Oberehy. (in Ukrainian).
8. Nykonchuk, N. (2005). Usna narodna tvorchist ta postfolklor u zhytti suchasnoi liudyny: Povernennia do perezhyt-kiv chy novi tendentsii rozvytku? [Oral folk art and post-folklore in the life of modern man: A return to the past or new trends in development?]. U S. D. Maksymenko (Red.), Naukovi zapysky Instytutu psykholohii im. H. S. Kostiuka APN Ukrainy (Vyp. 26, T. 3, s. 220–224). Hlavnyk. (in Ukrainian).
9. Postanova № 1322 vid 15.12.2023. [Resolution No. 1322 dated December 15, 2023.]. Kabinet Ministriv Ukrainy. (2023). Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/go/1322-2023-%D0%BF> (24.11.2025). (in Ukrainian).
10. Sosnovskyi, M. (1974). Dmytro Dontsov: Politychnyi portret: Z istorii rozvytku ideolohii ukrainskoho natsion-alizmu. [Dmytro Dontsov: Political Portrait: From the History of the Development of Ukrainian Nationalist Ideology.]. Trident International. (in Ukrainian).
11. Stoliarchuk, B., & Ostapchuk-Budz, M. (2025). Internet-folklor yak komunikatyvnyi fenomen v ukrainskomu merezhevomu prostori. [Internet folklore as a communicative phenomenon in Ukrainian cyberspace]. Nova pedahohichna dumka, 121(1), 100–108. <https://doi.org/10.37026/2520-6427-2025-121-1-100-108> (in Ukrainian).
12. Storozhuk, S. V. & Kryvda, N. Yu. (2020). Vplyv media na kolektyvnu pamiat. [The influence of media on collec-tive memory]. Humanitarni studii: pedahohika, psykholohiia, filozofia, 11(1), 90–100. (in Ukrainian).
13. Toffler, A. (2000). Tretia khvyliia [The third wave]. (A. Yevsa, Per.). Vyd. dim «Vsesvit». (in Ukrainian).
14. Dorson, R. M. (1976). Fakelore. In Folklore and fakelore: Essays toward a discipline of folk studies (pp. 1–30). Harvard University Press.
15. Dovey, J., & Kennedy, H. W. (2006). Game cultures: Computer games as new media. Open University Press.
16. Golovakha-Hicks, I. (2006). Demonology in contemporary Ukraine: Folklore or postfolklore? Journal of Folklore Research, 43(3), 219–240. <https://doi.org/10.1353/jfr.2007.0001>.
17. Jenkins, H. (2006). Convergence culture: Where old and new media collide. New York University Press.
18. Shifman, L. (2019). Internet memes and the twofold articulation of values. In Society and the Internet: How net-works of information and communication are changing our lives (2nd ed., pp. 43–57). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198843498.003.0003>.
19. Turkle, S. (2011). Alone together: Why we expect more from technology and less from each other. Basic Books.

Дата першого надходження статті до видання: 14.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 687.1:792.2:008

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-50>**Yanina ZHUKOVA***Lecturer of the Department of Management and Finance, Ukrainian State University of Science and Technology, ESI «Ukrainian State University of Chemical Technology», Nauky Avenue, 8, Dnipro, Ukraine, 49000***ORCID:** 0000-0001-5021-9623

**To cite this article:** Zhukova, Ya. (2025). Teatralizatsiia fashion-show yak semiotychna systema: ohliad naukovykh pidkhodiv [Theatricalization of the fashion-show as a semiotic system: an overview of scientific approaches]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 397–402 doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-50>

## THEATRICALIZATION OF THE FASHION-SHOW AS A SEMIOTIC SYSTEM: AN OVERVIEW OF SCIENTIFIC APPROACHES

*The article is dedicated to a comprehensive analysis of the phenomenon of theatricalization in contemporary fashion-shows through the prism of semiotic theory. The aim of the article is to investigate how the integration of theatricalization transforms the fashion-show from a commercial presentation into a multilayered artistic text that generates cultural meanings and intensifies communication. It is argued that theatricalization creates a unique semiosphere (following Y. Lotman) – a closed communicative space where every element functions as a sign within an interconnected system. This system not only presents clothing, footwear, accessories, and jewelry but also constructs narrative, emotional experience, and cultural codes. Based on a synthesis of classical works by R. Barthes on fashion as language and contemporary studies of performance (F. Granata, M. Boucher, C. Evans), the article examines in detail four key semiotic subsystems of the theatricalized fashion-show, which are in constant dialogical interaction. First, scenography as a semiotic field: the show's space (location, runway architecture, light, sound, color, special effects) is analyzed as a powerful intertextual sign that sets the primary codes for perceiving the collection and forms the event's mythologeme (A. Rocamora). Second, the model's body as an active sign-performer: the focus is on the performativity of the body, where gait, facial expressions, plasticity, gesture, and interaction with space serve as non-verbal codes that transmit the character, concept of the collection, and the brand's socio-cultural positions (A. Goncharova, O. Buvalets). Third, clothing within the context of stage action: it is demonstrated that the theatrical context radically alters the semiotic status of clothing, allowing it to be used as a hyperbolized, grotesque, or metaphorical sign to express an artistic, social, or political idea, moving far beyond its utilitarian function (O. Medvid). Fourth, the spectator as a participant in semiosis: the fashion-show is considered a ritual and interactive practice where the audience, being involved in the action through mechanisms of invitation, immersiveness, and direct communication, becomes a co-author of the meaning-making process, and the event itself functions as a tool for legitimizing the brand and forming a community (J. Entwistle). The article concludes that theatricalization is a powerful tool for semiotic enhancement and complication of communication. It multiplies the codes for "reading," activates intertextual connections with creative industries and the relevant socio-cultural context, and transforms communication into an emotionally charged ritual. Thus, the fashion-show establishes itself not merely as a format for presenting clothing, footwear, accessories, and jewelry, but as an independent synthetic form of contemporary culture, which actively produces relevant meanings, cultural images, and identities. The research is based on a critical analysis and synthesis of scholarly works by Ukrainian (O. Buvalets, L. Shevchenko, O. Medvid, A. Goncharova) and international authors, ensuring a comprehensive view of the phenomenon. The scientific novelty of the work lies in the systematic unification of semiotic and performative paradigms for the analysis of the fashion-show, as well as in identifying gaps for future research, particularly regarding the influence of digital formats and neuroscientific aspects of perceiving the theatricalized fashion-show. The scientific novelty of the work lies in the comprehensive semiotic analysis of the theatricalization of the fashion-show, which is for the first time considered as an integral communicative system with four interconnected subsystems. The article synthesizes international and domestic sources, and also identifies gaps for further research in the field of digital and comparative semiotics of fashion-show.*

**Key words:** theatricalization, fashion-show, semiotics, creative industries, cultural code, communication.

**Яніна ЖУКОВА**

викладачка кафедри менеджменту та фінансів, УДУНТ ННІ Український державний хіміко-технологічний університет, просп. Науки, 8, м. Дніпро, Україна, 49000

**ORCID:** 0000-0001-5021-9623

**Бібліографічний опис статті:** Жукова, Я. (2025). Театралізація fashion-show як семіотична система: огляд наукових підходів. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 397–402, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-50>

## ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ FASHION-SHOW ЯК СЕМІОТИЧНА СИСТЕМА: ОГЛЯД НАУКОВИХ ПІДХОДІВ

Стаття присвячена комплексному аналізу феномену театралізації сучасного fashion-show через призму семіотичної теорії. Мета статті – дослідити, як інтеграція театралізації трансформує fashion-show з комерційної презентації в багаторівневий художній текст, що генерує культурні значення та інтенсифікує комунікацію. Аргументується, що театралізація створює унікальну семіосферу (за Ю. Лотманом) – замкнутий комунікативний простір, де кожен елемент функціонує як знак у взаємопов'язаній системі. Ця система не лише презентує одяг, взуття, аксесуари та ювелірні вироби, а й конструює наратив, емоційний досвід та культурні коди. На основі синтезу класичних праць Р. Барта про моду як мову та сучасних досліджень перформансу (Ф. Гранта, М. Буше, К. Еванс) стаття детально розглядає чотири ключові семіотичні підсистеми театралізованого fashion-show, що перебувають у постійному діалогічній взаємодії. По-перше, сценографія як семіотичне поле: простір показу (локація, архітектура подіуму, світло, звук, кольори, спецефекти) аналізується як потужний інтертекстуальний знак, що задає первинні коди для сприйняття колекції та формує міфологему події (А. Рокамора). По-друге, тіло моделі як активний знак-виконавець: акцент робиться на перформативності тіла, де хода, міміка, пластика, жест та взаємодія з простором виступають невербальними кодами, що транслиують характер, концепцію колекції та соціокультурні позиції бренду (А. Гончарова, О. Бувалець). По-третє, одяг у контексті сценічного дійства: доводиться, що театральний контекст радикально змінює семіотичний статус одягу, дозволяючи використовувати його як гіперболізований, гротескний або метафоричний знак для вираження художньої, соціальної чи політичної ідеї, виходячи далеко за рамки утилітарної функції (О. Медвідь). По-четверте, глядач як учасник семіозису: fashion-show розглядається як ритуальна та інтерактивна практика, де аудиторія, будучи включеною в дійство через механізми запрошення, імерсивності та прямої комунікації, стає співавтором процесу творення значення, а сама подія функціонує як інструмент легітимації бренду та формування спільноти (Дж. Ентвісл). У статті робиться висновок, що театралізація є потужним інструментом семіотичного посилення та ускладнення комунікації. Вона множить коди для «зчитування», активує інтертекстуальні зв'язки з креативними індустріями та актуальним соціокультурним контекстом, а також перетворює комунікацію на емоційно навантажений ритуал. Таким чином, fashion-show утверджує себе не просто як формат презентації одягу, взуття, аксесуарів та ювелірних прикрас, а як самостійна синтетична форма сучасної культури, що активно продукує актуальні смисли, культурні образи та ідентичності. Дослідження базується на критичному аналізі та синтезі наукових праць українських (О. Бувалець, Л. Шевченко, О. Медвідь, А. Гончарова) та міжнародних авторів, що забезпечує комплексне бачення феномену. Наукова новизна роботи полягає у системному об'єднанні семіотичної та перформативної парадигм для аналізу fashion-show, а також у виокремленні прогалин для майбутніх досліджень, зокрема щодо впливу цифрових форматів та нейронаукових аспектів сприйняття театралізованого fashion-show. Наукова новизна роботи полягає в комплексному семіотичному аналізі fashion-show, що вперше розглядається як цілісна комунікативна система з театралізації чотирма взаємопов'язаними підсистемами. У статті синтезовано міжнародні та вітчизняні джерела, а також виокремлено прогалини для подальших досліджень у галузі цифрової та компаративної семіотики fashion-show.

**Ключові слова:** театралізація, fashion-show, семіотика, креативні індустрії, культурний код, комунікація.

**Statement of the Problem.** In light of the communicative challenges of the digital era, the study of the theatricalization of the fashion-show through the prism of semiotics is driven by the need for an in-depth understanding of this phenomenon of contemporary culture, as it lies at the intersection of creative industries, commerce, communication, and social practice. Considering the context and the fashion industry's transition to a new stage of

its historical development, which demands a new analytical toolkit capable of revealing new, profound mechanisms of transformation and influence, the semiotic approach offers precisely such a perspective.

To date, there exists a significant number of fragmented studies: the semiotics of fashion is examined separately (Barthes, 1990; Goncharova, 2019), while the phenomenon of performance and theatricality is treated in isolation (Granata, 2017;

Skliarenko, 2016). However, there is a lack of comprehensive works that would systematically integrate these approaches specifically for the analysis of the fashion-show as a single object. Therefore, there is a need to consolidate interdisciplinary knowledge. The relevance of this review lies in bridging this gap through a synthesis of theories, which allows for the construction of a holistic model of the fashion-show as a semiotic-performative system.

**Analysis of Scholarly Literature.** The review of scholarly literature reveals three principal paradigms in the study of the fashion-show.

The Semiotic Paradigm (originating from R. Barthes) treats fashion as a system of signs, an approach further developed in domestic scholarship on costume analysis and brand communication strategies.

The Performative Paradigm and studies of spectacle (C. Evans, F. Granata, J. Entwistle) focus on the event, the body, and the economy of aesthetic labour, interpreting the show as an act.

The Paradigm of Theatricalization (M. Boucher, O. Buvalets, L. Shevchenko) directly analyses the evolution of the show into a total stage performance, examining its scenography, direction, and interaction with space (A. Rocamora).

The analysed sources highlight a trend towards synthesizing these approaches and contextualizing the fashion-show within the media environment. However, a research gap remains for studies that consider the theatricalized fashion-show as an *integrated semiotic-performative system*, where all elements (space, body, clothing, spectator) function in constant dialogical interaction. It is precisely this gap that defines the scientific novelty of the present article, which aims at a comprehensive analysis of such a system.

**The aim of the article** is to investigate how the integration of theatricalization transforms the fashion-show from a commercial presentation into a multi-layered artistic text that generates cultural meanings and intensifies communication.

**Presentation of the Main Material.** Contemporary fashion has definitively moved beyond the utilitarian production of clothing, transforming into a powerful industry of producing images, identities, and meanings. The fashion-show, as a key point of presentation, has evolved from a closed commercial viewing into a large-scale public event that aspires to the status of an independent artistic

work. As scholars note (Shevchenko, 2019; Evans, 2001), the fashion-show has acquired the features of a total theatricalized act, synthesizing stage art, choreography, video art, and sound design. Theatricalized fashion-shows are increasingly becoming a platform for expressing urgent social topics: inclusivity, sustainability, gender equality, political protest. The method of theatricalization and its complex toolkit (dramaturgy, artistic vision, location, scenography, models, music, lighting, video, special effects, broadcast, etc.) make such messages particularly convincing and emotionally charged. Semiotic analysis makes it possible to understand which linguistic and visual codes are used to construct these new narratives and to measure their cultural effectiveness. In this context, theatricalization acts as a key mechanism for transforming and immersing the fashion-show into a total artistic text, while the semiotic approach provides the toolkit for decoding its meanings.

As noted by Ukrainian researcher O. Buvalets, «the stagecraft of the fashion show as a theatrical event is defined by the presence of dramaturgy, direction, and artistic design, which transforms the runway into a stage» (Buvalets, 2017, p. 13). This transformation can be viewed through the prism of Y. Lotman's (2000) concept of the semiosphere – a closed space where meanings function and are generated. Within such a semiosphere of the fashion-show, every element – from the location to the model's movement – becomes a sign in an interconnected system.

The fundamental basis for the semiotic analysis of fashion was laid by R. Barthes, who viewed it as a language, a system of signs, where clothing acts as a carrier of social and cultural codes (Barthes, 1990). However, theatricalization elevates this system to a new level. As M. Boucher remarks, «the fashion show is a visual spectacle where the semiotic codes of clothing are amplified and interwoven with the codes of performance, music, and space» (Boucher, 2018, p. 495). Thus, the fashion-show becomes not merely a sum of individual costume-signs, but a complex narrative text. This text is constructed through direction, script, and dramaturgy that unfold over time, creating an emotional arc from start to finish (Shevchenko, 2019).

Scenography acts as the central semiotic field. The show's location is not a neutral background; it carries powerful intertextual weight. A. Rocamora demonstrates how urban space (a palace, factory,

museum, etc.) becomes an active participant in communication, adding meanings of heritage, urbanism, or elitism to the collection (Rocamora, 2009). The stage space, according to C. Evans, is «an arena in which the dream and authority of fashion is constructed» (Evans, 2001, p. 78), and the architecture of the runway (straight path, labyrinth, circle) sets the mode of perception – from classical to ritualistic. Light, sound, and decor form a syntagmatic chain that amplifies the core message.

The model's body in the theatricalized show transforms from a passive mannequin into an active sign-performer. F. Granata, in her work on experimental fashion, emphasizes that through grotesquery, carnivalesque, and performative plasticity, the body becomes a carrier of alternative meanings that evoke aesthetic shock in the viewer (Granata, 2017). Ukrainian researcher A. Goncharova examines visual communication in the art of costume precisely through semiotic analysis, where the body, dressed in a garment, becomes a single sign «read» within the context of the stage situation (Goncharova, 2019). The walk, facial expressions, gestures are non-verbal codes that convey the character of the collection: from mechanical impassivity as a sign of conceptualism to individual emotionality as a sign of humanization (Mears, 2011). Makeup and hairstyle act as connotative signs that complement the primary meaning.

Clothing itself, within the context of theatricalization, acquires new meanings. It becomes contextualized, and the same garment on a runway in an opera house versus in a showroom will signify differently. The theatrical lens allows designers such as Alexander McQueen or John Galliano to use clothing as a hyperbolized or grotesque sign, creating not a utilitarian product but a powerful artistic image (Granata, 2017).

O. Medvid, in her study of fashion show semiotics, notes that for luxury brands, theatricalization becomes a key communication strategy for building myth and exclusive image (Medvid, 2021).

An important element of the show's semiotic system is the spectator. Theatricalization transforms them from a passive observer into a participant in a ritual. As J. Entwistle shows, attending a fashion-show constitutes aesthetic labour and the performance of a specific social role (Entwistle, 2009). The spectator, by receiving an invitation (a sign of status), becomes a witness-initiate, whose presence legitimizes the meanings being

created on stage. Participants in the fashion-show as an event collectively form a stylistic community that deciphers the encoded messages. Interactive techniques (models walking among the audience, direct eye contact) blur the boundaries of the semiosphere, making the audience co-authors of the communicative act.

Therefore, the theatricalization of the fashion-show from a semiotic standpoint is a strategy for enhancing and complicating communication through the multiplication of codes (vestimentary, performative, spatial, musical, etc.) and their integration into a single narrative. It shifts fashion from the utilitarian plane into the plane of cultural experience and meaning-making, activating intertextual links with creative industries and the social context. As O. Buvaiets summarizes, «the synthesis of arts in the space of the contemporary fashion-show with the dominant theatrical aspect ensures its perception as an integral artistic phenomenon» (Buvaiets, 2020, p. 48).

The globalization of media and the dominance of social networks (Instagram, TikTok, YouTube) have transformed the fashion-show into transnational viral content. Clips of shows, highlight moments, and backstage videos spread instantly worldwide, becoming languages of global dialogue. Semiotics allows for the deconstruction of this flow of images, revealing the strategies for encoding messages aimed at diverse target audiences (Boucher, 2018; Medvid, 2021). In these conditions, understanding how meanings (brand codes, social messages, aesthetic ideals) are constructed and transmitted precisely through theatricalized forms becomes crucial for the analysis of contemporary culture. Further research makes sense to develop in the direction of analysing the specifics of digital theatricalized fashion-shows and their semiotics within the conditions of a hypermedia environment.

**Conclusions.** The conducted analysis demonstrates that the theatricalization of the contemporary fashion-show is a complex system-generating mechanism that transforms it into an independent synthetic art form with its own semiotic structure. Viewing the phenomenon through a synthesis of semiotic theory and performance studies allows for several fundamental generalizations.

Theatricalization creates from the fashion-show an integral semiosphere – a closed communicative



space where meanings are generated, transmitted, and interpreted. Within this semiosphere, the traditional language of fashion is radically complicated. To it are added powerful parallel codes: scenographic, performative, musical, and choreographic. Thus, the fashion-show becomes a polycode text, where clothing, footwear, accessories, and jewelry are merely one, albeit central, element in the palette of signs. This transformation confirms the thesis of the show's evolution from presentation to a total act.

The analysis of the identified subsystems – space, body, clothing, and audience – reveals their close dialogic interaction. Scenography not only decorates the event but also acts as a meta-signifier, setting the primary code for perceiving the collection. In this context, the model's body ceases to be a passive mannequin and becomes an active sign-performer. Its plasticity, walk, and facial expressions are non-verbal messages that either harmonize with or intentionally contrast the space and clothing, creating tension and meaning. Clothing loses its utilitarian nature within this theatrical system, becoming an image-concept, a hyperbolized sign of an artistic or social idea.

A key feature of the theatricalized fashion-show as a semiotic system is its ritualistic and interactive nature. The show constructs not only images but also specific relationships with the audience. The spectator performs the role of an initiated participant, and the event itself functions as a ritual legitimizing the new status of the brand and collection. Interactive techniques blur the clear boundary between stage and hall, shifting the spectator from the position of observer to that of an immersive co-participant in semiosis. This fully corresponds to the logic of contemporary art, focused on experience and participation.

The scientific novelty of the presented review lies precisely in the systematic synthesis of two

powerful analytical paradigms – semiotics and performance theory – for the study of the fashion-show. This allowed not merely stating the fact of theatricalization, but revealing the internal structure of this phenomenon, its communicative mechanics, and cultural functions. The integration of domestic research into the context of global theory is especially important, opening prospects for further comparative studies.

However, the conducted analysis also reveals obvious gaps in the scholarly discourse, which form directions for future research. This includes, first and foremost, the digital transformation of the semiotics of the fashion-show, requiring a deep analysis of how the mechanisms of theatricalization and sign-creation function in digital show formats, virtual reality, or hybrid events. Secondly, the question of the economics of semiotic theatricality, specifically, how an expensive theatrical production converts into concrete commercial results, and how to measure the effectiveness of this sign capital. Research into the local specifics of theatricalization to identify cultural-identification codes in shows of different regions, as well as studies on the inclusion of models with diverse body types into the theatricalized narrative as a semiotic shift, also remain relevant.

Therefore, the theatricalization of the fashion-show constitutes a powerful semiotic system that acts as an engine transforming fashion from a sphere of producing things into a sphere of producing meanings, experiences, and cultural identities. This system functions according to the logic of synthesizing arts, ritual, and communication, making each show a unique act of contemporary visual culture. Further study of this phenomenon requires an interdisciplinary approach combining the tools of cultural studies, art history, economics, and creative industries.

#### BIBLIOGRAPHY:

1. Boucher M. Fashion as a Visual Spectacle: Semiotics of the Runway Show // *Fashion Theory*. 2018. Vol. 22, No. 4–5. P. 491–513. DOI: <https://doi.org/10.2752/175174118X15284313786041>
2. Бувалець О. О. Еволюція поняття «театралізація» в культурному просторі масових видовищ: історія та сучасність. *Культура України*. 2012. №38. С. 141–149.
3. Бувалець О. О. Погляд на поняття «театралізація» крізь призму сучасності: варіативність змісту як прояв часу / О. О. Бувалець // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, м.Харків, 19–20 квітня 2012 р. Харків, ХДАК, 2012. С. 204–205.*
4. Entwistle, J. The aesthetic economy of fashion: Markets and value in clothing and modelling. Oxford : Berg Publishers, 2009. 200 p.

5. Evans, C. *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. New Haven: Yale University Press, 2001. 334 p.
6. Гончарова А. С. Візуальна комунікація в мистецтві костюма: семіотичний аналіз. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2019. Вип. 44. С. 213–220.
7. Granata, F. (2017). *Experimental Fashion: Performance Art, Carnival and the Grotesque Body*. London: I.B. Tauris, 2017.
8. Медвідь О. В. Семіотика модного показу: комунікаційні стратегії брендів люкс. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2021. Вип. 45. С. 124–130. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.45.2021.238349>
9. Mears, A. *Pricing beauty: The making of a fashion model*. Berkeley, CA: University of California Press, 2011.
10. Рокамора А. Fashion as a Medium of the City: The Paris Catwalk [«Мода як медіум міста: Паризький подіум»] // *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion* / за ред. Е. Шінкл. Лондон : I.B. Tauris, 2009. С. 43–55.
11. Шевченко Л. М. Еволюція fashion-показу: від комерційного презентування до тотального театралізованого дійства. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. № 36. С. 273–279.

#### REFERENCES:

1. Boucher, M. (2018). Fashion as a visual spectacle: Semiotics of the runway show. *Fashion Theory*, 22(4–5), 491–513 [In English]. <https://doi.org/10.2752/175174118X15284313786041>
2. Buvalets, O. O. (2012). Evoliutsiia poniattia «teatralizatsiia» v kulturnomu prostori masovykh vydovysheh: istoriia ta suchasnist [The evolution of the concept of “theatricalization” in the cultural space of mass spectacles: history and modernity]. *Kultura Ukrainy – Culture of Ukraine*, 38, 141–149 [In Ukrainian].
3. Buvalets, O. O. (2012). Pohliad na poniattia «teatralizatsiia» kriz pryzmu suchasnosti: variatyvnist zmistu yak proiav chasu [A view on the concept of “theatricalization” through the prism of modernity: Variability of content as a manifestation of time]. In *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia [Culture and information society of the XXI century]: Proceedings of the All-Ukrainian scientific and theoretical conference of young scientists* (pp. 204–205). Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
4. Entwistle, J. (2009). *The aesthetic economy of fashion: Markets and value in clothing and modelling*. Berg Publishers.
5. Evans, C. (2001). *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*. New Haven: Yale University Press.
6. Goncharova, A.S. (2019). Vizualna komunikatsiia v mystetstvi kostiuma: semiotychnyi analiz [Visual communication in the art of costume: A semiotic analysis]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury – Actual Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, (44), 213–220 [in Ukrainian].
7. Granata, F. (2017). *Experimental Fashion: Performance Art, Carnival and the Grotesque Body*. London: I.B. Tauris [in English].
8. Medvid, O.V. (2021). Semiotyka modnoho pokazu: komunikatsiini stratehii brendiv liuks [Semiotics of a fashion show: Communication strategies of luxury brands]. *Visnyk KNUKіM. Seriia: Mystetstvoznavstvo* [Bulletin of KNUKіM. Series: Art Studies], (45), 124–130. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.45.2021.238349> [in Ukrainian].
9. Mears, A. (2011). *Pricing beauty: The making of a fashion model* [Otsinka krasyy: Stvorennia modeli]. Berkeley, CA: University of California Press [in English].
10. Rocamora, A. (2009). Fashion as a medium of the city: The Paris catwalk [Moda yak medium mista: Paryzkyi podium]. In E. Shinkle (Ed.), *Fashion as photograph: Viewing and reviewing images of fashion* (pp. 43–55). I.B. Tauris [in English].
11. Shevchenko, L. M. (2019). Evoliutsiia fashion-pokazu: vid komertsiiinoho prezentuvannia do totalnoho teatralizovanoho diistva [The evolution of the fashion show: From commercial presentation to total theatrical performance]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, (36), 273–279 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 13.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 130.2-051(493)Гейзинга:008]:[791.43:795MMORPG]«20»](045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-51>

**Олександр КОЗОРИЗ**

аспірант кафедри культурології та музеєзнавства, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

**ORCID:** 0009-0008-7880-761X

**Бібліографічний опис статті:** Козориз, О. (2025). Відображення ігрової концепції культури Й. Гейзинги у сюжетній складовій фільмів, присвячених масовим багатоосібним онлайновим рольовим іграм. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 403–411, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-51>

## ВІДОБРАЖЕННЯ ІГРОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРИ Й. ГЕЙЗИНГИ У СЮЖЕТНІЙ СКЛАДОВІЙ ФІЛЬМІВ, ПРИСВЯЧЕНИХ МАСОВИМ БАГАТООСІБНИМ ОНЛАЙНОВИМ РОЛЬОВИМ ІГРАМ

У статті розглядається прояв ігрової концепції культури, сформульованої нідерландським істориком і культурологом Й. Гейзиною, у сучасних кінематографічних наративах, присвячених феномену масових багатоосібних онлайнових рольових ігор (MMORPG).

**Метою дослідження** є з'ясування, яким чином ігрова концепція культури Й. Гейзинги відображається у сюжетах кінофільмів ХХІ ст., що інтерпретують MMORPG як соціокультурний феномен.

**Методологія.** У дослідженні застосовано культурологічний, системний і компаративний підходи, а також метод контент-аналізу, які дали змогу виявити, як у фільмах «Першому гравцю приготуватися» (2018), «Джуманджі: Поклик джунглів» (2017), «Джуманджі: Наступний рівень» (2019) і «Персонаж» (2021) MMORPG виходять за межі розважальної функції, набуваючи ознак комунікативного простору, що відтворює цінності, моделі поведінки й етичні орієнтири сучасної глобальної культури.

**Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному осмисленні кінематографічних репрезентацій MMORPG крізь призму культурологічної теорії Й. Гейзинги, що дало змогу розглянути гру як універсальну модель соціальної взаємодії та метафору людського існування в умовах медіакультури. Особлива увага приділяється дихотомії «чесна гра – фальшива гра» як ключової категорії теорії нідерландського історика.

**Висновки.** Ігрова концепція культури, відображена у фільмах про MMORPG, засвідчує трансформацію уявлень про гру – від дозвільної діяльності до форми культурного самовираження й комунікації. Кінематографічні образи підкреслюють гуманістичний потенціал гри, її здатність об'єднувати, навчати і відтворювати моральні засади людського співжиття. З'ясовано, що чесна гра постає як простір добровільності, рівності, солідарності й творчого самовираження, тоді як фальшива гра пов'язується з маніпуляціями, прагненням до влади та руйнуванням гармонії ігрового світу. Ця опозиція розкриває глибший гуманістичний вимір гри, у якому виражається боротьба між автентичністю людського досвіду і технологічними викликами цифрової доби.

**Ключові слова:** ігрова концепція культури Йогана Гейзинги, MMORPG, відеогра, чесна гра, фальшива гра, віртуальний простір, кінематограф.

**Oleksandr KOZORIZ**

Postgraduate student at the Department of Cultural Studies and Museology, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057

**ORCID:** 0009-0008-7880-761X

**To cite this article:** Kozoriz, O. (2025). Vidobrazhennia ihrovoi kontseptsii kultury Y. Heizynhy u siuzhetnii skladovii filmiv, prysviachenykh masovym bahatoosibnym onlainovym rolovym iham [Representation of J. Huizinga's play-concept of culture in the plot composition of films dedicated to massively multiplayer online role-playing games]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 403–411, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-51>

## REPRESENTATION OF J. HUIZINGA'S PLAY-CONCEPT OF CULTURE IN THE PLOT COMPOSITION OF FILMS DEDICATED TO MASSIVELY MULTIPLAYER ONLINE ROLE-PLAYING GAMES

*The article examines the manifestation of the play concept of culture, formulated by the Dutch historian and culturologist J. Huizinga, in contemporary cinematic narratives dedicated to the phenomenon of massively multiplayer online role-playing games (MMORPGs).*

*The aim of the research is to determine how J. Huizinga's play concept of culture is represented in the plots of 21<sup>st</sup> Century films that interpret MMORPGs as a sociocultural phenomenon.*

*Methodology.* The research applied cultural studies', systemic and comparative approaches, as well as the content analysis method, which made it possible to reveal how in the films «Ready Player One» (2018), «Jumanji: Welcome to the Jungle» (2017), «Jumanji: The Next Level» (2019) and «Free Guy» (2021) MMORPGs transcend the entertainment function, acquiring the characteristics of a communicative space that reproduces values, behavioral patterns and ethical orientations of modern global culture.

*The scientific novelty* of the study lies in the comprehensive interpretation of cinematic representations of MMORPGs through the prism of J. Huizinga's cultural studies' theory, which made it possible to consider play as a universal model of social interaction and a metaphor of human existence in the context of media culture. Special attention is paid to the dichotomy «fair play – false play» as a key category of the Dutch historian's theory.

*Conclusions.* The play concept of culture represented in films about MMORPGs demonstrates the transformation of perceptions about play – from a leisure activity to a form of cultural self-expression and communication. Cinematic imagery emphasize the humanistic potential of play, its capability to unite, teach and recreate the moral foundations of human coexistence. It has been found that fair play emerges as a space of voluntariness, equality, solidarity and creative self-expression, while false play is associated with manipulation, the desire for power and the destruction of the harmony of the play world. This opposition reveals a deeper humanistic dimension of play, which expresses the struggle between the authenticity of human experience and the technological challenges of the digital age.

*Key words:* Johan Huizinga's play concept of culture, MMORPG, video game, fair play, false play, virtual space, cinematography.

**Актуальність проблеми.** Феномен масових багатоосібних онлайн-рольових ігор (MMORPG) є одним із ключових проявів сучасної цифрової культури. Їхня популярність свідчить про суттєві зміни у способах соціалізації, організації дозвілля і репрезентації культурних цінностей. MMORPG вийшли далеко за межі традиційного уявлення про ігри як виключно розважальної діяльності, адже нині вони формують соціальні спільноти, згуртовують гравців, сприяють виробленню в них специфічних моделей поведінки та взаємодії.

У кінематографі ХХІ ст. простежується тенденція до художньої інтерпретації світу MMORPG. Фільми «Першому гравцю приготуватися» (2018), «Джуманджі: Поклик джунглів» (2017), «Джуманджі: Наступний рівень» (2019), «Персонаж» (2021) не лише демонструють естетичний і видовищний потенціал віртуальних ігор, а й піднімають культурологічні та етичні питання, пов'язані з ними.

У цьому контексті особливо актуальною постає ігрова концепція культури нідерландського культуролога Й. Гейзинги, викладена ним у праці «Homo Ludens» (1938). Вчений розглядав гру як універсальний культуротворчий принцип, що визначає розвиток мистецтва, науки, права, політики, релігії і навіть війни

(Huizinga, 1964). Такий культурологічний підхід надає продуктивну методологічну основу для аналізу модерних візуальних медіа, зокрема кінотворів, як культурних текстів, що репрезентують теперішнє розуміння гри, а також етики, свободи вибору та соціальної взаємодії у цифрову добу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика відображення ігрової концепції культури й інтеграції ігор у кінематограф ХХІ ст. привертає інтерес культурологічної і медіадослідницької наукової спільноти. Дослідження еволюціонували від теоретичного переосмислення класичних концептів гри (Huizinga, 1964) до емпіричного вивчення конкретних кінотекстів, у яких ігрові механіки визначають наративні та етичні моделі. Цей зріз включає три взаємопов'язані концептуальні повороти: 1) трансформацію основних тез Й. Гейзинги (Rodríguez, 2006) і критичну переоцінку метафори «магічне коло» (англ. «magic circle») (De Kesel, 2024); 2) перехід до вивчення кінофільмів як «гейміфікованих» наративів, що використовують ігрові правила як засоби, що рухають сюжет (Baty, 2020; Fang, 2025; Xiong, 2023); 3) посилення уваги до формування нових типів суб'єктів в умовах «повного занурення» (Кислюк, 2014) – від homo ludens до homo virtualis (Куцепал, 2009).

Перший поворот спирається на сучасну інтерпретацію культурологічних ідей Й. Гейзинги. Нинішні мережеві, комерціалізовані та перехресні медійні простори руйнують автономію «магічного кола», через що у дослідників виникає необхідність переглянути уявлення про незалежність і межі гри (Rodríguez, 2006; De Kesel, 2024). Так, ігрова концепція культури нідерландського вченого залишається основоположною, але в умовах медіакультури потребує доповнення теоретичними інструментами для аналізу цифрових екосистем.

Другий поворот стосується практик адаптації елементів гри у кінематограф ХХІ ст. В аналітичних роботах останніх років систематизуються способи, через які фільми на кшталт «Першому гравцю приготуватися» і «Персонаж» приділяють увагу кільком ігровим елементам, зокрема правил та мети, як структурним засобам оповіді (Xiong, 2023, p. 435). Якщо дослідження С. Бейті наголошує на труднощах адаптації ігрової інтерактивності в статичний кінематографічний наратив (Baty, 2020, p. 19), то свіжі мультимедійні аналізи Чжусін Фен доводять, що сучасні режисерські та сценарні стратегії все частіше звертаються до гейміфікації для забезпечення мотивації героїв і вирішення їхніх проблем (Fang, 2025, p. 1).

Третій поворот, що ґрунтується на семантиці рівнів реальності й інтертекстуальності, виражається в аналізах утопії, антиутопії і ретротопії у фільмі «Першому гравцю приготуватися», де кінотекст конструює множинні реалії як культурну рефлексію ностальгії та втечі (Romanzi, 2020, p. 163). Це підтримано дослідженнями з інтертекстуальності, у яких відзначено, що в кінематографі ХХІ ст. простежується взаємозв'язок між реальністю та вигадкою, а також використання аватарів і комунікативних моделей аудиторії, структури і правил, концепції часу і боротьби проти тиранії (Jiménez Sánchez et al., 2023, p. 1). Така інтертекстуальність посилює значущість ігрових світів як культурних артефактів, що формують колективні уявлення про технологічне й соціальне майбутнє.

У цьому контексті на увагу заслуговує порівняльний аналіз голлівудських науково-фантастичних фільмів «Першому гравцю приготуватися» і «Персонаж» дослідниці Руян Шан (Xiong, 2023). Авторка розглядає інтеграцію

кінокартин та ігор як нове культурне явище і виокремлює спільні ігрові стратегії й естетичні трансформації в кіноігрових проєктах. Підкреслюється, що безпосереднє використання ігрових елементів дає позитивні результати при створенні майбутніх робіт, які поєднуюватимуть фільми з іграми (Xiong, 2023, p. 435).

Українська наукова думка доповнює цей міжнародний дискурс. Тут варто згадати методологічні та наукові розробки харківської культурологічної школи, започаткованої Харківською державною академією культури. Зокрема, автори підручника «Культурологія» (2011), відштовхуючись від ідей Й. Гейзинги, підкреслюють, що, незважаючи на насиченість різних аспектів теперішнього життя ігровими елементами, роль гри при цьому не зростає, а навпаки – стає ознакою втрати суспільством зв'язку із традицією. Так, хоч справжня культура залежить від ігрового змісту, в сучасних реаліях людина все частіше звертається до фальшивої гри, каталізатором чого слугує можливість власної вигоди (Шейко та ін., 2011, с. 260–261). Однак, водночас новітні цифрові технології та удосконалення гри до формату масових багатосібних сприяють її переходу на новий рівень. У статті К. Кислюка зауважено, що сучасні браузерні MMORPG, наближаючись до феномену «повного занурення», можуть сприяти формуванню нової віртуальної та культурної реальності, яка, в свою чергу, створюватиме новий творчий тип особистості. Цей прогноз вказує як на ключові екзистенційні ознаки простору гри, так і на важливу роль медіа як провідного динамічного фактора культури (Кислюк, 2014, с. 42–47). Разом з тим С. Куцепал формулює ідею нового типу людини, *homo virtualis* («людина віртуальна»), який можна розглядати як концептуальну заміну чи доповнення до *homo ludens* («людина, яка грає»), що дозволяє аналізувати трансформацію суб'єкта під впливом цифрових технологій (Куцепал, 2009, с. 6). Обидва регіональні підходи цінні тим, що пропонують альтернативні парадигми суб'єктності та культуротворення.

Але, незважаючи на наявність певної кількості праць, проблема відображення ігрової концепції культури Й. Гейзинги у сюжетній структурі фільмів, присвячених іграм у жанрі MMORPG, залишається недостатньою проробленою. В українській культурологічній думці

цей аспект майже не аналізувався, тоді як кінематографічна репрезентація гри, її гуманістичного потенціалу та дихотомії «чесна гра – фальшива гра» потребують окремого дослідження. Саме цим зумовлена актуальність запропонованої розвідки.

**Мета дослідження** – з'ясувати, яким чином ігрова концепція культури Й. Гейзинга відображається у сюжетах кінофільмів ХХІ ст., що інтерпретують MMORPG як соціокультурний феномен.

Для досягнення поставленої мети у дослідженні було сформульовано наступні завдання: розкрити теоретичні засади ігрової концепції культури Й. Гейзинга; окреслити специфіку масових багатоосібних онлайн-рольових ігор як феномену сучасної глобальної культури, що формує нові моделі комунікації та сприяє розвитку креативних здібностей; проаналізувати сюжетні складові фільмів, присвячених MMORPG; виявити прояви дихотомії «чесна гра – фальшива гра» у художньому світі розглянутих кінокартин; виокремити гуманістичний і культурологічний потенціал гри як моделі соціальної та культурної взаємодії, вираженої в кінематографічних образах.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Ігрова концепція культури залишається однією з найвпливовіших теоретичних парадигм ХХ–ХХІ ст., адже гра виявляє глибинні механізми формування і функціонування культури як живої системи символів і смислів. У культурологічному вимірі гра постає не лише як форма дозвілля чи творчості, а й універсальний спосіб моделювання світу, засіб комунікації, соціальної взаємодії та самовираження особистості.

Перші ґрунтовні спроби осмислення гри як культурного феномена здійснив нідерландський історик, один із провідних теоретиків ігрової концепції культури – Йоган Гейзинга. У праці «Homo Ludens» (1938) він визначив гру як основу культуротворення, джерело ритуалу, мистецтва, права та суспільного ладу. Науковець виокремив низку ознак гри: добровільність участі; вихід за межі повсякденності та рутинного життя; наявність правил, які всі учасники визнають; обмеженість у часі й просторі; створення тимчасової спільноти; автономність і цінність гри самої по собі (Huizinga, 1964, р. 28–45). Ключова ознака – це відсутність прямої цілі, крім самого процесу гри, що

відрізняє її від реальності, яка має матеріальну або практичну мету. Гра, на думку вченого, є основною характеристикою людини, яка всю свою діяльність прагне оформлювати в ігровій формі.

Водночас Й. Гейзинга розділяє поняття чесної гри і фальшивої гри. Чесна гра (англ. *fair play*) у його трактуванні дорівнює ширшій грі. Вона полягає у вияві гармонійної взаємодії між учасниками ігрового процесу і засновується на добровільному прийнятті правил, внутрішній дисципліні та прагненні до духовного самовираження. Так, чесна гра є самодостатньою діяльністю, що дарує людині внутрішнє задоволення і сприяє не тільки її самопізнанню, а й розвитку культури в цілому. Її сутність закладена не у зовнішніх вигодах, а у переживанні «чистої радості» від участі у грі, яка відбувається в межах встановлених рамок і не має практичної користі в якості кінцевої мети (Huizinga, 1964, р. 211).

На противагу цьому, фальшива гра (англ. *false play*) виникає через порушення встановлених правил, маніпуляцію, зловживання можливостями задля отримання матеріальних або статусних переваг. У такому разі гра втрачає свій естетичний і культуротворчий сенс, перетворюючись на засіб досягнення зовнішніх цілей – псевдогру. Це призводить до руйнації ігрового простору, у якому зникає дух вільного суперництва і співтворчості, а сама гра фактично стає не-грою (Huizinga, 1964, р. 206–208).

Отже, чесна гра, за Й. Гейзингою, є втіленням етичних ідеалів і соціальних цінностей, що підтримують культурний розвиток, тоді як фальшива гра стає її антиподом, гальмуючи духовне зростання й підміняючи культуру на середовище корисливості.

Сучасна доба засвідчує зміну антропологічних орієнтирів, що відображається у трансформації ігрової природи людини. Якщо *homo ludens* Й. Гейзинга виражав ідею гри як універсальної культуротворчої діяльності, то у ХХІ ст., за спостереженням української вченої С. Куцепал, на зміну йому приходить *homo virtualis* – людина інформаційного суспільства, існування якої нерозривно пов'язане з цифровими технологіями та віртуальним простором (Куцепал, 2009, с. 200). У цьому світлі поява комп'ютерних ігор, мережових спільнот і віртуальної реальності сприймається не просто як

інноваційні форми розваг, а як елементи самоідентифікації нової людини. Homo virtualis, у свою чергу, набуває екзистенційного значення: фізичний світ і цифровий вимір зливаються в єдину ігрову комунікацію, у якій індивід формує власну ідентичність, соціальні взаємозв'язки й культурні практики. Значення цього нового типу людини особливо зростає у зв'язку з поточними реаліями України, де підвищена небезпека реального простору спонукає українців активніше використовувати можливості віртуального.

На нашу думку, найяскравіші ознаки homo virtualis простежуються у світі відеоігор у жанрі MMORPG, які стали самобутніми моделями нового типу соціальності та культури. MMORPG, або масова багатоосібна онлайн-рольова гра (англ. massively multiplayer online role-playing game) – це будь-яка сюжетна онлайн-відеогра, у якій людина, керуючи образом персонажа у віртуальному фентезійному світі, взаємодіє через нього з великою кількістю інших гравців (MMORPG, 2025). У цифрових просторах MMORPG користувач не лише проходить їхню сюжетну складову, а й конструює власну ідентичність, формує систему соціальних зв'язків, розвиває навички комунікації, співпраці й суперництва.

MMORPG слід вважати своєрідною лабораторією сучасного досвіду існування homo virtualis у зв'язку з тим, що їхній ігровий простір наразі трансформується у нову форму культурної реальності. Так, гравець, перебуваючи у багаторівневій цифровій структурі, спілкується з такими ж користувачами в умовах, де розмиваються межі між реальним та віртуальним, а гра стає способом самопізнання, комунікації та соціального конструювання. В межах масових багатоосібних онлайн-рольових ігор відбувається процес гейміфікації життя, коли ігрове стає чимось більшим, аніж дозвілля, і перетворюється на важливий складник культурної ідентичності сучасної людини. Результати цієї інтеграції вже можна бачити у всьому світі, і в Україні зокрема, де геймери об'єднуються у низку ігрових спільнот не тільки задля спілкування, а й з метою ефективного просування патріотичних ідей у цифровому просторі.

Цей феномен істотно вплинув на медіакультуру, насамперед кінематограф, який дедалі

частіше звертається до ігрової тематики як моделі теперішнього буття. У фільмах віртуальний простір постає не лише як художній прийом, а як символічне відображення ігрової концепції культури Й. Гейзинги – вільної, творчої, морально осмисленої діяльності. Серед таких кінотворів особливої уваги заслуговують «Першому гравцю приготуватися» (2018), друга й третя частини серії фільмів «Джуманджі» (2017, 2019), «Персонаж» (2021). Усі вони якісно дубльовані українською мовою, транслиються час від часу на українських телеканалах і є вельми популярними серед глядачів у всьому світі. У їхніх кінематографічних інтерпретаціях відеоігор, зокрема MMORPG, простежується прописана Й. Гейзингою дихотомія «чесна гра – фальшива гра», що дозволяє осмислити їх у ширшому культурологічному контексті.

Фільм «Першому гравцю приготуватися» (2018) режисера Стівена Спілберга репрезентує ідею тотального занурення у цифровий простір, яке постає як глобальна масова багатоосібна онлайн-рольова гра з назвою «ОАЗИС», що розшифровується як Онтологічний Антропоцентричний Зоровий Імерсивний Симулятор (Spielberg, 2018). Так, цей всесвіт віртуальних розваг функціонує як інтерактивна реальність, де користувачі взаємодіють під вигаданими іменами створених персонажів (аватарів), завдяки чому формують альтернативні соціальні, культурні й економічні структури. ОАЗИС уособлює феномен гри крізь призму ідей Й. Гейзинги – як світ, що відокремлений від буденності, але який водночас формує нову культурну реальність.

Головний герой, Вейд Воттс, відомий під ім'ям аватара «Парзіваль», у процесі гри долає шлях ініціації: від звичайного гравця до переможця, який здобуває право власності на ОАЗИС. Його успіх зумовлений не стільки силою чи насильством, скільки знанням культурних кодів, усвідомленням інтелектуальної чесності, здатністю до колективної співпраці та нестандартних вирішень завдань гри. Перемога команди Парзівалю є символом чесною гри – відкритої, творчої, культурно осмисленої. Протилежною стороною виступає корпорація IOI («Innovative Online Industries»), що прагне монополізувати віртуальний світ і зрештою перетворити його з культурного феномена на економічний ресурс. Звернення керівництва IOI

до обману, примусу, підкупу і технологічного контролю свідчить про фальшиву гру – намагання порушити межі культурного поля, через яке гра перестає бути вільною. Таким чином, «Першому гравцю приготуватися» утверджує ідеал гри як простору моральної та культурної автентичності, що протистоїть утилітарним інтересам.

Фільм «Джуманджі: Поклик джунглів» (2017) і його продовження «Джуманджі: Наступний рівень» (2019) режисера Джейка Кездана акцентуються на еволюції класичної настільної гри у формат відеоігрового сценарію, близького до жанру MMORPG (Kasdan, 2017; Kasdan, 2019). Потрапивши буквально у гру, люди опиняються у тілах аватарів героїв з різними характеристиками, через які вони мають відшукати нові способи кооперації й адаптації. Це входження у цифровий світ теж відображає ключові аспекти концепції гри Й. Гейзинга – тимчасовість, умовність і трансформаційний потенціал. За короткий час, проведеного у віртуальному ігровому просторі, головні діючі особи кінокартин не лише виконують поставлену місію, а й вчаться співпраці, відповідальності за команду, прийняттю відмінностей один одного.

Ідея чесної гри тут реалізується у визнанні правил, колективному прийнятті рішень, взаємоповазі, самодисципліні та готовності до самопожертви. Натомість спроби вести себе індивідуалістично, порушувати умови гри і жертвувати іншими призводили лише до поразки та повторення циклу випробувань, що метафорично виражає необхідність дотримання ігрового кодексу. Серія фільмів «Джуманджі» у цьому сенсі демонструє педагогічний потенціал гри як культурної практики, що сприяє формуванню етики взаємодії, дружби і довіри. Так, повернувшись із відеогри у реальність, головні герої вже є уважнішими один до одного, сміливішими, більш комунікабельними і відкритими до проявів креативності у реальному житті, тоді як до гри були в цілому замкнені у собі. Це ілюструє основну ідею обох кінокартин – подолання егоїзму й особистісне зростання через участь у грі.

Фільм «Персонаж» (2021) режисера Шона Леві розкриває ігрову концепцію культури з іншого ракурсу, а саме через досвід негравального персонажа «Free City», що є масовою

багатоосібною онлайнною грою (англ. MMO чи MMOG – massively multiplayer online game). Головний герой кінотвору на ім'я Гай спершу функціонує як запрограмована частина ігрового простору, проте поступово починає усвідомлювати себе і здобувати ознаки суб'єкта, здатного до морального вибору (Levy, 2021). У цьому виявляється глибинний гуманістичний потенціал гри, про який писав Й. Гейзинга: навіть у межах умовного середовища можливе відтворення свободи духу. Гай обирає чесну гру – діяти за правилами, але водночас дотримуватися етичності, зокрема допомагати іншим і запобігати насильству, що стало поширеною формою взаємодії серед гравців у «Free City».

Фальшива гра у фільмі простежується у зловживанні владою Антуаном, псевдотворцем названої відеогри, а також у його маніпуляціях її простором і спотворенні самої природи гри. Протиставлення віртуального героя реальній людині, яка привласнила оригінальну гру та переробила на свій лад, ілюструє конфлікт, у результаті якого вільна, творча і морально осмислена ігрова структура поборює комерційну експлуатацію відеогри як інструменту влади й контролю. Зрештою, у кінокартині «Персонаж» підкреслюється, що ігрова реальність може бути не лише простором розваги, а й сферою етичного становлення, де навіть цифрові істоти мають право на свободу, справедливість і вияви гуманізму.

Отже, проаналізовані фільми репрезентують ідеї Й. Гейзинга про гру як універсальний принцип культури, а самі ігри у жанрі MMORPG – як нові її моделі, у яких перетинаються естетичні, етичні й соціальні аспекти. Загальна сюжетна лінія цих кінотворів ґрунтується на грі як своєрідній втечі з реальності до іншого, вільного світу з необмеженими можливостями, де кожен учасник має шанс проявити себе і відточити свої компетентності. Після повернення до буденного життя результати пройденого ігрового шляху даються взнаки: гравці стають впевненішими у собі, легше формують нові дружні взаємини, починають активно співпрацювати не тільки у грі, а й поза нею. У сюжетних структурах фільмів особливу увагу також приділено розвитку креативності та формуванню консолідації як гарантій досягнення успіху у віртуальному просторі MMORPG. Властивість цього жанру ігор згуртовувати користувачів обумовлює їхню



зростаючу популярність, що охоплює й терени України, де у зв'язку із реаліями війни люди ще частіше знайомляться дистанційно, зокрема в ігровому світі.

Окрім усього зазначеного, у кожній з розглянутих кінокартин простежується дихотомія чесної та фальшивої гри. Її можна спостерігати не тільки у сюжетних колізіях, а й у філософському вимірі як зіставлення творчої і гуманістично зорієнтованої діяльності із прагненням до контролю, влади й комерційної вигоди. Чесна гра ґрунтується на дотриманні правил, пошуку моральної рівноваги, взаємодії, розкритті творчого потенціалу та саморозвитку, що забезпечує стабільність ігрового всесвіту, а фальшива гра – на маніпуляціях, насильстві, егоїзмі та прагненні до монополії, що призводить до хаосу (табл. 1). Таким чином, кінематографічні образи відтворюють не лише сюжетні елементи масових багатоосібних онлайн-ігор, а й морально-культурні сенси, притаманні *homo ludens*.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що фільми, сюжети яких ґрунтуються на

віртуальному просторі MMORPG, відображають гру як культурний феномен, який з умовного й відокремленого середовища трансформувався в універсальний спосіб осмислення світу. Згадані кінотвори також підтверджують актуальність ігрової концепції культури Й. Гейзинґи у цифрову епоху. Так, навіть у віртуальному вимірі гра залишається сферою свободи, творчості і морального вибору, що формує новітній тип людини – «*homo virtualis ludens*» («людина, яка грає у віртуальному просторі»).

Насамкінець важливо наголосити, що для України це дослідження стане в пригоді у тому сенсі, що через такий культурологічний аналіз ігрової концепції культури Й. Гейзинґи можна осмислювати сучасні реалії, які наразі відображаються в національному кінематографі. У контексті війни та боротьби за свободу стає очевидним, що чесна гра в широкому значенні полягає у додержанні принципів справедливості, солідарності, рівності й добровільності, тоді як фальшива гра уособлює агресію, маніпуляцію, негативну пропаганду, руйнування правил співіснування. Застосування цієї

Таблиця 1

### Прояви чесної і фальшивої гри у сюжетах фільмів, присвячених MMORPG

| Фільм                                                                                                                                                 | Чесна гра                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | Фальшива гра                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| «Першому гравцю приготуватися» (англ. «Ready Player One», 2018)                                                                                       | 1) Відкритий і вільний глобальний простір всесвіту «ОАЗИС» із численними можливостями для користувачів;<br>2) Справедливе проходження головними героями випробувань, залишеними розробником;<br>3) Рівність шансів у віртуальному просторі, де будь-який гравець може стати переможцем.                                                                                                      | 1) Використання чисельної переваги корпорацією IOI з метою здобуття контролю над ОАЗИС задля своїх корисливих цілей;<br>2) Спроби керівництва компанії пройти квести нечесними способами: шахрайством, підкупом, передовим технічним оснащенням;<br>3) Насильницький тиск IOI на гравців, який з віртуального світу переходить у реальний (примусове боргове рабство, прямі погрози і замах на життя).         |
| «Джуманджі: Поклик джунглів» (англ. «Jumanji: Welcome to the Jungle», 2017);<br>«Джуманджі: Наступний рівень» (англ. «Jumanji: The Next Level», 2019) | 1) Повне прийняття гравцями характеристик своїх аватарів і правил гри як необхідних умов її проходження;<br>2) Наявність рівних стартових умов для кожного з учасників: по три ігрових життя, сильних та слабких сторін власних аватарів, відведених ролей у відеогрі;<br>3) Здобуття головними героями перемоги у грі завдяки злагодженій командній роботі, координованим діям і довірі.    | 1) Нехтування застереженнями від гри, що призводило до втрати одного ігрового життя не тільки у порушника, а й усієї його команди;<br>2) Примусова жертва ігровим життям одного з гравців, що спричинювало розлад у команді й ускладнювало процес проходження відеогри;<br>3) З'ясування особистих стосунків і недоречне насильство, що ставило під загрозу як прогрес гри, так і реальне життя її учасників.  |
| «Персонаж» (англ. «Free Guy», 2021)                                                                                                                   | 1) Використання функцій гравця негральним персонажем Гаєм з добрими намірами – дослідження різних локацій гри і допомоги іншим негральним персонажам;<br>2) Справедливе виконання місій відеогри головним героєм та дотримання ним її правил задля підвищення власного ігрового рівня та саморозвитку;<br>3) Консолідація негральних персонажів з метою збереження свого віртуального світу. | 1) Експлуатація псевдотворцем Антуаном відеогри як чергового джерела прибутку;<br>2) Втручання у структуру простору відеогри і введення невразливого персонажа з метою запобігання перемозі головного героя та викриття правди про походження гри;<br>3) Зловживання Антуаном адміністративною владою і фізичне знищення ним джерел функціонування відеогри у реальному світі через невизнання свого програшу. |

Джерело: створено автором на основі переглянутих фільмів.

дихотомії щодо сюжетів національних фільмів може допомогти глибше зрозуміти культурні моделі, що підтримують суспільну стійкість, і зрештою сприяти формуванню українського нарративу, в якому свобода й чесність гри ототожнюватимуться з базовими цінностями демократичного суспільства.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** У результаті дослідження встановлено, що ігрова концепція культури Й. Гейзинга є ефективним теоретичним інструментом для аналізу сучасних кінематографічних творів, присвячених масовим багатоосібним онлайновим рольовим іграм. Ідеї, що були закладені у тип людини *homo ludens*, дозволяють інтерпретувати ігри цього жанру не просто як форму дозвілля, а як фундаментальний принцип, що визначає спосіб мислення, комунікації і творчої самореалізації людини у цифровій епосі. Зростаюча популярність MMORPG підтримує їхній статус феномена сучасної глобальної культури, що формує нові моделі для взаємодії та розкриття творчого потенціалу гравців у віртуальному світі.

Сюжетно-композиційний аналіз фільмів «Першому гравцю приготуватися» (2018), «Джуманджі: Поклик джунглів» (2017), «Джуманджі: Наступний рівень» (2019) та «Персонаж» (2021) показав, що відеогра у цих кінокартинах постає як середовище випробувань, самопізнання і соціальної взаємодії. Дихотомія чесної та фальшивої гри відтворюється на рівні морального вибору персонажів і конфлікту між гуманістичними цінностями гри, які спираються на свободу, творчість й рівність, та її спотвореними формами, зумовленими прагненням до контролю, маніпуляції чи прибутку. Зрештою, у кожному з розглянутих кінотворів наголошується на перемозі тих діючих осіб, які дотримувалися шляху чесної гри. У «Першому

гравцю приготуватися» він розгортався як колективний пошук істини та відстоювання справедливості, у дилогії «Джуманджі» – як особистісне зростання та формування солідарності задіяних людей, у «Персонажі» – як пробудження самосвідомості та прояв безкорисливості цифрового героя. Ці приклади демонструють, що кінематограф ХХІ ст. осмислює гру як універсальний культурний код, у якому відображаються сучасні уявлення про моральну відповідальність та людську гідність.

Таким чином, у художньому світі фільмів, присвячених MMORPG, гра виступає метафорою теперішнього буття, а дихотомія «чесна гра – фальшива гра» набуває значення морального орієнтира в контексті технологічно опосередкованої культури. Гуманістичний і культурологічний потенціал гри, за Й. Гейзингою, виявляється в її здатності не тільки об'єднувати людей різного соціального статусу, а й стимулювати їхню креативність та сприяти духовному і культурному розвитку.

Майбутні наукові розвідки доцільно спрямувати на поглиблене вивчення медіапростору гри як нової культурної екосистеми, зокрема на аналіз етичних, комунікативних і освітніх аспектів ігор у жанрі MMORPG в контексті цифрової гуманітаристики. Не менш перспективним є проведення порівняльного аналізу кінематографічних ігрових моделей у західній та українській культурі, що дасть змогу осмислити потенціал національних кінотворів у відтворенні сучасного «ігрового» світогляду. Так само доцільним у майбутньому може стати розбір анонсованих продовжень розглянутих фільмів, насамперед четвертої частини «Джуманджі» і другої частини «Першому гравцю приготуватися», де особливу увагу слід приділити трансформаціям елементів, що надають віртуальному простору ознак MMORPG.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Кислюк К. В. Перспективи комп'ютерних ігор у медіа-культурі ХХІ ст. // *Культура України*. 2014. Вип. 47. С. 40–48.
2. Куцепал С. В. *Номо virtualis* як продукт культури інформаційного суспільства // *Гілея*. 2009. Вип. 25. С. 195–201.
3. Шейко В. М., Богущкий Ю. П., Германова де Діас Е. В. *Культурологія* : навч. посібник. Харків : ХДАК, 2011. 473 с.
4. Baty S. *The Art of the Game: Issues in Adapting Video Games* // *Dissertations, Theses, and Student Research: Department of English, The University of Nebraska-Lincoln*. 2020. № 4. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1179&context=englishdiss> (дата звернення: 18.10.2025).
5. De Kesel M. *Playthings of the Gods: On the “Magic Circle” Metaphor in Johan Huizinga’s Homo Ludens* // *Into the Magic Circle: Rethinking Homo Ludens*. 2024. Vol. 1, No 1. DOI: <https://doi.org/10.71265/craapw51>

6. Fang Z. Integration of film and game: multi-case study on narrative strategies // *Frontiers in Sociology*. 2025. 25 March. DOI: <https://doi.org/10.3389/fsoc.2025.1534556>
7. Goggin J. Play and Games in Fiction and Theory // *Angles*. 2020. No. 11. DOI: <https://doi.org/10.4000/angles.2561>
8. Huizinga J. *Homo Ludens : A study of the play-element in culture*. Boston : The Beacon Press, 1964. 220 p. é
9. Jiménez Sánchez Á., Lavin José M., Garcia Noemi Martin. Videogames as drivers for film plots: booming intertextuality // *Convergencia / Scielo*. 2023. Vol. 30. DOI: <https://doi.org/10.29101/crcs.v30i0.20385>
10. Kasdan J. *Jumanji: The Next Level* [Film]. Columbia Pictures, 2019.
11. Kasdan J. *Jumanji: Welcome to the Jungle* [Film]. Columbia Pictures, 2017.
12. Levy S. *Free Guy* [Film]. 20th Century Studios, 2021.
13. MMORPG // *Dictionary.com*. URL: <https://www.dictionary.com/browse/mmorpg> (дата звернення: 18.10.2025).
14. Rodríguez H. The Playful and the Serious: An approximation to Huizinga's *Homo Ludens* // *Game Studies*. 2006. Vol. 6. Issue 1. URL: <https://gamestudies.org/06010601/articles/rodrigues> (дата звернення: 18.10.2025).
15. Romanzi V. Levels of Reality in Steven Spielberg's *Ready Player One*: Utopia, Dystopia and Retrotopia // *JAMIT*. 2020. No. 3. DOI: <https://doi.org/10.13135/2612-5641/4229>
16. Spielberg S. *Ready Player One* [Film]. Warner Bros. Pictures, 2018.
17. Xiong R. The Use of Game Elements in Hollywood Science Fiction Films: Taking *Ready Player One* and *Free Guy* as Examples // *Communications in Humanities Research*. 2023. No 3(1). DOI: <https://doi.org/10.54254/2753-7064/3/20220398>

#### REFERENCES:

1. Kysliuk, K. V. (2014). Perspektyvy kompiuternykh ihor u media-kulturi XXI st. [Prospects of computer games in the media culture of the 21st century]. *Culture of Ukraine*, 47, 40–48 [in Ukrainian].
2. Kutsepal, S. V. (2009). Homo virtualis yak produkt kultury informatsiinoho suspilstva [Homo virtualis as a product of the culture of the information society]. *Hileia*, 25, 195–201 [in Ukrainian].
3. Sheiko, V. M., Bohutskyi, Yu. P., Hermanova de Dias, E. V. (2011). *Kulturolohiia : navch. posibnyk* [Cultural studies : textbook]. Kharkiv : KhDAK, 473 [in Ukrainian].
4. Baty, S. (2020). The Art of the Game: Issues in Adapting Video Games // *Dissertations, Theses, and Student Research: Department of English, The University of Nebraska-Lincoln*, 2020, 4. Retrieved from <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1179&context=englishdiss> [in English].
5. De Kesel, M. (2024). Playthings of the Gods: On the 'Magic Circle' Metaphor in Johan Huizinga's *Homo Ludens*. *Into the Magic Circle*, from <https://doi.org/10.71265/craapw51> [in English].
6. Fang, Z. (2025). Integration of film and game: multi-case study on narrative strategies. *Frontiers in Sociology*, 25 March, from <https://doi.org/10.3389/fsoc.2025.1534556> [in English].
7. Goggin, J. (2020). Play and Games in Fiction and Theory. *Angles*, 11, from <https://doi.org/10.4000/angles.2561> [in English].
8. Huizinga, J. (1964). *Homo Ludens : A study of the play-element in culture*. Boston : The Beacon Press, 220 [in English].
9. Jiménez Sánchez, Á., Lavin José M., & Garcia Noemi Martin (2023). Videogames as drivers for film plots: booming intertextuality. *Convergencia / Scielo*, 30, from <https://doi.org/10.29101/crcs.v30i0.20385> [in English].
10. Kasdan, J. (Director). (2019). *Jumanji: The Next Level* [Film]. Columbia Pictures. [in English].
11. Kasdan, J. (Director). (2017). *Jumanji: Welcome to the Jungle* [Film]. Columbia Pictures. [in English].
12. Levy, S. (Director). (2021). *Free Guy* [Film]. 20th Century Studios. [in English].
13. MMORPG. *Dictionary.com*. Retrieved from <https://www.dictionary.com/browse/mmorpg> [in English].
14. Rodríguez, H. (2006). The Playful and the Serious: An approximation to Huizinga's *Homo Ludens*. *Game Studies*, 6, 1. Retrieved from <https://gamestudies.org/06010601/articles/rodrigues> [in English].
15. Romanzi, V. (2020). Levels of Reality in Steven Spielberg's *Ready Player One*: Utopia, Dystopia and Retrotopia. *JAMIT*, 3, from <https://doi.org/10.13135/2612-5641/4229> [in English].
16. Spielberg, S. (Director). (2018). *Ready Player One* [Film]. Warner Bros. Pictures. [in English].
17. Xiong, R. (2023). The Use of Game Elements in Hollywood Science Fiction Films: Taking *Ready Player One* and *Free Guy* as Examples. *Communications in Humanities Research*, 3(1), from <https://doi.org/10.54254/2753-7064/3/20220398> [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 17.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 008:130.2(092)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-52>**Вадим МІРОШНИЧЕНКО**

кандидат культурології, старший викладач кафедри культурології та музеєзнавства, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

**ORCID:** 0000-0002-8951-1864

**Бібліографічний опис статті:** Мірошніченко, В. (2025). «Проксемічні ідеології»: Ролан Барт у Collège de France. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 412–420, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-52>

### «ПРОКСЕМІЧНІ ІДЕОЛОГІЇ»: РОЛАН БАРТ У COLLÈGE DE FRANCE

**Метою статті** є дослідження перетину проксемії, ідеології та ідеосфери у лекційних курсах Ролана Барта, прочитаних у Collège de France, а також теоретична експлікація поняття «проксемічні ідеології». **Методологія.** Методологічну основу дослідження становить міждисциплінарний підхід, що поєднує семіотичну інтерпретацію та герменевтичне читання окремих лекцій Ролана Барта, аналітику неологізмів, разом із тим розгляд зазначеної проблематики базується на деконструкції Жака Дерріда, яка уможливує виокремлення вишитих в структури сенсів і артикуляцію їх в інших дослідницьких полях. **Наукова новизна** дослідження полягає у введенні та окресленні поняття «проксемічні ідеології», що не редукується ані до класичних уявлень про ідеологію, ані до нормативних моделей проксемічного простору. «Проксемічні ідеології» позиціонуються як фантазматичні, афективні та нестабільні конфігурації ідеосфери, які перебувають у зоні інтерференції (повсякденні практики, мовні структури) рухливих афектів, фантазмів і дистанцій. **Висновки.** У статті показано, що в курсах лекцій Ролана Барта проксемія, ідеологія та ідеосфера знаходяться у динамічному та взаємно детермінованому зв'язку. «Проксемічні ідеології» є особливими утвореннями ідеологічного досвіду, які функціонують у повсякденних мікро-просторах та, заразом, мають вихід до соціально-політичних і культурних процесів. Вони не оцінюються як суто негативні чи позитивні, а радше виконують роль афективних запобіжників, що дозволяють суб'єкту (індивіду) коливатися між близькістю й дистанцією, нормою і відхиленням, соціальністю й усамітненням. Перспективами подальших досліджень «проксемічних ідеологій» як інструменту аналізу сучасних культурних практик є, зокрема, досвіди війни, художні і мистецькі твори, модифікації тіла, тілесності і матеріальності, доксологеми і міфологеми форм спільного і роз'єданого життя.

**Ключові слова:** деконструкція, докса, ідеологія, ідеосфера, «проксемічні ідеології», проксемія, Ролан Барт.

**Vadym MIROSHNYCHENKO**

PhD in Cultural Studies, Senior Lecture, Department of Cultural Studies and Museology, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Descent, Kharkiv, Ukraine, 61057

**ORCID:** 0000-0002-8951-1864

**To cite this article:** Miroshnychenko, V. (2026). «Proksemichni ideologiyi»: Roland Bart u Collège de France [«Proxemic ideologies»: Roland Barthes at the Collège de France]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 412–420, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-52>

### «PROXEMIC IDEOLOGIES»: ROLAND BARTHES AT THE COLLÈGE DE FRANCE

**The purpose of the article** is to examine the intersection of proxemics (proxémie), ideology, and the ideosphere in the lecture courses delivered by Roland Barthes at the Collège de France, while providing a theoretical explication of the concept of «proxemic ideologies». **Methodology.** The methodological framework of the study is based on an interdisciplinary approach that combines semiotic interpretation and hermeneutic reading of selected lectures by Roland Barthes, alongside the analysis of neologisms. At the same time, the investigation of the outlined problem relies on Jacques Derrida's deconstruction, which makes it possible to identify meanings embedded within structures and to articulate them across other fields of research. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the study lies in the introduction and conceptual delineation of the notion of «proxemic ideologies», which cannot be reduced either to classical conceptions of ideology or to normative models of proxemic space. «Proxemic ideologies» are positioned as phantasmatic, affective,

and unstable configurations of the ideosphere that exist within a zone of interference between the practice of everyday life and linguistic structures, shaped by mobile affects, phantasms, and distances. **Conclusions.** The article demonstrates that in Roland Barthes's lecture courses, proxemics, ideology, and the ideosphere are situated in a dynamic and mutually determining relationship. «Proxemic ideologies» constitute specific formations of ideological experience that function within the micro-spaces of everyday life while simultaneously extending into socio-political and cultural processes. They are not evaluated as purely negative or positive phenomena; rather, they operate as affective safeguards that enable the subject (the individual) to oscillate between proximity and distance, normativity and deviation, sociality and solitude. Prospects for further research on «proxemic ideologies» as an analytical tool for contemporary cultural practices include, in particular, experiences of war, artistic and literary works, modifications of the body, corporeality and materiality, as well as doxologemes and mythologemes of forms of living together and living apart.

**Key words:** deconstruction, doxa, ideology, ideosphere, «proxemic ideologies», proxémie, Roland Barthes.

**Актуальність проблеми.** «Як жити разом: романні симуляції деяких просторів повсякденності» (Barthes, 2002a) – таку назву має перший курс лекцій, прочитаних Роланом Бартом в *Collège de France* в 1977 р. після того, як він очолив щойно створену кафедру літературної семіології та проголосив інавгураційну промову. Далі слідували курси «Нейтральне» (Barthes, 2002b) та «Підготовка роману» (Barthes, 2015). Саме в означених курсах Барт, зіставляючи проксемію з ідеологією, пропонує неологізм «ідеосфера».

Структурування курсів відбувалося за алфавітним і математичним принципами, а також за принципом симуляції підготовки роману. Форма і зміст усної мови, як і видані посмертно конспекти лекцій уникають сформульованого деталізованого дискурсу та послідовно сконструйованої думки, підлаштованої під ідеологічний контроль, узалежненої від доктрини. Натомість вони розпадаються на фігури, фрагменти й уривки. Аудіальна і текстуальна упорядкованість руйнується, маскується під псевдопорядок, послідовність або лад. Дискваліфікація порядку створює очевидність, довільність, доповнюваність, поєднуючи різні регістри матеріалу: науковий і особистий.

Це дослідження свідомо не охоплює ані всієї тематичної палітри лекцій і семінарів Барта в *Collège de France*, ані різноманітних дисциплінарних застосувань проксемії (варто розрізняти термінологію і предмет мислення, не вживання терміну не завжди означає відсутність певного матеріалу, ідей або близьких за значенням понять), ані інтерпретації ідеології в інших його текстах. Тема ідеології цікавила Барта протягом всієї творчості. Увагу акцентовано на зіткненні проксемії, ідеології, ідеосфери та маніфестації «проксемічних ідеологій». «Проксемічні ідеології» розгортаються і функціонують у сфері повсякденного, вони мають виходи

до політичного, екзистенційного, семіотичного тощо, вони дистанціюють і зближують, оприявнюють взаємозв'язки між речами, словами, суб'єктами. Крім того, ці ідеології уподібнюються розривам, що не зшиваються, і швам, які не загоюються.

Барт демонструє мовлення в динаміці, не нав'язуючи його. Він розхитує владний дискурс лектора/диктора, показує вразливість мови й дискурсу та обходить невизначеність випадку. Звідси делікатність до тематики, до *traits* (риси, фігури, лінії, стріли, списи) – складових лекцій і семінарів. Це накладається на його візії ідеології, ідеосфери та проксемії і сприяє фіксації «проксемічних ідеологій», які, зі свого боку, відкривають доступ до переосмислення літературних текстів, творів мистецтва і соціально-культурного поля.

**Аналіз досліджень і публікацій.** В межах опрацювання даної теми варто назвати роботи Клода Коста (Claude Coste) – відомого дослідника творчості Ролана Барта, зокрема його текст «Roland Barthes du séminaire au cours magistral» (Coste, 2008b), де він зупиняється на понятті «дистанції» (просторова, інтелектуальна, афективна) і «проксемії» (інтерсуб'єктивна), аналізуючи останню як базову складову бартівського ставлення до читаних ним курсів і до викладання як такого. Також звернемо увагу на його статтю «Comment vivre ensemble de Roland Barthes: vie et mort d'un site littéraire» (Coste, 2008a) і «Передмову» (Coste, 2002) до опублікованого лекційного курсу «Як жити разом».

У 2018 р. вийшла колективна праця «Living Together – Roland Barthes, the Individual and the Community» під редакцією Кнута Стене-Йогансена, Крістіана Рефсума і Йогана Шиманські, присвячена ключовим концептам курсу «Як жити разом». Серед інших там міститься стаття Райнгольда Гьорлінга (Reinhold Göring) «Proxémie/Proxemics» (Göring, 2018). Автор

подає загальну картину проксемії, зупиняючись на фантазмі, ритмі, афекті та ідіорритмії.

Фрагментарний опис проксемії знаходимо в тексті Сьюзан Гарроу (Susan Harrow) «Living Alone Together: Barthes, Zola, and the Work of Letters» (Harrow, 2015). Почасті ідеологію та ідеосферу у своїх роботах розглядають Рудольфус Теувен (Teeuwen, 2012), Генрі П. Шварц (Schwartz, 2013), Гійом Беллон (Bellon, 2012). Важливими для контекстуального розуміння *Collège de France* у творчості Барта є інтелектуальна біографія Тіфен Самойо (Samoyault, 2015) та розвідка Люсі О'Міра (O'Meara, 2012). Серед українських досліджень відзначимо дисертацію Анфіси Дорошенко, де побіжно згадується проксемія (Doroshenko, 2025).

**Мета статті** – дослідити перетин проксемії, ідеології та ідеосфери в курсах лекцій, прочитаних Роланом Бартом в *Collège de France*, і експлікувати поняття «проксемічні ідеології».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Неологізм фігури «Ідеосфери» описується Бартом у курсі «Нейтральне» (лекція від 25 березня 1978 р.). Ескіз фігури розвантажує текст, роблячи його відкритим, доступним до подальших розмірковувань, водночас це дещо ускладнює його тлумачення, адже не завжди наявні чіткі (або більш-менш чіткі) формулювання. В цьому випадку ми будемо співвідносити пару понять «ідеосфера»-«ідеологія» як ціле (ідеосфера – система) і частина (ідеологія – атрибут цієї системи) і розуміти їх у множині. Ідеосфера – мовна система, що розпізнається як тип дискурсу (не ідіолектальна дискурсивна система), вкорінений в повсякденність. З цього випливають його розтягнутість в часі і топічна не фіксованість демістифікації і десакаралізації. Ідеологія, експлікована мовною діяльністю, переживається і проживається як звичне, нормальне середовище індивіда. Це комплекс уявлень в його приватних і соціополітичних вимірах. Заявлене утруднення трактування не свідчить про те, що мовна система ідеосфери є чимось за межами викриття, схоплення або критики. Вона нормалізує контроль. Його можна передати висловом: «це є так, бо інакше бути не може, бо інакше ніколи не було», – вибудовуючи мережу цензури примусом до «саме такої» дії, до «саме такої» ідентичності (ідеосфера може збігатися з ендоксою), а не прямими обмеженнями й заборонами.

Тому для Барта: «найглибший підрив (контр-цензура) полягає не в тому, щоб обов'язково говорити речі, які шокують суспільну думку, мораль, закон, поліцію, але в тому, аби винаходити парадоксальний (вільний від будь-якої *докси*) дискурс»<sup>1</sup> (Barthes, 2002c, p. 812). В самому дискурсі (хоча б на рівні неологізмів, що виснажують мову, перебуваючи в ній, і водночас розширюють і вивільняють її від правил і умов) закладено механізми деконструкції, – вони в ітераціях, деталях, навіть в монструозному, шокуєчому, в тих витіснених і бажаних фантазмах або у вільному від декодування асемічному письмі, що проявляється завдяки множинним осциляціям.

Разом з фігурою ідеосфери Бартом пропонуються й інші варіанти назви подібного дискурсу: доксофера (мовне коло докси) та пістеосфера (дискурс віри), соціолект, логосфера (doxosphère, pistéosphère, sociolecte, logosphère) (Barthes, 2002b, p. 122). Структура ідеосфери охоплює: а) консистентність/густину: елементи створюються і упорядковуються логотетами (une logothète), після чого система починає працювати автоматично, сприймаючи їх як щось належне, себто зовнішній порядок трансформується на внутрішній; б) важіль: використовуючи тропи, ідеосфери перекодовують та інтегрують заперечення в саму систему; с) манію: позиція близькості чи дистанції відносно когезії мовної системи, при якій суб'єкт не оцінює ідеосферу в термінах «за» чи «проти», його ставлення схоже на манію або вплив наркотиків, це стан і патос (Barthes, 2002b, p. 123–125).

Коли ми говоримо про ідеосферу, то потрібно дотримуватись тієї позиції, що вона являє собою фікцію, ілюзію, вона напряду пов'язана з доксою (прагне нею стати), зі спробами привласнити, заволодіти увагою і свідомістю. Ідеосфера і докса упокорені, регламентовані владою. Певною мірою вони не просто оприявнюють владу, владність, владарювання, вони не є звичайною рамкою або контуром, а перебувають в самому осерді будь-яких владних стосунків і дискурсів. За словами Барта, докса є мовою капіталізму, разом із законом і наукою вони (і це важливо для проксемії) «не бажать зрозуміти,

<sup>1</sup> «La subversion la plus profonde (la contre-censure) ne consiste donc pas forcément à dire ce qui choque l'opinion, la morale, la loi, la police, mais à inventer un discours paradoxal (pur de toute *doxa*)».

що перверсія всього-лише *приносить щастя*; ще точніше, вона дає *прибавку* – я стаю більш чутливим, сприйнятливим, говірким, більш розсіяним тощо, і саме в цьому *більш* і полягає відмінність»<sup>2</sup> (Barthes, 1980, р. 68). Докса – раз за разом повторювана і передана без будь-яких суттєвих змін загальна думка, вона організовує, спільно з ідеосферою, дискурс Іншого, або краще сказати, дискурс видимості Іншого, саму видимість дискурсу Іншого. В такий спосіб утворюється цілісність, центрованість, нормальність і нормативність, що позбавляють (розщепленого) суб'єкта від перверсії, девіантності (для ідеосфери вони є зовнішнім, тобто «злочинним»), від, власне, індивідуальності, насолоди, задоволення і щастя. Цим докса гальмує фантазм (рушійну силу письма), намагаючись закрити його у суто внутрішньому, приватному, де він, рано чи пізно, агонізує і вибухає. Однією з причин цього можна назвати стабільність міфічного, міфологізованого, доксологічного суспільства мрії, споживання, спектаклю, враження.

Таке суспільство вимагає від індивіда тотального (само)контролю, підкори, фанатичної віри в «правильність» системи й забезпечуваний нею захист. Оскільки людина має «потяг до закону: парадоксальний, ідеологічний потяг, адже закон є ідеологічним виворотом влади, її вбранням»<sup>3</sup> (Barthes, 2002a, р. 164), то перверсія не лише пригнічується, вона оголошується поза законом як не-норма, шкідник, подразник узгодженої суспільної думки. Тому, почасти, завдання критики полягає в деконструкції ідеології та принаймні підважуванні ідеосфери: «відтак метою, чи то революційною, чи то утопічною, є прийти до світу без ідеології: визначеного «прозорістю соціальних відносин», без дискурсу-посередника»<sup>4</sup> (Barthes, 2002b, р. 131). Звичайно, таке завдання не вирішується (якщо вирішується) тут-і-одразу. Барт розуміє можливі підводні камені й опір системи, відтак питання «відсутності ідеології», «нульового

ступеня» й «ідеологічного Нейтрального як ідилічного» (le Neutre idéologique comme idyllique) залишаються відкритими (Barthes, 2002b, р. 131).

Системи ідеосфери та ідеології тримають в собі необхідний інструментарій задля кооптування й апропріювання альтернативних програм (наприклад, авангард переходить в меністрим), створення «простих» і «очевидних» форматів. Варіативність, ненормативність, ненормальність, перверсія, фантазм в теорії і на практиці заходять в глухий кут? Барт зауважує: «ідеосфера (дискурс *докси*): своєрідний регулятивний, гомеостатичний апарат, який утримує владу між оптимальними полюсами: влада не може перетнути межі, норми публічної ідеосфери, не наражаючись на небезпеку»<sup>5</sup> (Barthes, 2002b, р. 127). Потужність і безпечність влади досягається: а) підтримкою мовної системи (риторика, апеляція, аргументація, стиль, тривалість, ідея, фраза, ітерація, ідентифікація тощо). Вона артикулює, ретранслює, мультиплікує владу, вона засуджує, виносить вирок і страчує або здійснює помилювання (маючи амбівалентні відношення з насильством: пом'якшуючи чи посилюючи його); б) зв'язком ідеосфери з конформізмом, вірою та ідіосферою (*idiosphère* – внутрішня система мови та ідей суб'єкта, його, переважно, перманентне служіння їй) (Barthes, 2002b, р. 129).

Чи не супроводжується повалення ідеосфери ліквідацією влади як такої? Чи не залишає ідеосфера, навіть у випадку свого усунення, – сліди, довгий шлейф з ідеологом та ідеографом? Це не означає, що конструкт ідеосфери перебуває «десь» поза зоною досяжності деконструкції. Важливо зрозуміти її механіку, механізми, структури, усвідомити її мовну основу, в якій сама мова ніби застигає, кам'яніє. Отже, релевантними є як дії щодо підриву, дискредитації системи зсередини, так і спроби ухилитися, запропонувати (раптовий, неочевидний) вибір або заміну. Це своєрідне зміщення ідеосфери, децентроване знання про неї за принципом «для мене», – деконструкція з дедалі більшою фрагментацією – концепт «проксемічних ідеологій».

<sup>2</sup> «ne veulent pas comprendre que la perversion, tout simplement, rend heureux; ou pour préciser davantage, elle produit un *plus*: je suis plus sensible, plus perceptif, plus loquace, mieux distrait, etc – et dans ce *plus* vient se loger la différence».

<sup>3</sup> «une pulsion de loi: pulsion paradoxale, puisque ce serait une pulsion idéologique, dans la mesure où la loi est le retournement idéologique du pouvoir, son vêtement».

<sup>4</sup> «par conséquent la visée, ou révolutionnaire, ou utopique est d'arriver à un monde sans idéologie: défini par "la transparence des rapports sociaux", sans discours interposant».

<sup>5</sup> «l'idéosphère (discours de la *doxa*): sorte d'appareil régulateur, homéostatique, qui règle le pouvoir entre des limites optimales: le pouvoir ne peut sortir sans danger (pour lui) des bornes, des normes, de l'idéosphère publique».



Неологізм «проксемія» (англ. proxemics, ми дотримуємось французького написання «proxémie» і відповідного українського транскрибування) належить американському антропологу і соціологу Едварду Т. Голлу. Зокрема в роботі «The Hidden Dimension» (1966) він зазначав: «проксемія – це неологізм, який я створив, аби позначити сукупність спостережень і теорій, що стосуються використання людиною простору як специфічного культурного продукту»<sup>6</sup> (Hall, 1966, р. 1) і далі «вивчення культури в проксемічному сенсі полягає в дослідженні того, як індивіди використовують свій сенсорний апарат відповідно до різних емоційних станів, під час різноманітних видів діяльності, у людських взаєминах та в різних середовищах і контекстах»<sup>7</sup> (Hall, 1966, р. 181). Голл розрізняв чотири види просторів, окреслених відстанню однієї людини до іншої: інтимна, персональна, соціальна та публічна дистанції. Ці простори і, відповідні, дистанції розглядаються як певна класифікація на інфракультурному рівні, і обумовлюються конкретними культурними відмінностями. На противагу Голлу, Барт в курсі «Як жити разом» (лекція від 20 квітня 1977 р.) не створює класифікацію фігури «Проксемія», як чітко визначену систему соціальних і культурних просторів, він також оминає побудову об'єктивного дискурсу. Його цікавить децентрація, а себе він називає «вельми проксемічною істотою, котра смакує всі принади проксемії» (comme un être assez proxémique et gouttant les délices de la proxémie) (Barthes, 2002a, р. 157). Проксемія, дистанція, територія (разом із делікатністю) не складають єдності (лампа – дисимільований проксемічний центр), комплексу чи схеми, вони нашаровуються і збагачують одна одну. Слушним видається питання Клода Коста: «якою має бути дистанція, що відділяє мене від інших, щоб я зміг створити разом з ними співжиття без відчуження, самотність без вигнання?»<sup>8</sup> (Coste, 2002, р. 28). Відкритість, інтертекстуальність, інтерсуб'єктивність, множинність, якими Барт

насичує власні тексти, зрештою, сам підхід роботи з traits, – вказують на Нейтральне, нейтральність, на проміжні відповіді, на запрошення до спів-мислення. Себто є позиція автора і чисельні думки, подальше розгортання яких залежить від того, як і куди влучить «стріла», чи урухомить фантазм письмо і чи збережеться принцип делікатності: «делікатність означає: дистанцію і шанобливість, неможливість тиску при спілкуванні і, заразом, живе тепло цього спілкування. Принцип був би таким: не керувати іншим й іншими, не маніпулювати ними, рішуче відмовлятися від образів (тих чи інших), уникати всього, що може підживлювати уявне цих взаємин»<sup>9</sup> (Barthes, 2002a, р. 179–180).

Барт послуговується поняттям проксемії для доволі обмеженого простору, який «безпосередньо оточує суб'єкта» (entourne immédiatement le sujet) (Barthes, 2002a, р. 155). Це простір об'єктів, до яких дотягуємось рукою, не рухаючись з місця. Вони знаходяться в полі зору: мікро-простір сну, відпочинку, не-рухомого тіла, письма за робочим столом в улюбленому кріслі тощо; територія дому, кабінету, кімнати, ліжка, стін з полицями для книжок і дрібних предметів інтер'єру, лампа, вагон метро, підвал-укриття під час повітряної атаки (сигнал сирени як фантазм і метонімія потягу до безпеки) – все це утворює проксемію. Барт розрізняє нульову, початкову і сильну проксемії в залежності від етапів розвитку цивілізації.

Ліжка і лампа – проксемічні простори par excellence, «суб'єкт прагне ідентифікуватися» (le sujet tend à s'identifier) (Barthes, 2002a, р. 156) з ними. Проксемія таким чином: «частина типології суб'єктивних просторів, які афективно обживаються суб'єктом» (fait partie d'une typologie des espaces subjectifs en tant que le sujet les habite affectivement) (Barthes, 2002a, р. 156). Проксемія активується фантазмом (індивідуальним, колективним) ідіоритмічного Життя-Разом або, інакше, початок ідіоритмічного фантазму криється в бажанні афекту, не перекривається, не переривається дистанцією. В проксемічному просторі зникає бажання-володіти-схопити (тут поняття

<sup>6</sup> «Proxemics is the term I have coined for the interrelated observations and theories of man's use of space as a specialized elaboration of culture».

<sup>7</sup> «The study of culture in the proxemic sense is therefore the study of people's use of their sensory apparatus in different emotional states during different activities, in different relationships, and in different settings and contexts».

<sup>8</sup> «à quelle distance dois-je me tenir des autres pour construire avec eux une sociabilité sans aliénation, une solitude sans exil?».

<sup>9</sup> «Délicatesse voudrait dire: distance et égard, absence de poids dans la relation, et, cependant, chaleur vive de cette relation. Le principe en serait: ne pas manier l'autre, les autres, ne pas manipuler, renoncer activement aux images (des uns, des autres), éviter tout ce qui peut alimenter l'imaginaire de la relation».



бажання не конотується психоаналізом), мінімізувавши дистанцію між мною і об'єктом, між рукою і річчю, між поглядом і образом; навпаки, тут діє не-бажання-володіти-схоплювати, сила бажання в делікатності, а не в брутальності. Якщо ж йдеться про встановлення порядку, то ним є ідіолектний порядок. Звідси «проксемія: володіння власним безладом» (*proxémie: possession de son désordre*) (Barthes, 2002a, p. 158). Це бажання або воління-жити – чуттєве переживання матерії, матеріальності, тіла (наприклад, ліжко – «частина тіла», «протез тіла», «осередок фантазматичної експансії суб'єкта» (*foyer d'expansion fantasmatique du sujet*) (Barthes, 2002a, p. 157, 158)), тілесності в буденності й винятковості.

Афективне обживання суб'єктом проксемічного простору супроводжується перешкодами: недостатнє освітлення кімнати, жорстке ліжко, перестановка речей при прибиранні, індивідуальний досвід (що викликає переоцінку значення речей), облаштування нового простору (у вигляді реконструкції обжитого або створенні оригінального). Таким чином фантазм роздвоюється: тяжіння до постійного місця і бажання місця таємного (Barthes, 2002b, p. 183). Припустимо при переїзді (вимушеному або запланованому) суб'єкт організовує, упорядковує проксемічний простір (висхідна схильність до адаптації й адаптування), маючи: ідеальний образ приростання, прив'язки; спогади, що несвідомо координуються з роботою скорботи, пов'язаної з унікальним, постійним місцем – джерелом фантазму. Він переносить цей фантазм, накладає його на іншу ситуацію, на інший простір. Суб'єкт намагається чинити спротив (марно) узалежненню від неосвоєного, але не проксемії. Звідси плаваюча, рухлива проксемія. Наприклад, замість одного робочого місця, він створює декілька – в різних кімнатах, в різних локаціях. Це те, що Барт позначає фантазмом художника (наявність окремого постійного місця) та ідеєю-дива (тимчасове місце усамітнення) (Barthes, 2002b, p. 183). Обидва фантазми забезпечують інтенсивну роботу і виконують захисну функцію. Інша справа, коли обставини складаються так, що тимчасове переміщення суб'єкта обертається на стале його існування в умовах, які не завжди дозволяють реконструювати,

створити проксемічний простір, коли його діяльність змінюється докорінним образом, коли самі обставини розмивають проксемію (відсутність сталого простору – окремої майстерні та інтенсивність змін плаваючої проксемії, і підважена ідея-дива або ідея-укриття внаслідок необхідності забезпечення базових потреб). Розмивання проксемії не тягне за собою її стирання, – не маючи змоги оприятитись матеріально, вона повністю зосереджується у фантазмі як ефекті реального, тобто у фантазмі, що вислизає від структури, зміцнюючи встановлену дистанцію, а також у фантазмі як «афекті, витвореним уявним» (*l'affect peint par l'imaginaire*) (Barthes, 2002a, p. 49), в афекті-суб'єкта. При-зупинка фантазму (якщо таке можливо) не призводить до зникнення письма, адже виразити його здатне лише воно. Письмо – місце особистого фантазму (в уявному). До того ж, перетворюючись в знак, фантазм долучається до символічного. Проксемічний простір – ситуація наближення і віддалення, ситуація-простір постійної напруги, афективний простір (а не поле влади), де відбувається розрізнення (ба навіть *différance*) речей. Це композиція, що оголює або ніби призупиняє ідеологію – дискурс, який претендує на всесильність, владарювання над розсіяним, невловимим, розколотим і, водночас, пристрасним й перверсивним індивідом. Проксемія орієнтує на усамітнення і соціальність, на Життя-Разом й на Життя-Порізно, на порожнини, проміжки, інтервали й зазори між речами (та індивідами), які (цілком не) заповнюються, загоюються паузами, еліпсисами, цезурами, на ритм, ритміку і біоритм.

Повертаючись до нормальності й нормативності докси, зупинимось на деяких аспектах такого конвенційного простору як вибіральної. Відправними тут є слова Барта про «правило депропріації проксемії в сучасних спільнотах» (*la règle de déappropriation de la proxémie dans les communautés modernes*) (Barthes, 2002b, p. 187). Йдеться про спільну дефекацію та різновиди власності: бажання-володіти-схопити (привласнити, мати багато) і не-бажання-володіти-схопити (дрібна власність). *Нейтральне* – стосується другого, «афективного почуття дрібної власності» (*sentiment affectif de la menue propriété*), яке

може бути або «невротичним», або «соціальним, історичним і класовим» (Barthes, 2002b, р. 186). Дійсно, спільна дефекація – це розпривласнення проксемії, її унормування. Але сам по собі названий процес відбувається в різних просторах, умовах, культурах, підсилених перверсією (про це вичитуємо в текстах маркіза де Сада, Жоржа Батая, П'єра Гійота, Тоні Дювера та ін.): громадські вбиральні; вбиральня у квартирі як ізольоване приміщення (або поєднане з ванною) для однієї особи чи родини; спільні або окремі вбиральні в лікарнях; інклюзивні, дитячі, гендерно-нейтральні; компакт з сидінням у в'язничній одномісній чи загальній камерах (потрібно враховувати рівень приватності). Залежно від цього на різний лад вибудовується й обживається проксемічний простір. Вбиральня – сильний проксемічний простір з огляду на її багатогранність (дефекація, нудота при отруєнні, догляд за дитиною, статевий акт, сечовипускання, надання домедичної допомоги тощо). Вбиральня протоколює усамітнення, ізоляцію і реєструє організацію, інтеграцію. Тобто якщо говорити безпосередньо про спільну дефекацію, то вона – елемент уявного, частина ідіорритмічного фантазму й бажання афекту. Вона не обов'язково редукується до депропріації проксемії. До того ж, проксемія – не стільки унормована, скільки завжди-вже розхитана, імпульсивна, децентрована... і спільна дефекація це підтверджує.

Серед інших варіантів проксемії виокремлюються простори воєнного стану: військові, цивільні, передова, тил, емігранти, ВПО, полонені, окуповані й звільнені території, загиблі, поранені, народжені, спостережники, укриття, окопи, траншеї, бліндажі, в'язниці, прихистки, Життя-Разом і Життя-Порізню. Формуються фантазматичні проксемічні стосунки – хиткі, тривалі, безпечні й вразливі, з власними місцями, просторами й центрами, з можливістю особистої тактильної взаємодії з тілами, рештками, речами та/або фантомними перверсивними зв'язками пам'яті, спогадів, снів і/або доксологічними суспільними маркерами... проксемія – «простір близькості навколо суб'єкта, а потім порядок зростаючої проксемії» (*un espace de proximité autour*

*du sujet, puis l'ordre d'une proxémie croissante*) (Barthes, 2015, р. 437).

Наведені приклади демонструють певні силуети «проксемічних ідеологій» – елементів ідеосфери з її консистентністю/густиною, важелем і манією. Проксемія та ідеологія становлять обернену парність: проксемія характеризує ідеологію, а ідеологія – проксемію. Це акт і процес. Проксемія в матеріальності і фантазмі послаблює ідеологію, проте ідеологія мовною конструкцією тримається за неї. «Проксемічні ідеології», маючи топос, рівно наближаючись і віддаляючись, лишаються атопічними, мерехтливими, мінливими, нестабільними, максимально дистанційованими й водночас максимально наближеними. Вони перебувають в фантазматичному просторі страху, тривоги й втрати, радості, впевненості й набуття. Вони мозаїчні, зі шпаринами і пустотами: завжди більші на один компонент і завжди менші на один компонент. «Проксемічні ідеології» є запобіжниками для самих себе, вони афективні, фантазматичні, реальні та нейтральні.

**Висновки й перспективи подальших досліджень.** На основі курсів і семінарів Ролана Барта в Collège de France, у яких проксемія, ідеологія та ідеосфера постають у тісному й рухливому взаємозв'язку, у статті запропоновано обрис поняття «проксемічні ідеології». Воно позбавлене *суто* негативних або позитивних конотацій, бінарності й конфліктності. «Проксемічні ідеології» варто позиціонувати пунктирною демаркаційною лінією, неологемою: існуючі слова в парності набувають інших, нових значень, при цьому закріплені значення не скасовуються, а деконструюються, відкриваючи інший кут зору на повсякденні, тілесні й соціокультурні практики.

Окремим напрямом подальших розвідок може стати аналіз «проксемічних ідеологій» як інструменту прочитання сучасних культурних процесів – від міжкультурних комунікацій і доксологічних практик (неоміфології, чуттєве переживання матерії) до нових форм досвіду війни. Це дозволить працювати з «проксемічними ідеологіями» не лише як із репресивною структурою, а як з афективною конфігурацією.

# ЛІТЕРАТУРА:

1. Дорошенко А. Д. Методологія нюансу в проєкті «Нейтральне» (1978) Ролана Барта і її застосування в дослідженнях культури : дис. ... д-ра філософії : 034. Київ, 2025. 264 с.
2. Barthes R. *Comment vivre ensemble: simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976–1977.* Paris : Éditions du Seuil, 2002. 253 p.
3. Barthes R. *La Préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978–1979 et 1979–1980.* Paris : Éditions du Seuil, 2015. 608 p.
4. Barthes R. *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France, 1977–1978.* Paris : Éditions du Seuil, 2002. 272 p.
5. Barthes R. *Roland Barthes par Roland Barthes.* Paris : Éditions du Seuil, 1980. 192 p.
6. Barthes R. Sade, Fourier, Loyola. *Oeuvres complètes, tome III: Livres, textes, entretiens, 1968–1971.* Paris : Éditions du Seuil, 2002. P. 699–868.
7. Bellon G. *Une parole inquiète Barthes et Foucault au Collège de France.* Grenoble : UGA Éditions, 2012. 275 p.
8. Coste C. *Comment vivre ensemble de Roland Barthes: vie et mort d'un site littéraire. Recherches & Travaux.* 2008. № 72. P. 201–215. DOI: <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.107> (date of access: 18.12.2025).
9. Coste C. Préface. *Roland Barthes. Comment vivre ensemble: Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976–1977.* Paris : Éditions du Seuil, 2002. P. 19–28.
10. Coste C. Roland Barthes, du séminaire au cours magistral. *Histoire de l'éducation.* 2008. № 120. P. 139–160. DOI: <https://doi.org/10.4000/histoire-education.1839> (date of access: 18.12.2025).
11. Göring R. Proxémie/Proxemics. *Living Together – Roland Barthes, the Individual and the Community* / Eds. Knut Stene-Johansen, Christian Refsum, Johan Schimanski. Bielefeld : transcript Verlag. 2018. P. 267–275. DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839444313-027> (date of access: 18.12.2025).
12. Hall Edward T. *The Hidden Dimension.* New York : Doubleday & Company, 1966. 258 p.
13. Harrow S. *Living Alone Together: Barthes, Zola, and the Work of Letters. L'Esprit Créateur.* 2015. Vol. 55 (4). P. 21–38. DOI: <https://doi.org/10.1353/esp.2015.0054> (date of access: 18.12.2025).
14. O'Meara L. *Roland Barthes at the Collège de France.* Liverpool : Liverpool University Press. 2012. 224 p.
15. Samoyault T. *Roland Barthes: biographie.* Paris : Éditions du Seuil, 2015. 720 p.
16. Schwartz Henry P. Barthes, The Neutral, and Our Neutrality. *American Imago.* 2013. Vol. 70. P. 487–513. DOI: <https://doi.org/10.1353/aim.2013.0019> (date of access: 18.12.2025).
17. Teeuwen R. An Epoch of Rest: Roland Barthes's «Neutral» and the Utopia of Weariness. *Cultural Critique.* 2012. Vol. 80. P. 1–26. DOI: <https://doi.org/10.1353/CUL.2012.0001> (date of access: 18.12.2025).

# REFERENCES:

1. Doroshenko, A. D. (2025). *Metodolohiia niuansu v proiekti «Neitralne» (1978) Rolana Barta i yii zastosuvannia v doslidzhenniakh kultury [The methodology of nuance in Roland Barthes's «The Neutral» (1978) and its application in cultural research]* : dys. ... d-ra filosofii : 034. Kyiv [in Ukrainian].
2. Barthes, R. (2002a). *Comment vivre ensemble: simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976–1977.* Paris : Éditions du Seuil.
3. Barthes, R. (2015). *La Préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978–1979 et 1979–1980.* Paris : Éditions du Seuil.
4. Barthes, R. (2002b). *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France, 1977–1978.* Paris : Éditions du Seuil.
5. Barthes, R. (1980). *Roland Barthes par Roland Barthes.* Paris : Éditions du Seuil.
6. Barthes, R. (2002c). Sade, Fourier, Loyola. In *Oeuvres complètes, tome III: Livres, textes, entretiens, 1968–1971.* Paris : Éditions du Seuil. P. 699–868.
7. Bellon, G. (2012). *Une parole inquiète Barthes et Foucault au Collège de France.* Grenoble : UGA Éditions.
8. Coste, C. (2008a). *Comment vivre ensemble de Roland Barthes: vie et mort d'un site littéraire. Recherches & Travaux.* № 72. P. 201–215. Doi: <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.107>.
9. Coste, C. (2002). Préface. In *Roland Barthes. Comment vivre ensemble: Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976–1977.* Paris : Éditions du Seuil. P. 19–28.
10. Coste, C. (2008b). Roland Barthes, du séminaire au cours magistral. *Histoire de l'éducation.* № 120. P. 139–160. Doi: <https://doi.org/10.4000/histoire-education.1839>.
11. Göring, R. (2018). Proxémie/Proxemics. In *Living Together – Roland Barthes, the Individual and the Community* / Eds. Knut Stene-Johansen, Christian Refsum, Johan Schimanski. Bielefeld : transcript Verlag. P. 267–275. Doi: <https://doi.org/10.14361/9783839444313-027>.
12. Hall, Edward T. (1966). *The Hidden Dimension.* New York : Doubleday & Company.

13. Harrow, S. (2015). Living Alone Together: Barthes, Zola, and the Work of Letters. *L'Esprit Créateur*. Vol. 55 (4). P. 21–38. Doi: <https://doi.org/10.1353/esp.2015.0054>.
14. O'Meara, L. (2012). *Roland Barthes at the Collège de France*. Liverpool : Liverpool University Press.
15. Samoyault, T. (2015). *Roland Barthes: biographie*. Paris : Éditions du Seuil.
16. Schwartz, Henry P. (2013). Barthes, The Neutral, and Our Neutrality. *American Imago*. Vol. 70. P. 487–513. Doi: <https://doi.org/10.1353/aim.2013.0019>.
17. Teeuwen, R. (2012). An Epoch of Rest: Roland Barthes's «Neutral» and the Utopia of Weariness. *Cultural Critique*. Vol. 80. P. 1–26. Doi: <https://doi.org/10.1353/CUL.2012.0001>.

Дата першого надходження статті до видання: 07.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 03.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 796.5-021131]:913(477):33.48]:070  
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-53>

**Артур ОПЕЙДА**

аспірант спеціальності 034 Культурологія, Волинський національний університет імені Лесі Українки,  
вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43016

**ORCID:** 0000-0002-8950-0129

**Бібліографічний опис статті:** Опейда, А. (2025). Віртуальний тур як медіакультурний чинник формування туристичної привабливості регіону. *Fine Arts and Culture Studies*, 6, 421–427, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-53>

## ВІРТУАЛЬНИЙ ТУР ЯК МЕДІАКУЛЬТУРНИЙ ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ТУРИСТИЧНОЇ ПРИВАБЛИВОСТІ РЕГІОНУ

Нині віртуальні тури є важливим елементом медіакультури, яка охоплює форми виробництва, передачі та сприйняття культурної інформації у цифровому середовищі. У контексті туристичної галузі віртуальні тури виконують функцію інструменту медіавпливу, який сприяє формуванню позитивного іміджу території, популяризації її культурних ресурсів і зміцненню туристичного бренду.

**Мета статті** – висвітлення віртуального туру як сучасного медіакультурного інструменту формування туристичної привабливості регіону, його позитивного іміджу, аж до брендингу туристичної дестинації.

**Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарній стратегії соціокультурної аналітики, в межах якої – аналіз теоретичних підходів до медіакультури, віртуалізації комунікативних практик, а також синтез культурологічного, туризмознавчого, історичного та соціологічного підходів.

**Наукова новизна** полягає в комплексному аналізі віртуального туру як медіакультурного чинника, що впливає на формування туристичної привабливості регіону, через позитивний імідж до становлення брендингу туристичної дестинації.

**Висновки.** На основі аналізу теоретичних підходів до медіакультури, віртуалізації комунікативно-туристичних практик розкрито механізми впливу VR- і 3D-технологій на репрезентацію простору, формування іміджу території та конструювання туристичного досвіду. Визначено ключові медіакультурні функції віртуальних турів, зокрема репрезентаційну, комунікативну, освітню, ідентифікаційну та гейміфікаційну. Проаналізовано їх значення для брендингу територій та розвитку цифрової туристичної інфраструктури. Доведено, переваги використання віртуальних турів у регіональному маркетингу, іміджевих стратегіях та туристичній промоції. Обґрунтовано роль віртуальної реальності у зростанні конкурентоздатності туристичних дестинацій. Окреслено перспективи використання VR- і 3D-технологій та персоналізації у віртуальних турах. Запропоновано рекомендації щодо інтеграції віртуальних турів у стратегії культурного та туристичного розвитку регіонів.

**Ключові слова:** віртуальний тур, медіакультура, VR-технології, туристична привабливість, позитивний імідж, регіональний брендинг, дестинація.

**Artur OPEIDA**

PhD student in Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 15 Kovel'ska Str., Lutsk, Ukraine, 43016

**ORCID:** 0000-0002-8950-0129

**To cite this article:** Opeida, A. (2025). Virtualnyi tur yak mediakulturnyi chynnyk formuvannia turystychnoi pryvablyvosti rehionu [Virtual tour as a media-cultural factor in forming the tourist attractiveness of a region]. *Fine Arts and Culture Studies*, 6, 421–427, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-53>

## VIRTUAL TOUR AS A MEDIA-CULTURAL FACTOR IN FORMING THE TOURIST ATTRACTIVENESS OF A REGION

Currently, virtual tours are an important element of media culture, which encompasses forms of production, transmission and perception of cultural information in the digital environment. In the context of the tourism industry, virtual tours serve as a tool of media influence, which contributes to the formation of a positive image of the territory, the popularization of its cultural resources and the strengthening of the tourist brand.

*The purpose of the article is to highlight the virtual tour as a modern media and cultural tool for shaping the tourist attractiveness of a region, its positive image, and even the branding of a tourist destination.*

*The research methodology is based on an interdisciplinary strategy of sociocultural analytics, which includes the analysis of theoretical approaches to media culture, the virtualization of communicative practices, as well as the synthesis of cultural, tourism, historical, and sociological approaches.*

*The scientific novelty lies in the comprehensive analysis of the virtual tour as a media-cultural factor that influences the formation of the tourist attractiveness of the region, through a positive image to the formation of the branding of the tourist destination.*

*Conclusions. Based on the analysis of theoretical approaches to media culture and virtualization of communicative and tourist practices, the mechanisms of influence of VR and 3D technologies on the representation of space, the formation of the image of the territory, and the construction of tourist experience are revealed. The key media and cultural functions of virtual tours have been identified, including representational, communicative, educational, identification, and gamification. Their significance for the branding of territories and the development of digital tourism infrastructure is analyzed. The benefits of using virtual tours in regional marketing, image strategies, and tourism promotion have been proven. The role of virtual reality in increasing the competitiveness of tourist destinations is substantiated. The prospects for using VR and 3D technologies and personalization in virtual tours are outlined. Recommendations are proposed for integrating virtual tours into regional cultural and tourism development strategies.*

*Key words:* virtual tour, media culture, VR technologies, tourist attractiveness, positive image, regional branding, destination.

**Актуальність теми дослідження.** Сучасне суспільство характеризується стрімким розвитком інноваційно-інформаційних технологій. Останні зумовлюють зміну способів пізнання, сприйняття та конструювання реальності. Туристична сфера, що традиційно належить до індустрії вражень, активно впроваджує такі технології. Вони не тільки оптимізують взаємодію з користувачами, але й створюють принципово нові формати досвіду. Одним із таких форматів є віртуальний тур, що поєднує елементи мультимедійної комунікації, цифрової картографії, просторового моделювання та іммерсивності.

Віртуальні тури стали особливо значущими у періоди обмеження мобільності (пандемія COVID-19 та повномасштабне вторгнення), коли вони забезпечували і продовжують забезпечувати доступ до культурних об'єктів, музеїв, природних територій та урбаністичних просторів. Однак їх роль виходить далеко за межі альтернативного засобу відвідування: вони стають медіакультурним феноменом, який впливає на формування туристичного образу регіону, створює символічні наративи й формує уявлення потенційних туристів.

Нині віртуальні тури є важливим елементом медіакультури, яка охоплює форми виробництва, передачі та сприйняття культурної інформації у цифровому середовищі. У контексті туристичної галузі віртуальні тури виконують функцію інструменту медіавпливу, який сприяє формуванню позитивного іміджу території, популяризації її культурних ресурсів і зміцненню туристичного бренду.

Дослідження віртуальних турів як медіакультурного чинника є актуальним з огляду на зростаючу конкуренцію між регіонами у глобальному туристичному просторі. Ефективна візуальна комунікація стає ключовою умовою приваблення туристів, інвесторів і партнерів, а віртуальні тури виходять за межі інформаційного інструменту, перетворюючись на засіб культурної медіатизації та емоційної взаємодії з потенційною аудиторією.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій** свідчить, що упродовж останніх років віртуальні тури та технології віртуальної реальності (VR) активно досліджуються як інструмент формування туристичної привабливості дестинацій і медіакультурний чинник впливу на сприйняття регіону.

Систематичні огляди наукових публікацій засвідчують стаке зростання інтересу до VR у туризмі, зосередженого на впливі віртуального досвіду на образ дестинації, емоційне залучення користувачів та їхні поведінкові наміри (Calisto de Lurdes, 2024; Guttentag, 2010).

Емпіричні дослідження підтверджують, що віртуальні тури з високим рівнем іммерсії та культурно насиченим наративом позитивно впливають на формування уявлень про регіон і підвищують намір його реального відвідування (Anaya-Sanchez, 2024; Kieanwatana, 2024). Окремі автори пропонують багатовимірні моделі оцінювання привабливості віртуального туризму, які охоплюють технічні, контентні, емоційні та соціальні складові віртуального досвіду (Xu L., 2025).

Значна увага також приділяється ролі VR у розвитку сталого та інклюзивного туризму, зокрема як засобу зменшення туристичного навантаження на вразливі об'єкти та забезпечення доступу до культурної спадщини для ширших аудиторій (Naramski, 2025; Tussyadian, 2018).

У сучасному українському науковому дискурсі поняття віртуального туру розглядається крізь призму цифровізації культури, туризму та медіакомунікацій. Дослідники наголошують на тому, що віртуальний тур є не лише технологічним продуктом, а й особливою формою медіакультурної репрезентації простору, яка поєднує візуальні, аудіальні та інтерактивні елементи.

Так, у ряді публікацій та кваліфікаційних робіт останніх років віртуальний тур трактується як різновид віртуального туризму, що забезпечує дистанційне пізнання туристичних ресурсів і формує первинний образ території в масовій свідомості (Горбатов, 2024; Опейда, Головей, 2025). У теоретичних дослідженнях підкреслюється, що віртуальні тури функціонують у межах медіакультури як синтетичний жанр, який поєднує риси реклами, документального нарративу та освітнього контенту. Це дозволяє розглядати їх не лише як допоміжний інструмент туристичної індустрії, а як самостійний культурний продукт, здатний впливати на ціннісні орієнтації, уявлення про регіон та культурну ідентичність.

Значна частина вітчизняних публікацій присвячена аналізу ролі віртуальних турів у просуванні туристичних дестинацій. Українські науковці зазначають, що використання панорамних 3D-турів, VR- та AR-рішень сприяє підвищенню впізнаваності регіону, розширенню аудиторії потенційних туристів. Таким чином, віртуальний туризм відкриває нові можливості для туристичної індустрії та місцевих громад і спільнот, розширюючи географію туристичного ринку (Ковальська, 2024).

Цифровізація суспільства впливає на трансформацію екскурсології, що супроводжується появою нових методологічних підходів (Лисюк, 2025). Віртуальні музеї відіграють значну роль у збереженні історичної пам'яті та культурної спадщини, особливо під час повномасштабного вторгнення (Кузнецова Л., & Кушнар'ов І., 2024).

Водночас у сучасних дослідженнях залишається недостатньо висвітленим питання довгострокового соціально-економічного ефекту віртуальних турів і специфіки їх впливу в локальних та національних медіакультурних контекстах, що визначає перспективність подальших наукових пошуків у цій сфері.

**Мета дослідження** полягає у комплексному аналізі віртуального туру як медіакультурного чинника формування туристичної привабливості регіону, визначенні його функцій, а також впливу на становлення позитивного іміджу та брендингу територій у перспективі.

**Виклад основного матеріалу дослідження** варто розпочати із визначення та інтерпретації ключових понять означеної теми. Власне, такими поняттями є: «віртуальний тур», «туристична привабливість», «позитивний імідж», «брендинг», «дестинація» та ін.

У контексті нашого дослідження, під «віртуальним туром» будемо розуміти мультимедійну інтерактивну систему, котра дозволяє здійснювати навігацію територією за допомогою 360-градусних панорам, 3D-моделей, VR-технологій або гібридних цифрових інструментів. Такий віртуальний тур здатний гармонійно поєднати текстовий, графічний, відео- та аудіоконтент, створити повноцінну модель візуального та інформаційного середовища.

Варто зазначити, що віртуальні тури та покрокові алгоритми їх створення й впровадження ми неодноразово описували в таких публікаціях: «Використання інноваційно-інформаційних технологій у туризмі (на прикладі проекту «Віртуальна Волинь»)» 2014 р., «Проблеми та перспективи впровадження сучасних інноваційно-інформаційних технологій в туризмі (на прикладі проекту «Віртуальний Луцьк»)» та «Проблеми та перспективи впровадження проекту «Віртуальний університет» 2016 р. Більше того, означені проекти були розроблені та частково реалізовані. Наприклад, останній – «Віртуальний університет» нині представлений окремими 3D-турами на сайті Волинського національного університету імені Лесі Українки у розділі «Матеріально-технічна база».

Відомо, що найпоширенішими технологічними аспектами створення віртуальних турів є:

– Panoramic 360 (Google Street View, Matterport);

- VR-середовища (Unity, Unreal Engine);
- 3D-моделювання (Blender, SketchUp);
- AR-технології для змішаного досвіду;
- GIS-інструменти для інтеграції віртуальних турів у карти.

Та яку б технологію ми не використали, все ж віртуальний тур є продуктом медіакультури, оскільки він поєднує естетику цифрового візуального мистецтва, виступає комунікативним медіатором між туристом та територією, а також створює нові типи сприйняття простору – віртуалізоване, інтерактивне, імерсивне. Більше того, у медіакультурному вимірі віртуальний тур є способом символічної репрезентації регіону, адже він транслює його образ у цифровому просторі, формуючи культурні коди та наративи.

Однак основною перевагою віртуального туру є його імерсивність – ефект «занурення» у віртуальне середовище. Такий імерсивний досвід, насамперед формує емоційну залученість, а також – довіру до інформації. Ефект присутності, створений віртуальними подорожами, здатний спонукати користувача до здійснення майбутньої мандрівки, тобто є її реальною передумовою.

Отже, віртуальний тур є не лише інструментом демонстрації туристичних ресурсів, він стає засобом формування мотивації до відвідування регіону. Такий аспект, на нашу думку, вимагає ретельного вивчення та дослідження, наприклад, шляхом проведення соціологічного опитування та подальшого моніторингу.

На особливу увагу заслуговує питання ролі віртуального туру в процесах формування туристичної привабливості регіону, його позитивного іміджу та регіонального брендингу через призму медіакультури, що є одним із основних завдань нашого дослідження.

На перший погляд, поняття «туристична привабливість», «імідж», «бренд» та «брендинг» є досить-таки вживаними та зрозумілими. Але не все так однозначно. Скажімо, слово імідж (англійське *image*, від латинського *imago*) означає «певний образ відомої особистості або речі, створюваний засобами масової інформації, літературою, видовищами або самим індивідом» – як повідомляє «Словник нових іноземних слів». Окрім цього, поняття «імідж» має цілий ряд різних визначень та інтерпретацій.

Так, короткий психологічний словник під редакцією Петровського А. В. і Ярошевського М. Г. визначає імідж як «стереотипізований образ конкретного об'єкта, що існує в масовій свідомості. Як правило, поняття іміджу відноситься до конкретної людини, але може також поширюватися на певний товар, організацію, професію і т. д.».

При конструюванні визначення «іміджу» прийнято враховувати наступні взаємно протилежні категорії:

- *об'єктивне* – *суб'єктивне*. Імідж може розумітися не тільки як певний зміст масової або індивідуальної свідомості, але і як набір атрибутів;

- *природне* – *штучне*, як полярні уявлення про те, як створюється імідж. Перше: імідж складається в достатній мірі стихійно, як «природний» результат творчої діяльності. Друге: автор цілеспрямовано створює вигідний для себе імідж, використовуючи спеціальні соціо-і психотехнічні засоби;

- *когнітивне* – *емоційне*. В іміджі (як суб'єктивному світі) можуть виділятися когнітивні елементи – вербальні поняття, слухові, зорові та ін. образи та емоційні елементи – почуття, переживання, афекти і т. ін.

З цього методологічного посилення випливає, що імідж є не тільки суб'єктивний, залежний виключно від індивідуальної або групової свідомості, не тільки штучно створений (за допомогою іміджмейкерів, ЗМІ або реклами), не тільки емоційний, чуттєвий (Опейда, 2016, с. 27). Імідж – це синтетичний образ, який складається у свідомості людей стосовно конкретної особи, соціального об'єкта, а також території. Основне, що він утримує в собі значний обсяг емоційно забарвленої інформації про об'єкт сприйняття та спонукає до певної соціальної поведінки. Без сумніву, таке визначення відноситься до туристського іміджу, а отже, – до туристичної привабливості території.

У науковій літературі під час розгляду як туристського, так і цілісного іміджу територіального суб'єкта, покладаються на різні підходи та ракурси: маркетинговий, брендинговий, іміджевий. Часто ці підходи взаємо замінюються.

Так, Горохів А. формування іміджу і брендингу розглядає в рамках формування маркетингової стратегії розвитку туристської



дестинації. Поняття ж «туристської дестинації» вчений визначає «як інтенсивно вироблену і споживану сукупність туристичних продуктів, розроблених на базі туристських ресурсів та інфраструктури певної території, сконцентровану в часі та в просторі й призначену для певних категорій споживачів» (Горохів, 2007). На його думку, концепція бренду туристської дестинації представляє домінуючу творчу ідею, побудовану на символізації основних цінностей, ресурсів території, втілену в смисловому, графічному, звуковому, анімаційному виразах та ін.

Прийнято розрізняти органічний і штучно сформований імідж дестинації. Органічний імідж – це уявлення споживача про дестинації, сформовані під впливом різних природних факторів. Формування штучного іміджу дестинації є завданням підприємств туризму та туристичних адміністрацій, що досягається за допомогою реалізації на цільових ринках відповідної комунікаційної політики (Опейда, 2016, с. 27).

Оскільки віртуальні тури здатні візуально уніфікувати бренд території, транслявати унікальні культурні наративи, формувати емоційно забарвлений образ регіону та робити туристичний продукт доступним для глобальної аудиторії, то використання їх є досить-таки необхідною умовою для просування (промоції) на світовому ринку.

Таким чином, цифрові технології значно розширюють інформаційне поле, а також підвищують впізнаваність та привабливість як туристських регіонів зокрема, так і окремих країн у цілому. Доцільно тут буде назвати найвідоміші віртуальні проекти, 3D-тури, а саме: віртуальний тур Лувром, який чимось нагадує комп'ютерну 3D-гру і дозволяє ретельно та пильно розглядати будь-яку картину. Такий проект додає ще один плюс до іміджу Франції в цілому і Парижа зокрема. В Італії найпопулярнішим є тур площею Сан-Марко, що у Венеції. У США – віртуальний музей Білого Дому, де можна ознайомитися з внутрішньою обстановкою будівлі, побачити фотографії інтер'єрів та 3D-зображення Овального кабінету. У Китаї – віртуальна модель імператорського палацу Заборонене місто, розташованого в центрі Пекіна.

Подібні віртуальні тури існують в Японії, Гонконгу, Мексиці, Англії, Данії, Кіпрі, Індії та

інших країнах. В Україні також поширена практика створення та впровадження віртуальних турів, наприклад, Карпатами, Львовом, Луцьком, Миколаєвом, Києвом і т. д.

Всі ці тури об'єднані рядом *медіаефектів*: 1) ефект присутності, що мотивує до подорожі; 2) ефект достовірності, адже користувач бачить реальний вигляд об'єктів; 3) ефект емоційного впливу – музика, наративи, інтеракції, що поглиблюють залученість; 4) ефект віртуального попиту, коли споживач формує намір відвідати локацію після віртуального досвіду.

У рамках нашого дослідження, варто звернути увагу на *соціокультурні аспекти* використання віртуальних турів, а саме: подолання бар'єрів доступу; збереження та популяризація культурної спадщини; освітня та наукова функція. Віртуальні тури роблять культурні об'єкти доступними для осіб з обмеженою можливістю, іноземних туристів, студентів та дослідників, осіб, які не мають фізичної можливості подорожувати.

Віртуалізація дозволяє зберігати та популяризувати культурну спадщину шляхом створення цифрових архівів культурних об'єктів; реконструювати зруйновані або втрачені пам'ятки; розповідати історії регіону в інноваційній формі; забезпечувати довготривале збереження культурних цінностей.

Виділені аспекти, водночас, створюють певні переваги та містять значний маркетинговий потенціал, який слід інтегрувати у туристичні промокампанії. Адже віртуальні тури здатні ефективно працювати у соціальних мережах; підвищувати ступінь взаємодії з аудиторією; збільшувати час перебування користувача на туристичному сайті; покращувати позиціонування регіону на глобальних платформах, таких як: Google Maps, TripAdvisor.

Із такої промоції туристичного продукту можна мати неабиякий економічний зиск, адже: збільшується туристичний потік, зменшуються витрати на традиційну рекламу; підвищується інвестиційна привабливість регіону, причому не тільки в туристичній галузі; відбувається розвиток креативних індустрій і т. д. Звідси, практичні рекомендації для регіональної туристичної політики, стосовно використання віртуальних турів, напрошуються самі собою:

– інтеграція віртуальних турів в офіційні стратегії регіонального розвитку;

- створення VR-маршрутів, що об'єднують культурні та природні туристичні локації;
- підтримка та партнерство з університетами та IT-компаніями для розробки інноваційних рішень;
- просування результатів через соціальні мережі, міжнародні платформи та туристичні форуми;
- забезпечення мультимовності віртуальних турів, що підвищить їхнє глобальне охоплення;
- розробка віртуальних турів інклюзивного типу з урахуванням потреб різних груп користувачів.

**Висновки і перспективи подальших досліджень** полягають як у практичній роботі над створенням та впровадженням віртуальних турів, так і в теоретичному обґрунтуванні їх потужності як медіакультурного чинника у формуванні туристичної привабливості регіону, створенні його позитивного іміджу і,

навіть, бренду. Ефективність – у синергії означених відходів.

Таким чином, в умовах цифрової трансформації суспільства, віртуальні тури покликані стати ключовим елементом регіонального брендингу та інструментом культурної дипломатії. Вони розширюють доступ до культурної спадщини, сприяють її популяризації, стимулюють розвиток туристичної галузі та зміцнюють конкурентні позиції регіону на світовому ринку, при цьому виконуючи низку медіакультурних функцій, зокрема: репрезентаційну, комунікативну, просвітницьку, ідентифікаційну, маркетингову та ін.

Завдяки імерсивності та інтерактивності віртуальні тури створюють попередній туристичний досвід і формують позитивний образ території. Перспективи розвитку віртуальних турів пов'язані з інтеграцією AI, AR/VR та персоналізованих сценаріїв взаємодії.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Горбатов С. А. Віртуальний туризм, можливості та перспективи використання в Україні. Кривий Ріг, 2024. 67 с.
2. Горохів А. Ф. Методичні положення щодо формування бренду туристичної дестинації. Проблеми сучасної економіки. 2007. № 3 (19). С. 15–25.
3. Ковальська Л. В., Щука Г. П., Загнибіда Р. П. Перспективи віртуального туризму. Географія та туризм. 2024. Вип. 76, С. 3–10. <https://doi.org/10.17721/2308-135X.2024.76.3-1>
4. Кузнецова Л., Кушнарьов І. Віртуальні музеї України як засоби збереження історичної пам'яті в умовах війни. Питання культурології. 2024. № 43. С. 142–155. DOI: 10.31866/2410-1311.43.2024.303042
5. Лисюк Т. Екскурсіологія у цифрову епоху: методологічні підходи та практичні інновації. Економіка та суспільство. 2025. № 75. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-75-27>
6. Опейда А. Віртуальна подорож як сучасний різновид культурного туризму. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2025. № 1. С. 134–139. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327937>
7. Опейда Л., Опейда А. Віртуальний тур як засіб формування позитивного іміджу міста (на прикладі проекту «Віртуальний Луцьк»). Соціологічні студії. 2016. № 2 (9). С. 25–30.
8. Опейда А., Головей В., Опейда Л. Культурний туризм як чинник комунікативного оновлення особистості: культурно-антропологічний аспект. Fine Art and Culture Studies. 2025. № 4. С. 323–330. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-41>
9. Anaya-Sanchez R., Rejon-Guardia F., Molinillo S. Impact of virtual reality experiences on destination image and visit intentions: the moderating effects of immersion, destination familiarity and sickness. International Journal of Contemporary Hospitality Management. 2024. № 36 (11). P. 3607–3627. DOI 10.1108/ijchm-09-2023-1488
10. Calisto de Lurdes M., & Sarkar, S. A systematic review of virtual reality in tourism and hospitality: The known and the paths to follow. International Journal of Hospitality Management. 2024. № 116 (1). P. 1–14. <https://doi.org/10.1016/j.ijhm.2023.103623>
11. Guttentag D. A. Virtual reality: Applications and implications for tourism. Tourism Management. 2010. 31(5). P. 637–651. DOI:10.1016/j.tourman.2009.07.003
12. Kieanwatana K. Virtual Reality in tourism: The impact of virtual experiences on destination image on the travel intentions. Results in Engineering. 2024. № 24 (2). P. 103. DOI: 10.1016/j.rineng.2024.103650
13. Naramski M. Virtual reality for innovative and responsible tourism. Sustainability. 2025. № 17 (22). P. 10233. <https://doi.org/10.3390/su172210233>
14. Tussyadiah I., Dan W., Jung T. Virtual reality, presence, and attitude change: Empirical evidence from tourism. Tourism Management. 2018. № 66. P. 140–154. DOI:10.1016/j.tourman.2017.12.003

15. Xu L., Zhand F., & Wang C. Virtual tourism attractiveness: Dimension identification, scale development and validation. *Tourism Management Perspectives*. 2025. № 45 P. 1–29. DOI:10.21203/rs.3.rs-6539055/v1

# REFERENCES:

1. Horbatov, S. A. (2024). Virtualnyi turizm, mozhlyvosti ta perspektyvy vykorystannia v Ukraini [Virtual tourism, opportunities and prospects for use in Ukraine]. *Kryvyi Rih*, [in Ukrainian].
2. Horokhiv, A. F. (2007). Metodichni polozhennia shchodo formuvannia brendu turystychnoi destynatsii. [Methodological provisions on the formation of a tourist destination brand]. *Problemy suchasnoi ekonomiky – Problems of the modern economy*, 3 (19), 15–25 [in Ukrainian].
3. Kovalska, L. V., Shchuka H. P., Zahnybida R. P. (2024). Perspektyvy virtualnoho turizmu. [Prospects for virtual tourism]. *Heohrafiia ta turizm – Geography and tourism*, 76, 3–10 <https://doi.org/10.17721/2308-135X.2024.76.3-1> [in Ukrainian].
4. Kuznetsova, L., Kushnarov I. (2024). Virtualni muzei Ukrainy yak zasoby zberezhenia istorichnoi pamiaty v umovakh viiny. [Virtual museums of Ukraine as a means of preserving historical memory in times of war]. *Pytannia kulturolohi – Issues of cultural studies*, 43, 142–155 DOI: 10.31866/2410-1311.43.2024.303042 [in Ukrainian].
5. Lysiuk, T. (2025). Ekskursolohiia u tsyfrovu epokhu: metodolohichni pidkhody ta praktychni innovatsii. [Excursionology in the digital age: methodological approaches and practical innovations]. *Ekonomika ta suspilstvo – Economy and society*, 75. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-75-27> [in Ukrainian].
6. Opeida, A. (2025). Virtualna podorozh yak suchasnyi riznovyd kulturnoho turizmu. [Virtual travel as a modern type of cultural tourism]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 134–139 <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327937> [in Ukrainian].
7. Opeida, L., Opeida, A. (2016). Virtualnyi tur yak zasib formuvannia pozytyvnogo imidzhu mista (na prykladi proektu «Virtualnyi Luts»). [Virtual tour as a means of forming a positive image of the city (using the example of the project «Virtual Luts»). *Sotsiolohichni studii – Sociological studies*, 2 (9), 25–30 [in Ukrainian].
8. Opeida, A., Holovei V., Opeida, L. (2025). Kulturnyi turizm yak chynnyk komunikatyvnogo onovlennia osobystosti: kulturno-antropolohichni aspekt. [Cultural tourism as a factor of communicative renewal of personality: cultural and anthropological aspect]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 323–330 <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-41> [in Ukrainian].
9. Anaya-Sanchez, R., Rejon-Guardia, F., Molinillo, S. (2024) Impact of virtual reality experiences on destination image and visit intentions: the moderating effects of immersion, destination familiarity and sickness. *International Journal of Contemporary Hospitality Management*, 36(11), 3607–3627. DOI 10.1108/ijchm-09-2023-1488 [in English].
10. Calisto, de Lurdes, M., & Sarkar, S. (2024). A systematic review of virtual reality in tourism and hospitality: The known and the paths to follow. *International Journal of Hospitality Management*, 116, 1–14. <https://doi.org/10.1016/j.ijhm.2023.103623> [in English].
11. Guttentag, D. A. (2010). Virtual reality: Applications and implications for tourism. *Tourism Management*, 31(5), 637–651. DOI:10.1016/j.tourman.2009.07.003 [in English].
12. Kieanwatana, K. (2024). Virtual Reality in tourism: The impact of virtual experiences on destination image on the travel intentions. *Results in Engineering*, 24 (2), 103. DOI: 10.1016/j.rineng.2024.103650 [in English].
13. Naramski, M. (2025). Virtual reality for innovative and responsible tourism. *Sustainability*, 17(22), 10233. <https://doi.org/10.3390/su172210233> [in English].
14. Tussyadiah, I., Dan, W., Jung, T. (2018). Virtual reality, presence, and attitude change: Empirical evidence from tourism. *Tourism Management*, 66, 140–154. DOI:10.1016/j.tourman.2017.12.003 [in English].
15. Xu, L., Zhand, F., & Wang, C. (2025). Virtual tourism attractiveness: Dimension identification, scale development and validation. *Tourism Management Perspectives*, 45, 1–29. DOI:10.21203/rs.3.rs-6539055/v1 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 11.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-54>**Наталія ПОПОВА**

аспірантка кафедри теоретичної та прикладної культурології, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023

**ORCID:** 0009-0009-3951-8396

**Бібліографічний опис статті:** Попова, Н. (2025). Екологія музики як модель осмислення звукового середовища культури. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 428–435, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-54>

## ЕКОЛОГІЯ МУЗИКИ ЯК МОДЕЛЬ ОСМИСЛЕННЯ ЗВУКОВОГО СЕРЕДОВИЩА КУЛЬТУРИ

Статтю присвячено осмисленню феномена музичної екології в контексті сучасних гуманітарних досліджень, зокрема акустичної екології, *sound studies* та еко-музикології. Розглянуто еволюцію поняття «екологія» від біологічного терміна до міждисциплінарної категорії, що описує якісний стан культурних, духовних і звукових процесів. Особливу увагу зосереджено на ролі музики та звукового середовища як чинників формування екологічної свідомості людини в умовах техногенно насиченого акустичного простору XX–XXI століть. Метою статті є систематизація основних теоретичних підходів до музичної екології та акустичної екології, а також виявлення їхнього значення для аналізу сучасних культурних і музичних практик. Розглянуто напрацювання в цьому напрямі зарубіжних дослідників А. С. Аллена, У. К. Арчера, С. Фелда, М. А. Харлей, Р. М. Шейфера, Дж. Т. Тімона, Б. Кіо та І. Коллінсона, а також вітчизняних науковців М. Романишина, О. Чепелик. Методологічною основою дослідження є міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий аналіз, культурологічну та філософську рефлексію, методи *sound studies* й еко-критики. У роботі застосовано історико-теоретичний, компаративний та системний методи, що дозволяють розглядати музичну культуру як динамічну екосистему. Наукова новизна полягає у концептуальному узагальненні зарубіжних і вітчизняних підходів до музичної екології та в акцентуванні звукового ландшафту як ключового елемента формування екологічної свідомості в сучасній культурі. Запропоновано трактування музики не лише як художнього феномена, а як екологічного чинника, здатного впливати на психоемоційний і духовний стан людини. У висновках наголошено, що музична екологія постає важливим напрямом сучасного музикознавства, який відкриває нові перспективи для дослідження взаємодії людини, звуку та середовища. Музика розглядається як потужний носій духовних цінностей і засіб гармонізації звукового простору, що актуалізує необхідність подальших міждисциплінарних досліджень у цій галузі.

**Ключові слова:** акустична екологія, *sound studies*, еко-музикологія, музична екологія, саунд-арт, акустичні інсталяції, саундскейп.

**Nataliia POPOVA**

PhD student at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 63 Novoselskoho St, Odesa, Ukraine, 65023

**ORCID:** 0009-0009-3951-8396

**To cite this article:** Popova, N. (2025). Ekolohiia muzyky yak model osmyslennia zvukovoho sereдовyshcha kultury [Music ecology as a model for understanding the sound environment of culture]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 428–435, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-54>

## MUSIC ECOLOGY AS A MODEL FOR UNDERSTANDING THE SOUND ENVIRONMENT OF CULTURE

The article is devoted to understanding the phenomenon of musical ecology in the context of contemporary humanities research, in particular acoustic ecology, *sound studies*, and eco-musicology. It examines the evolution of the concept of “ecology” from a biological term to an interdisciplinary category describing the qualitative state of cultural, spiritual, and sound processes. Particular attention is paid to the role of music and the sound environment as factors in the formation of human ecological consciousness in the technologically saturated acoustic space of the 20th and 21st centuries. The purpose of the article is to systematize the main theoretical approaches to musical ecology and acoustic ecology, as well as to identify their significance for the analysis of contemporary cultural and musical practices. The article considers

*the work of foreign researchers A. S. Allen, W. K. Archer, S. Feld, M. A. Harley, R. M. Schaefer, J. T. Tison, B. Keogh, and I. Collinson, as well as domestic scholars M. Romanyshyn and O. Chepelik. The methodological basis of the study is an interdisciplinary approach that combines musicological analysis, cultural and philosophical reflection, sound studies, and eco-criticism. The work uses historical-theoretical, comparative, and systematic methods that allow us to consider musical culture as a dynamic ecosystem. The scientific novelty lies in the conceptual generalization of foreign and domestic approaches to musical ecology and in the emphasis on the soundscape as a key element in the formation of ecological consciousness in contemporary culture. It is proposed to treat music not only as an artistic phenomenon, but also as an ecological factor capable of influencing the psycho-emotional and spiritual state of a person. The conclusions emphasize that musical ecology is an important direction in contemporary musicology, opening up new perspectives for researching the interaction between humans, sound, and the environment. Music is considered a powerful carrier of spiritual values and a means of harmonizing the sound space, which highlights the need for further interdisciplinary research in this field.*

**Key words:** *acoustic ecology, sound studies, eco-musicology, musical ecology, sound art, acoustic installations, soundscape.*

**Актуальність проблеми** зумовлена зростаючою роллю звукового середовища в сучасній культурі та необхідністю його теоретичного осмислення в межах міждисциплінарного гуманітарного знання. У другій половині XX – на початку XXI століття звук і музика перестають бути лише художніми феноменами, перетворюючись на важливі чинники формування соціокультурного простору, екологічної свідомості та психоемоційного стану людини. Масове поширення технологій звукозапису й звуковідтворення, урбанізація та трансформація слухового досвіду зумовлюють необхідність переосмислення музики як екологічного фактора людської життєдіяльності.

Перенесення екологічного мислення з біологічної сфери у соціокультурний контекст сприяло формуванню таких напрямів, як музична екологія, акустична екологія та еко-музикологія, однак їх методологічні засади й понятійний апарат залишаються дискусійними. Особливої уваги потребує проблема використання екологічних метафор у музикознавстві, а також співвідношення між ідеями гармонії, балансу та реальними динамічними процесами в культурі.

У цьому контексті актуальним є системне осмислення музичної екології як поля взаємодії музики, звукового середовища та людини, з урахуванням як класичних концепцій (Р. М. Шейфер, М. А. Харлей та ін.), так і сучасних критичних підходів. Дослідження цієї проблематики дозволяє поглибити розуміння музики не лише як виду мистецтва, а як чинника формування духовної культури, екологічної свідомості та ціннісних орієнтацій сучасного суспільства.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В дослідженні О. Чепелик (2021) схарактеризовані особливості впливу проєктів еко-арту на формування екосвідомості задля

переосмислення засад взаємодії людини з природою. Хоча дослідження зосереджене переважно на візуальних і медіамистецьких практиках, порушені в ньому проблеми безпосередньо корелюють із завданнями музичної та акустичної екології. Авторка розглядає мистецтво як сенсорне середовище впливу, здатне формувати екологічне мислення через тілесний, перцептивний досвід, що є принципово важливим і для sound studies. Акцент на інтерактивності, зануренні та медіації між людиною й довкіллям дозволяє екстраполювати її висновки на звукові практики, зокрема саунд-арт і акустичні інсталяції, де звук постає не лише художнім матеріалом, а екологічним чинником формування свідомості. Дослідження О. Чепелик розширює методологічне поле дослідження акустичної екології, підтверджуючи значення мистецтва як інструмента екокультурної рефлексії.

Важливе місце в осмисленні звукового ландшафту в українському контексті посідають дослідження М. Романишина (2023, 2024), присвячені проблемі взаємодії звукового середовища та екосвідомості в сучасній українській електроакустичній музиці. Автор розглядає звуковий ландшафт як художній і культурний конструкт, що відображає екологічні, соціальні та просторові процеси сучасності. У фокусі дослідження – електроакустичні практики, в яких звук постає не як абстрактний матеріал, а як маркер конкретного середовища та спосіб його критичного переосмислення. Такий підхід безпосередньо відповідає принципам музичної екології, що трактує музику як чинник взаємодії людини зі звуковим простором і як засіб формування екологічної чутливості слухача. Залучення саундскейпних стратегій та роботи з реальними звуковими джерелами дозволяє інтерпретувати електроакустичну музику як

важливу складову екологічного дискурсу сучасної музичної культури. Дослідження М. Романишина демонструють актуальність такого підходу для аналізу сучасного українського музичного мистецтва.

Водночас слід зазначити, що вітчизняні дослідження, присвячені проблематиці музичної екології, акустичної екології та звукового ландшафту, наразі залишаються значно менш численними порівняно із зарубіжним мистецтвознавчим і музикознавчим дискурсом. Основний масив теоретичних і методологічних напрацювань у цій сфері сформовано в англomовному науковому середовищі, де музична екологія розглядається як міждисциплінарний напрям на перетині музикознавства, екології, культурології та sound studies. У поле зору даного дослідження потрапили праці А. С. Аллена (2013), який концептуалізує екомузикологію як окрему дослідницьку парадигму; У. К. Арчера (1964), одного з перших авторів, що порушив питання екології музики; С. Фелда (1994), котрий поєднує етномузикологічний і саундскейпний підходи; М. А. Харлей (1996), яка розглядає музичну екологію як нову дослідницьку модель; а також роботи Р. М. Шейфера (1994), Дж. Т. Тітона (2009) і критичні студії Б. Кіо та І. Коллінсона (2016), спрямовані на осмислення методологічних обмежень екологічних тропів у музикознавстві. Сукупність цих досліджень формує теоретичну основу сучасного розуміння музичної екології як динамічного, проблематизованого й відкритого наукового поля.

**Мета дослідження** – теоретичне осмислення становлення та розвитку музичної екології як міждисциплінарного напрямку гуманітарного знання, а також виявлення специфіки екологічного підходу до музики в контексті взаємодії людини, звукового середовища та культури.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Поняття екології, як відомо, було запропоновано Е. Геккелем у 1866 році в його монографії «Загальна морфологія організмів» (Generelle Morphologie der Organismen). Німецький біолог під цим терміном мав на увазі фізіологію взаємовідносин живих організмів один з одним і із зовнішнім світом. В даний час існує понад сто визначень екології як науки. Для широкого кола людей цей термін є синонімом стану навколишнього середовища.

З 1950-х років термін, який спочатку стосувався біології, був перенесений в область соціального та культурного середовища, конкретизувавши специфічні об'єкти вивчення, і перш за все людину та всі явища, пов'язані з нею. Серед явищ, що визначають функціонування людини, духовні та культурні аспекти склали новий етап у розвитку екології людини. Екологія музики в цьому контексті розглядає коло питань, пов'язаних з музикою як фактором впливу на людину, вивчає проблеми «з точки зору діалектичного взаємозв'язку людини з навколишнім середовищем».

У зв'язку з науково-технічною революцією і широким поширенням засобів звуковідтворення музика, починаючи з другої половини ХХ століття, стає найважливішим екологічним фактором, оскільки широкомасштабно представлена в тому середовищі, в якому здійснюється людська життєдіяльність, і в силу цього значно впливає на стан і поведінку людей.

У ХХІ столітті під терміном «екологія» стали розуміти певну величину, що позначає якісний стан досліджуваного об'єкта. У зв'язку з цим стали вживаними такі словосполучення: екологія відносин, екологія душі, екологія свідомості, екологія побуту, екологічний продукт, екологія звуку. Екологічним фактором те чи інше мистецтво стає тоді, коли досить широкомасштабно представлене в тому середовищі, в якому здійснюється людська життєдіяльність, і в силу цього значно впливає на стан і поведінку людей.

Серед інших видів мистецтва найбільшими можливостями у формуванні екологічної культури володіє музика. Музика є священною з усіх мистецтв, тому що фактично те, про що мистецтво живопису не може говорити ясно, поезія пояснює словами. Але те, що навіть поет вважає важким для вираження в поезії, виражається в музиці. Володіючи здатністю проникати в найпотаємніші куточки людської душі, музика викликає захоплення і трепет перед красою і вічністю природи.

Однією з перших праць, присвячених екології музики, стала стаття У. К. Арчера «Про екологію музики» (Archer, 1964), в якій автор встановлює взаємозв'язок між процесом створення музики (починаючи з пошуку матеріалів для виготовлення інструментів і закінчуючи майданчиками для прослуховування та розвитком

технологій) і природними феноменами. Однак з часів У. К. Арчера англомовна музична екологія істотно збагатилася дослідницькими трактуваннями і запропонувала велику різноманітність наукових підходів.

Екологічний підхід до музики Марії Анни Харлей (Harley, 1996) спрямований на контекстуалізацію музики як звуку і співвідношення музичного звукового матеріалу до інших звукових реальностей органічного світу. Авторка говорить про те, що музична екологія спеціалізується на зв'язку музики з життям нашої планети і визнає імітаційні елементи природного звукового простору. При цьому акцент на зв'язку між природою і культурою, як протилежними, але такими, що дозволяють одна одній перебувати у взаємовідносинах.

До основних принципів музичної екології М. А. Харлей відносить:

- акцент на цілісне сприйняття і сонорний підхід до вивчення музики;
- використання потрібного екологічного принципу: різноманітності, складності, симбіозу (взаємозв'язок з користю для всіх);
- фокусування на відносинах між музикою і навколишнім середовищем: у виконанні, видах джерел звуку, композиційній схемі (розміщення музикантів і слухачів) та ін.

У роботі Харлей досліджуються акустичні явища звуку, його існування, виникнення, взаємодія в області культури. Музика за її теорією розвивається через трансформацію акустичного середовища, викликану соціальними та природними факторами.

В Америці виник цілий науковий напрямок «еко-музикологія» (інша назва «екокритичне музикознавство»), яке займається вивченням «музики, культури і природи у всій складності цих термінів. Еко-музикологія розглядає музичні та звукові проблеми, як текстові, так і перформативні, пов'язані з екологією та природним середовищем» (Allen, 2013).

Як зазначає А. С. Аллен, термін «еко-музикологія» може бути застосований до широкого кола наукових і художніх починань. Так, в рамках цього напрямку можна розглядати акустичну екологію, творцем якої є канадський композитор, педагог і еколог Реймонд Мюррей Шейфер. Шейфер пропонує таке визначення акустичної екології: «Екологія – це вивчення взаємовідносин між живими організмами та

навколишнім середовищем. Таким чином, акустична екологія – це вивчення впливу акустичного середовища або звукового ландшафту на фізичні реакції або поведінкові характеристики істот, що живуть у ньому. Його конкретна мета полягає в тому, щоб привернути увагу до дисбалансів, які можуть мати нездорові або ворожі наслідки» (Schafer, 1994: 271). Акустична екологія займається не тільки репрезентацією звукового світу, але й вивченням таких проблем, як ослаблення або втрата слуху та шумове забруднення.

Девіз Р. М. Шейфера: «Люди повинні навчитися звуковому налаштуванню свого світу» (Schafer, 1994) підтримали багато дослідників і музикантів, серед яких Т. Шварц, Дж. Халл, Л. Жисанте (його книга «Звуковий ландшафт: що це таке, як він працює і чому він такий важливий» наробила багато шуму на початку 1980-х рр.), Й.Е. Берендт (назва його книги «Третє вухо – слухаючи світ...» цікаво перегукується з уже звичними для всіх розмовами про третє око), Г. Феррінгтон та ін.

Р. М. Шейфер запропонував своєрідну методику складання звукових карт місцевості, яка в наступні роки постійно вдосконалювалася іншими вченими. Одна з таких методик полягає в наступному. Перш за все, рекомендується намалювати карту місцевості з вказівками основних візуальних об'єктів; потім, розташовуючись в різних точках прослуховуваної площі, записати звуки на магнітофон, причому, зафіксувати всі тимчасові зміни (вечірні, ранкові звуки тощо). Наступний етап – первинна класифікація звуків за принципом:

- звуки, які було приємно чути;
- неприємні звуки;
- постійні звучання;
- випадкові звучання;
- тривалі звучання;
- короткі звучання (випадкові або періодичні тощо).

Такий аналіз повинен бути проведений протягом певного періоду часу і в різний час доби, щоб скласти певну усереднену карту звучань даного місця і зробити відповідні прогнози: які звуки слід посилити (вони приємні, корисні для здоров'я людини), які максимально приглушити, з якими звуками слід змиритися (а значить, людина, розуміючи, що дані типи звучань тут неминучі, наприклад, внаслідок близькості

до шосе тощо, просто не буде тут вибирати собі квартиру або офіс). Вчені багатьох країн світу почали практикувати складання спеціальних звукових карт, що відображають як природні звуки, так і штучні.

Ідеї руху за гармонійний звуковий простір знайшли оригінальне втілення у сфері художньої творчості, будучи співзвучними принципам так званого «екологічного мистецтва», що поступово набирає сили з початку 1970-х рр. Зараз вже ніхто не може з точністю стверджувати, з чого майже чверть століття тому все почалося – з шейферівського «звукового ландшафту» або з напрямку художньо-прикладного мистецтва «earth work», коли природна територія почала організовуватися відповідно до певного художнього задуму.

Інтерес для західних еко-музикознавців представляє таке явище, як біомузика. Для її вивчення об'єднуються вчені та музиканти, які досліджують звукові світи птахів, тварин, різних морських ссавців, наприклад, китів, встановлюючи взаємозв'язки між музичним розвитком, способами музичної комунікації та музичною еволюцією всіх живих істот на планеті, включаючи людину.

Ще одну галузь еко-музикології складають історичні дослідження етномузикознавців, які вивчають місця і регіони різних племен в контексті впливу місцевого середовища на музику (роботи С. Фелда (Feld, 1994).

Нарешті, в соціологічних і культурно-історичних роботах західні музикознавці (Дж. Т. Тайтон, М. Слобін, Е. Сігер) починають вибудовувати концепції розвитку музичних культур за аналогією з екосистемами, розуміючи їх як ціле, рушійні сили якого (ідеї, соціальна організація, репертуар тощо) регулюються причинно-наслідковими зв'язками і знаходяться в динамічній рівновазі і, відповідно, зміна будь-якої частини, неодмінно відбивається на всій системі. Подібні методологічні підходи, що передбачають опис виробництва, споживання та поширення музики за допомогою аналогій з природним середовищем, досить вразливі.

Досить ґрунтовна критика застосування екологічних тропів викладена в статтях Брента Кіо та Ієна Коллінса (Keogh, Collinson, 2016). Відзначимо лише кілька важливих моментів. Дослідники підкреслюють, що адепти нового

напрямку, поширюючи екологічне мислення на музичну сферу, спираються на цінності (гармонії, єдності, балансу), властиві екології як ідеології, в той час як ці цінності дискредитовані реальною науковою практикою екології. Відзначаючи холистичні установки ранніх екологів як реакцію на «небезпечні штами редукціонізму, які, на їхню думку, заражали науку» (Keogh, Collinson, 2016: 5), критики констатують тенденцію використовувати «залишкове» розуміння екології сучасними еко-музикознавцями: «Будь-яке розуміння, що ототожнює екологію «з такими цінностями, як баланс, гармонія, єдність, чистота, здоров'я та економія», є залишковим» (Keogh, Collinson, 2016: 7). Подібне залишкове розуміння, на думку Кіо і Коллінза, тісно пов'язане з «пасторальною екологією» з її ідеалами стабільності та стійкості, які протистоять руйнівній енергії людського суспільства.

«Пасторальна екологія» продовжує формувати утопічну модель відносин між природою і людиною та впливати на дискурс музичної екології. «Однак, якщо екосистемами рухає не динамічна рівновага, а скоріше конкурентна боротьба за мізерні ресурси, і, якщо вони, отже, характеризуються постійною зміною, навіть якщо з позиції спостерігача-людини деякі елементи в них можуть здаватися стабільними, тоді музична екологія не може більше апелювати до гармонії та стабільності, констатують Кіо і Коллінс. – Одним із наслідків відмови від цієї «динамічної рівноваги» і «балансу природи» є те, що світ природи не може запропонувати утопічну модель для створення музики і взаємовідносин між людиною і природою» (Keogh, Collinson, 2016: 7).

Загальновідомо, що музика впливає на свідомість людини, вона є символічним виразом духовних і соціально-психологічних тенденцій свого часу. На основі індивідуального та суспільного досвіду у вигляді думок, знань, концепцій тощо формується екологічна свідомість, яка створює свої цінності, що відображають подвійність людини як суб'єкта, що протиставляє себе природі, і як суб'єкта, що є невід'ємною частиною цієї природи.

Якісний рівень особистого духовного розвитку кожної людини знаходить відображення в категорії «екологія душі». Причому рівень освіти і виховання є початковим етапом



формування духовної екології, тобто духовної чистоти. Музика виступає при цьому як носій духовних цінностей.

Акумулюючи і транслуючи духовні цінності, музична культура впливає на розвиток всієї духовної культури соціуму. Високохудожні образи музичного мистецтва, увібравши в себе історичні знання, релігію, філософські та наукові ідеї, узагальнивши багатовіковий досвід життя людства, володіють такою магічною переконливістю, що заслужено вважаються досконалим інструментом «ліплення» душі. Відомо, що рівнем музичної культури вимірюється сила духу нації, її майбутнє. Музичну культуру Джефф Тодд Тітон (Titon, 2009) розглядає як екологічну систему, що перебуває в динамічній рівновазі, має свої ідеї, соціальну організацію, репертуар, розвиток.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Проблема забруднення річок, морів і океанів, повітря, знищення лісів тощо вже давно висувається як одна з найсерйозніших проблем взаємовідносин людини і природи, від вирішення якої залежить майбутнє земної цивілізації. А ось на звукове оточення, стан якого багато в чому залежить сьогодні від діяльності людини, до недавнього часу уваги майже не звертали.

Екологія музики як один із напрямів науки, взаємопов'язана з дослідженнями з екологічної філософії, педагогіки та психології; соціальної екології, екологічної культури, етнопедагогіки, екології освіти. Підсумовуючи вищевикладене, хочеться зазначити, що музична екологія дозволить вирішити проблеми співіснування і розвитку музичних культур різних етносів, сприяє гармонійній взаємодії музики і природи, вихованню особистості в гармонії з природою в динамічній рівновазі.

Починаючи з другої половини XX століття екологія виходить за межі природничого знання та формується як методологічна оптика для аналізу взаємодії людини, культури й середовища, зокрема звукового. Музика в умовах науково-технічної революції та масового поширення засобів звукозапису й звуковідтворення перетворюється на вагомий екологічний фактор, який безпосередньо впливає на психоемоційний стан, поведінку та екологічну

свідомість людини. У цьому контексті музична екологія постає як галузь знання, що досліджує діалектичний взаємозв'язок музики, людини та навколишнього середовища.

Проаналізовано основні напрями становлення музичної екології та еко-музикології в західній науковій традиції, зокрема підходи У. К. Арчера, М. А. Харлей, А. С. Аллена, а також концепцію акустичної екології Р. М. Шейфера. Ключовим поняттям цих досліджень є звуковий ландшафт, який розглядається не лише як сукупність звуків, а як динамічна система взаємодії природних, соціальних і культурних чинників.

Водночас акцентовано увагу на критичних підходах до екологічної метафорики в музикознавстві, представлених у працях Б. Кіо та І. Коллінса. Критика дозволяє виявити методологічні обмеження так званої «пасторальної екології» та наголошує на необхідності відмови від утопічних уявлень про гармонію і стабільність як універсальні моделі музичної культури.

Екологічний підхід до музики є продуктивним лише за умови його критичного, рефлексивного застосування, яке враховує динамічний, конфліктний і історично змінний характер як природних, так і культурних систем. Музика постає не лише як художній феномен, а як носій духовних цінностей і важливий чинник формування екологічної та духовної свідомості людини.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленні міждисциплінарного аналізу музичної екології з урахуванням сучасних філософських, соціологічних і культурологічних підходів. Актуальним видається подальше вивчення акустичної екології в контексті урбаністичних процесів, цифрових медіасередовищ і трансформації слухового досвіду в XXI столітті.

Подальших розвідок потребує проблема екології музичної культури як системи, зокрема в аспекті взаємодії традиції та інновації, виробництва, споживання й трансляції музики в сучасному суспільстві. У цьому контексті екологічний підхід може слугувати ефективним інструментом для аналізу не лише музики як мистецтва, а й музичної культури як складної, динамічної та відкритої системи.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Романишин М. Звуковий ландшафт і екосвідомість у сучасній українській електроакустичній музиці. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 49, 2023. С. 41–44. DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-06>
2. Романишин М. Р. Трансформація ідей музичної екології у сучасній композиторській практиці. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів, 2024. 92 с.
3. Чепелик О. Вплив еко-арту і новітніх технологій на формування екосвідомості. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 17. Ч. 1. 2021. С. 128–144. DOI: 10.31500/1992-5514.17(1).2021.235235
4. Allen A. S. Ecomusicology. *The Grove Dictionary of American Music*, 2013. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240765> (accessed: 07.12.2025).
5. Archer W. K. On the Ecology of Music. *Ethnomusicology*. 1964. Vol. 8. №.1. P. 28–33.
6. Feld S. From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. *The Soundscape Newsletter*. 1994. (8) June. URL: [http://wfae.proscenia.net/library/articles/feld\\_ethnomusicology.pdf](http://wfae.proscenia.net/library/articles/feld_ethnomusicology.pdf) (accessed: 07.12.2025).
7. Harley M. A. Notes On Music Ecology: As A New Research Paradigm. Los Angeles: University of Southern California, 1996. [http://www.wfae.proscenia.net/library/articles/harly\\_paradigm.pdf](http://www.wfae.proscenia.net/library/articles/harly_paradigm.pdf) (accessed: 07.09.2025)
8. Keogh B. On the Limitations of Music Ecology. *Journal of The Music Research online*. 2013. №. 4. P. 1–10. URL: <https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/96982/1/On%20the%20Limitations%20of%20Music%20Ecology.pdf> (accessed: 12.11.2025)
9. Keogh B., Collinson I. “A Place for Everything, and Everything in its Place” The (Ab)Uses of Music Ecology. *MUSICultures*. 2016. №. 43 (1). P. 1–15. URL: [https://www.academia.edu/102260565/The\\_Ab\\_Uses\\_of\\_Music\\_Ecology](https://www.academia.edu/102260565/The_Ab_Uses_of_Music_Ecology) (accessed: 07.12.2025).
10. Schafer R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester (VT): Destiny Books, 1994.
11. Titon J. T. “Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint.” *The World of Music*, vol. 51, no. 1, 2009, pp. 119–37. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41699866> (accessed: 07.12.2025).

## REFERENCES:

1. Allen A. S. Ecomusicology. *The Grove Dictionary of American Music*, 2013. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240765> (accessed: 07.12.2025) [in English].
2. Archer W. K. On the Ecology of Music. *Ethnomusicology*. 1964. Vol. 8. №.1. P. 28–33 [in English].
3. Chepelyk O. Vplyv eko-artu i novitnikh tekhnolohii na formuvannia ekosvidomosti [Influence of Eco-art and the New Technologies on the Formation of Eco-Consciousness]. *Artistic Culture. Current Issues*. Issue 17. Part 1. 2021. P. 128–144. DOI: 10.31500/1992-5514.17(1).2021.235235 [in Ukrainian].
4. Feld S. From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. *The Soundscape Newsletter*. 1994. (8) June. URL: [http://wfae.proscenia.net/library/articles/feld\\_ethnomusicology.pdf](http://wfae.proscenia.net/library/articles/feld_ethnomusicology.pdf) (accessed: 07.12.2025) [in English].
5. Harley M. A. Notes On Music Ecology: As A New Research Paradigm. Los Angeles: University of Southern California, 1996. [http://www.wfae.proscenia.net/library/articles/harly\\_paradigm.pdf](http://www.wfae.proscenia.net/library/articles/harly_paradigm.pdf) (accessed: 07.09.2025) [in English].
6. Keogh B. On the Limitations of Music Ecology. *Journal of The Music Research online*. 2013. №. 4. P. 1–10. URL: <https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/96982/1/On%20the%20Limitations%20of%20Music%20Ecology.pdf> (accessed: 12.11.2025) [in English].
7. Keogh B., Collinson I. “A Place for Everything, and Everything in its Place” The (Ab)Uses of Music Ecology. *MUSICultures*. 2016. №. 43 (1). P. 1–15. URL: [https://www.academia.edu/102260565/The\\_Ab\\_Uses\\_of\\_Music\\_Ecology](https://www.academia.edu/102260565/The_Ab_Uses_of_Music_Ecology) (accessed: 07.12.2025) [in English].
8. Romanyshyn M. Zvukovi landshaft i ekosvidomist u suchasni ukrainskii elektroakustichnii muzytsi [Soundscape and eco-consciousness in contemporary Ukrainian electroacoustic music]. *Scientific collections of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko*. Issue 49, 2023. Pp. 41–44. DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-06> [in Ukrainian].
9. Romanyshyn M. R. Transformatsiia idei muzychnoi ekolohii u suchasni kompozytorskii praktytsi [Transformation of ideas of musical ecology in contemporary compositional practice]. *Scientific justification of a creative art project for obtaining an educational and creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art.” Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, Lviv, 2024. 92 p. [in Ukrainian].*

10. Schafer R. Murray. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester (VT): Destiny Books, 1994. [in English].

11. Titon J. T. "Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint." The World of Music, vol. 51, no. 1, 2009, pp. 119–37. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41699866> (accessed: 07.12.2025) [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 17.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 792.024.3:791.221.8:791.635](73)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-55>**Олександра ПРОСКУРЯКОВА**

доктор філософії зі спеціальності 034 «Культурологія», викладач кафедри майстерності актора, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000

**ORCID:** 0000-0002-6794-7181**Віталій МІЗЯК**

кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри майстерності актора, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000

**ORCID:** 0000-0003-2923-2297

**Бібліографічний опис статті:** Проскуракова, О., Мізак, В. (2025). Особливості антитетичного гриму в акторській практиці (на прикладі кінострічки Т. Бертон «Едвард руки-ножиці»). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 436–442, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-55>

## ОСОБЛИВОСТІ АНТИТЕТИЧНОГО ГРИМУ В АКТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ (НА ПРИКЛАДІ КІНОСТРІЧКИ Т. БЕРТОНА «ЕДВАРД РУКИ-НОЖИЦІ»)

**Мета статті** – розкрити роль гримувального мистецтва у сценічних і кінематографічних образах у ситуаціях, коли грим виконується в антиміметичному ключі, тобто як засіб створення смислового протиріччя (на прикладі кінострічки Т. Бертон «Едвард руки-ножиці»), а також окреслити акторські виклики, що пов'язані з візуальною неузгодженістю. **Методологія.** З огляду на міждисциплінарність проблематики, дослідження спирається на стик окремих компонентів з методології культурології та мистецтвознавства. Культурологічне осмислення (що домінує у роботі) здійснюється через розуміння семіотичних та естетичних конструкцій знаків та символів, а також враховує діяльнісний аспект, який передбачає розуміння даного процесу в системі з'ясування творчості митців гримувального мистецтва. Разом з тим використовується герменевтичний аналіз, що зосереджується на питаннях, які охоплюють інтерпретацію сенсів артефактів гримувального мистецтва. **Наукова новизна** полягає у висвітленні візуальної складової кіномистецтва як засобу драматургічного «обману», що здатне підсилювати враження на глядача, створювати дисонанси сприйняття та спонукати до більш глибокого осмислення драматургічного сюжету. Також у роботі аналізуються акторські виклики, коли візуальна неузгодженість між персонажем та його внутрішньою сутністю стає додатковою «перешкодою» до фактичного перевтілення та передбачає комплексну роботу актора над власною роллю. У даній публікації пропонується погляд на актора «у масці», як буквальний, так і метафоричний – її сприйняття та емоційний стан. **Висновки.** У роботі розкрито роль гриму як антиілюстративного інструменту, де візуальний образ не відповідає внутрішньому змісту персонажу. З'ясовані основні мотиви даного конструкту, де антитетичний грим розглядається як художній прийом, який спрямований на критичне сприйняття образу, відсторонення від буквального прочитання, що стає додатковим стимулом звернення до культурних кодів, ідей та сенсів. Встановлено, що когнітивний дисонанс підвищує емоційну залученість та змушує переосмислити стереотипи щодо співвідношення внутрішнього та зовнішнього компонента образу. Доведено, що дана художня стратегія передбачає певні виклики для режисера та виконавця ролі. Характер можливого вирішення означених стратегій представлені на прикладі культового фільму Т. Бертон «Едвард руки-ножиці» (головний гример Ві Нілл, виконавець головної ролі Джонні Депп, 1990 р.). Таким чином, дослідження таких складних візуальних конструкцій через призму культурології та мистецтвознавства дає змогу зрозуміти яким чином художні прийоми конструйованих образів впливають на сприйняття ідей, цінностей і соціально-культурних наративів.

**Ключові слова:** акторська майстерність, гримувальне мистецтво, сценічна практика, театральне мистецтво, кіномистецтво, творчість, мистецтво, театральна педагогіка, семіотика гриму, естетика гриму.

**Oleksandra PROSKURYAKOVA**

Postgraduate Student of the Specialty 034 «Culture Studies», Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi Descent, 4, Kharkiv, Ukraine, 61000

**ORCID:** 0000-0002-6794-7181

**Vitaliy MIZYAK**

Candidate of Art History, Head of the Department of Actor's Skills, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi Descent, 4, Kharkiv, Ukraine, 61000

**ORCID:** 0000-0003-2923-2297

**To cite this article:** Proskuryakova, O., Mizyak, V. (2025). Osoblyvosti antytetychnoho hrymu v aktors'kii praktytsi (na prykladi kinostrichky T. Bertona «Edvard ruky-nozhytsi») [Features of antithetic makeup in acting practice (on the example of T. Burton's film "Edward Scissorhands")]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 436–442, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-55>

## FEATURES OF ANTITHETIC MAKEUP IN ACTING PRACTICE (ON THE EXAMPLE OF T. BURTON'S FILM "EDWARD SCISSORHANDS")

To reveal the role of make-up art in stage and cinematic images in situations when make-up is performed in an antimimetic manner; that is, as a means of creating semantic contradiction (using the example of T. Burton's film "Edward Scissorhands"), and also to outline the acting challenges associated with visual inconsistency. **Methodology.** Given the interdisciplinary nature of the problem, the study is based on the junction of individual components from the methodology of cultural studies and art history. Cultural understanding (which dominates the work) is carried out through the understanding of semiotic and aesthetic constructions of signs and symbols, and also takes into account the activity aspect, which involves understanding this process in the system of clarifying the creativity of makeup artists. At the same time, hermeneutic analysis is used, focusing on issues that encompass the interpretation of the meanings of makeup art artifacts. **The scientific novelty** lies in highlighting the visual component of cinema as a means of dramatic "deception", which is able to enhance the impression on the viewer, create dissonances of perception and encourage a deeper understanding of the dramatic plot. The work also analyzes acting challenges, when the visual inconsistency between the character and his inner essence becomes an additional "obstacle" to actual reincarnation and involves the actor's complex work on his own role. This publication offers a look at the actor "in a mask", both literal and metaphorical – its perception and emotional state. **Conclusions.** The work reveals the role of makeup as an anti-illustrative tool, where the visual image does not correspond to the inner content of the character. The main motives of this construct are clarified, where antithetical makeup is considered as an artistic technique aimed at critical perception of the image, distancing from literal reading, which becomes an additional stimulus for turning to cultural codes, ideas and meanings. It is established that cognitive dissonance increases emotional involvement and forces to rethink stereotypes regarding the ratio of the internal and external components of the image. It is proven that this artistic strategy involves certain challenges for the director and the performer of the role. The nature of a possible solution to the above strategies is presented on the example of T. Burton's cult film "Edward Scissorhands" (chief makeup artist Vee Neill, performer of the main role Johnny Depp, 1990). Thus, the study of such complex visual constructions through the prism of cultural studies and art history allows us to understand how the artistic techniques of constructed images influence the perception of ideas, values, and socio-cultural narratives.

**Key words:** acting, make-up art, stage practice, theatrical art, film art, creativity, art, theatrical pedagogy, semiotics of make-up, aesthetics of make-up.

**Актуальність дослідження.** Візуальне рішення здатне підсилити задані характеристики персонажа (його вік, стать, походження тощо), або ж навпаки створити наочне протиріччя між персонажем та його зовнішнім виглядом. До цього дослідники сфери сценічних практик активно розглядали візуальні акценти, що спрямовані на трансляцію тих чи інших внутрішніх особливостей характеру/героя/типажу. Але в мистецтві зустрічаються випадки, коли візуальна складова, навпаки, не відповідає, або

ж суперечить істинній сутності персонажа, що особливо актуально в постдраматичних постановках. У такому контексті виникає питання: з якою метою був застосований даний візуальний контрапункт і, найголовніше, яким чином професійному актору можливо розібратися у даному завданні, відтворюючи мистецькі виклики? Таким чином, виникає актуальність даної проблематики, де поєднується акторський компонент з мистецтвом гриму, яке містить важливим елементом візуальної складової образу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Одне з останніх вагомих досліджень у галузі гримувального мистецтва є дисертація К. Малярчук «Грим і маска як складники візуальної атрибутики театрального костюма» (Малярчук, 2025). Дослідниця детально розглядає роль гриму у створенні сценічних образів, наводить численні приклади та доповнює аналіз широким емпіричним матеріалом. Частково торкається даної проблематики А. Шаркіна в дисертації «Грим у модних інноваціях ХХІ ст.: художні засоби і технології» (Шаркіна, 2021). Цікавими виявляються пошуки харківської науковиці В. Медведєвої, котра неодноразово у низки статей торкається питання створення складних візуальних образів (Медведєва, 2007; Медведєва, 2010). Однак, слід зазначити, що дані роботи здебільшого підіймають питання про грим як допоміжний засіб, що транслює внутрішні характеристики героїв та певною мірою ілюструє їх, а проблематики візуальної неузгодженості торкаються опосередковано, що вимагає більш детального опрацювання. Міждисциплінарність заданої тематики частково вимагає охоплення досліджень, присвячених теорії диспозиції, що відкривають новий погляд на зовнішній вигляд персонажів та потенційні реакції на нього. В даній сфері цікавим визнається дослідження Ц. Хуан, К. Фіцджеральд, Ч. Ан, Х. Чу та М. Гриззард, опубліковане в 2017 р. (Хуан, Фіцджеральд, Ан, Гриззард, 2017). Ці дослідники провели ряд експериментів, одним з яких було створення пари згенерованих персонажів, які відповідають «типовим» зображенням образів героя та лиходія. За допомогою комп'ютерної графіки були здійснені певні маніпуляції, щодо варіювання кольору волосся, привабливості та виразу обличчя тощо. У висновках науковці описали складнощі, щодо активації схеми героя, образ якого, на їх думку, значно більше залежить від контекстуальних особливостей, а ніж зовнішньої складової, на відміну від образу лиходія. (Хуан, Фіцджеральд, Ан, Гриззард, 2017, с. 6; 11). У подібному ключі працює науковець І. Пруса. В його роботі «Антигеройзм» (Прус, 2024) розкривається подвійна природа неоднозначних персонажей, котрі позбавлені героїчних якостей, але водночас викликають співчуття у глядача. Крім сюжетного аналізу та герменевтичного трактування, автор частково торкається зовнішніх

акцентів. Оскільки для ілюстрації означеного прийому у даній статті було обрано конкретний приклад (*фільм реж. Т. Бертон «Едвард руки-ножиці»*), був проведений детальний аналіз літератури, що так чи інакше аналізує означену кінострічку. Останніми цікавими науковими розвідками визнаються роботи Р. С. Хумаїда (Хумаїда, 2023) та Ц. Цін (Цін, 2023), а також праці вітчизняних дослідниць Т. Лук'янової та Ю. Філіппової (Лук'янова, Філіппова, 2022), а також А. Біленької та О. Світличної (Біленька, Світлична, 2025). Однак, дані роботи стосуються здебільшого інших проблемних точок та не торкаються обраної у даному дослідженні тематики, що передбачає нові наукові завдання, мету, формування актуальності тощо.

**Мета статті** – розкрити роль гримувального мистецтва у сценічних і кінематографічних образах у ситуаціях, коли грим виконується в антиміметичному ключі, тобто як засіб створення смислового протиріччя (на прикладі кінострічки Т. Бертон «Едвард руки-ножиці»), а також окреслити акторські виклики, що пов'язані з візуальною неузгодженістю.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Одним із методів активізації персонажів є їх візуальне зображення за допомогою низки художніх та акторських засобів. Грим також вважається інструментом художньої виразності, який прийнято визнавати складним культурним феноменом, що здатен формувати стереотипи, ідентичності та типажі (тобто «маски» у сценічному мистецтві). Дослідники часто розглядають грим, засобом, завдяки яким підкреслюються характеристики персонажу, що задані у «біографії ролі». Нерідко це пов'язано з упередженням зв'язку зовнішності з моральними якостями. У цьому випадку варто згадати один із видів дискримінації людини за зовнішньою ознакою – лукізмом, що охоплює дослідження стереотипу «гарне – це добро».

Однак, у сценічному мистецтві спостерігаються випадки, коли візуальна складова повністю суперечить заданим параметрам і створює певний дисонанс між роллю та зовнішньою подобою. Слід зазначити, що дана особливість більшою мірою, що закладена та продумана заздалегідь режисером і художником-постановником, і є одним із художніх прийомів, що покликано створити психологічну двозначність, напругу чи підкреслити іронію.

Таким чином, грим виконує більш метафоричну, а не ілюстративну функцію.

Означений прийом активно використовується у кіномистецтві, особливо в роботах сюрреалістичного, трилерного або артхаусного напрямку. Яскравим прикладом даної процедури слугує культова кінострічка Тіма Бертон «Едвард руки-ножиці» (головний гример Ві Нілл, виконавець головної ролі Джонні Депп, 1990 р.). Зовнішність героя маскує його справжні наміри, створюючи у сюжеті психологічну напругу. Зовнішній образ героя балансує на грані гротеску та співчуття, гримована «мімічна композиція» – сум, бліде обличчя та шрами, химерна зачіска і ножиці замість рук. Однак, даний вигляд не заважає герою розкривати глибинні почуття та добрі наміри протягом сюжету. Інші герої фільму полярні: грим виконано у теплих тонах з яскравими акцентами, здебільшого за схемою «молоде обличчя», насичені рум'яна та підкреслені губи, модні зачіски, аксесуари та виразні деталі. Пізніше з'ясується, що такий образ уявляється більше не менше маскою, за якою ховаються користюлюбні та двоєдушні люди, для яких треба «здаватись, а не бути».

Візуальні підказки протягом сюжету повинні допомогти глядачу активувати подвійні асоціативні характеристики. Для осмислення такої «складної» групи персонажів, що характеризуються зовнішньою суперечністю, на думку дослідницької групи у складі Ц. Хуан, К. Фіцджеральд, Ч. Ан, Х. Чу та М. Гриззard, пропонується наявність одночасно кількох символів, наприклад, візуальної підказки у вигляді шраму та одночасно присутність конкурентного сигналу – посмішки (Хуан, Фіцджеральд, Ан, Чу та Гриззard, 2017, с. 6). У даному випадку в образі Едварда присутня підказка в гримі анатомічної будови верхньої лицеві частини черепа: западини ока тоновані сірою фарбою з легкою розтушовкою, разом з тим відсутня рослинність брів, однак позначені тіні, які нагадують брови міма, що виражають сум. Таким чином, глядач може зчитати відчай та самотність героя, його внутрішню вразливість та суперечку, що підкреслена сталим мімічним виразом. Такою ж «підказкою» можна вважати макіяж губ: чорна помада підкреслює загадкову посмішку персонажу, на початку стрічки губи здаються темніші, далі, з розвитком подій, коли

герой інтегрується в навколишнє середовище, панує світліша колірна гама, наприкінці губи знову темніють, коли городяни відвертаються від Едварда (Making up Edward Scissorhands (director's quote)).

Режисер пояснює психологію оригінальної ідеї роботи, посиляючись на власний досвід: «...в підлітковому віці... я просто усвідомив, що не можу спілкуватися. Це було відчуття, що твій образ і те, як тебе сприймають люди, суперечать тому, що всередині тебе, що є досить поширеним відчуттям... Тож ідея кінострічки була пов'язана з образом і його сприйняттям» (Making up Edward Scissorhands).

Постає запитання: які акторські виклики виникають під час роботи над ролями даного плану, де зовнішній вигляд суперечить внутрішнім якостям? Зовнішня розбіжність передбачає для актора детальне опрацювання роздвоєності образу, де персонаж якби повинен передбачати реакції на його вигляд. Основна складність полягає у тому, що особливо на початку картини глядач ще не розуміє внутрішніх переживань героя, а реагує саме на зовнішній компонент, тож слід детально опрацювати біографію ролі, яку виконує актор, та забезпечити повне занурення в образ, що досягається розробкою «внутрішніх діалогів» та певною роботою у тренаж системі. Актору заданої ролі треба постійно враховувати, що даний герой є прямим втіленням конфлікту.

У даному випадку також слід мати на увазі специфіку роботи актора в кіно, що передбачає кастинг системи, де при затвердженні на роль часто враховується типаж. Згідно з електронним тлумачним словником української мови, під «типажем» мається на увазі «актор, котрий за своїми зовнішніми даними підходить для виконання певної ролі» (Slovnyk.ua. Типаж.). Саме так було і в даному випадку. Як зазначає режисер картини Т. Бертон: «...після зустрічі з ним (Дж. Деппом) я зрозумів, що він певною мірою пасує до ролі, бо його сприймали як такого собі підлітка-серцеїда з телесеріалу, хоча насправді усередині він інша людина, набагато глибша» (Riley, J. Depp Perception). Актор і сам у численних інтерв'ю підкреслював власну тотожність між ним і заданим образом: «Гадаю, емоційно мене привабило те, що Едвард (персонаж) був мною. Тому, це саме те, чим я маю займатися...» (Smart, McArdle, 2024).

Для того щоб актор осмислив наслідки візуальної неузгодженості персонажу, що у цьому випадку передбачає соціальну ізоляцію, режисер вдався до подібного прийому. Дж. Депп згадує, що режисер викликав на репетиції всіх крім головного героя. Він буквально «виключив його з акторського складу, повністю ізолюючи» від колективу. Завдяки цьому, в актора з'явилися нав'язливі думки та внутрішні переживання. «Це було дуже страшно. Я був надзвичайно параноїдальним», – згадує зірка названого фільму (Smart, McArdle, 2024). У режисера ж було завдання дати змогу популярному актору по-справжньому зрозуміти самотність, яку відчуває його персонаж. Через брак репетицій з командою у свідомості актора виникла психологічна невпевненість та відчуття виключення з соціальної групи, що надалі, як зазначають експерти, підсилило внутрішній стан персонажу та допомогло глибше прожити роль на власному досвіді ізоляції.

Зовнішній конфлікт також був підсилений іншими акторськими прийомами, наприклад, використанням сценічної мови, яка була доволі обмеженою у картині. За сценарієм персонаж Едварда вимовляє не більше 169 слів протягом усього фільму. Це передбачає розуміння виконавцем специфіки роботи актора у німому кіно, де репрезентація емоцій передається через активну міміку, жести та погляд. Однак треба розуміти, що «мовчання» зовсім не вказує відсутність актора у кадрі. Забравши в актора один із головних його інструментів – слово, що функціонує за допомогою інтонування, тембру та швидкості мовлення, перед актором постають нові виклики. У підготовці спеціаліста до таких ролей рекомендується ретельно вивчити окремі прийоми акторів німого кіно, наприклад, Чарлі Чапліна, Бастер Кітона та інших, багато працювати з дзеркалом, а також самостійно робити «чернові дублі» задля перевірки «читаності» емоцій. Слід підкреслити, що контроль над пластикою та жестами можливий лише при наявності постійної візуальної уваги та концентрації свідомості над певними акторськими діями. Таким чином, зробивши Едварда практично безмовним, вдалось підкреслити драматургічний обман: попри лячний зовнішній вигляд, персонаж постає наче дитя, котра не вміє говорити про себе, про свою суть, бажання та прагнення. Тому іншим персонажам

залишається лише судити по зовнішнім характеристикам, що викликає певну вразливість та суперечність. Також слід підкреслити метафору, що виникає на межі зустрічі з «інакшістю» героя: мовчання робить персонажа схожим на тих, кого не чують у суспільстві і уникають через зовнішні характеристики.

Безумовно, що не слід виключати специфіку роботи актора у складних костюмах та гримі. Означені візуальні компоненти можуть передбачати низку викликів для актора: час підготовки (тільки гримування може зайняти від 2 до 6 годин, що забирає енергію актора ще до початку знімального процесу), вага костюму, обмеження рухливості та міміки, проблеми з диханням та терморегуляцією (маски, елементи латексу). Багатошарові грими можуть накопичувати тепло, що викликає перегрівання, та може спровокувати запаморочення, делікатність конструкцій костюму та гриму. Треба постійно контролювати габарити одягу та аксесуарів та по можливості уникати дотиків до обличчя, щоб не пошкодити гримований малюнок, відчувати темпоритм (у важкому вбранні навіть швидкий рух буде виглядати більш повільним), психологічний тиск (втрата свободи у рухах може викликати клаустрофобію чи дезорієнтувати носія) та інші. У даному контексті особливої уваги потребують механічні руки-ножиці, що створені дизайнером Стеном Вінстоном, які вимагають окремої уваги роботи актора з простором та партнером. З одного боку, відсутність тексту у персонажа передбачає активну жестикуляцію, з іншого вона обтяжена складними деталями костюму головним атрибутом якого постають руки-ножиці. З метою здійснення точної роботи для актора завчасно були виготовлені протезні руки для самостійних репетицій та експериментів у повсякденному житті. Також для окремих сцен була розроблена механічна пара із використанням сплаву сталі, якими керувала окрема група людей під час сцен зі стрижкою. Ці руки були гострими та, за словами головного дизайнера, дійсно могли серйозно поранити (Making up Edward Scissorhands).

Підсумовуючи, слід зазначити, що прийом візуальної неузгодженості прослідковується і в інших мистецьких роботах. У цьому випадку на думку приходять кінострічки «Мовчання ягнят» (реж. Дж. Демме, 1991));



«Горбань із Нотр-Дама» (за романом «Собор Паризької Богоматері» В. Гюго, режисер П. Медак, 1997); психологічна алегорія роздвоєності особистості головної героїні із «Чорного лебедя» (реж. Д. Аронофскі, 2010) та інші. Також це спостерігається у вітчизняних кінокартинах, наприклад, «Криниця для спраглих» та «Вечір на Івана Купала» (реж. Ю. Ілленко, 1965 та 1968), «Короткі зустрічі» (реж. К. Муратова, 1967), український історичний драматичний фільм «Поводир, або Квіти мають очі» (реж. і сценарист О. Саніна, 2014) та інші. У сценічному мистецтві приклади такої стилістики можна знайти у постдраматичному театрі, наприклад, канадського режисера Роберта Лепажа та італійського режисера театру опери та балету Ромео Кастеллуччі. В українському театральному мистецтві слід згадати митців сучасної сцени, наприклад, Влада Троїцького та Стаса Жиркова та інших. Крім цього, даний прийом активно використовується у рекламних компаніях та соціальних акціях, задля відсторонення від буквального прочитання та звернення до глибших культурних кодів, ідей та сенсів.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Гримувальне мистецтво вважається візуальним кодом, що успішно реалізується у сценічній діяльності, рекламі, ТБ, шоу та артпроектах. Повсякчас воно розглядалось елементом доповнення образу, а не сигналом його подвійності. Однак дана робота пропонує звернути увагу на візуальні компоненти, у тому числі й на грим – не як на ілюстрацію до образу,

а як на метафору внутрішнього відчуження та розриву між зовнішньою складовою та наповненням певного образу цим видом мистецтва. Така ситуація може підсилити критичне сприйняття, спонукати до глибшого «прочитання» через виникнення когнітивного дисонансу у глядача, підсилити тему моральної суперечності через підрив естетичних шаблонів, де «зло» – потворне, а «добро» складає гідність буття людини та етичні стосунки спілкування.

Семіотичні конструкції, що будують такі складні образи, вимагають окремої детальної інтерпретації та критичного переосмислення з боку, як і глядача, так і окремо актора, що виконує означену роль. Це вимагає від митця низки методів та підходів у роботі над роллю, детального заглиблення та усвідомлення суперечних компонентів.

У підсумку слід виділити головні завдання візуальної неузгодженості образу, як художнього прийому сценічної діяльності: створення художнього контрапункту між внутрішньою складовою образу та зовнішністю, підсилення психологічного напруження та драматургічного ефекту, складення ситуацій іронізації та підкреслення штучності чи контрасту.

Дані сюжети відомі в усі часи, однак з розвитком новітніх технологій такі прийоми здатні дійсно заплутати глядача та підсилити контрасти між іміджем персонажу та його внутрішньою валентністю з новою силою, саме з цим, на нашу думку, можуть бути пов'язані наступні наукові розвідки. Окрему увагу заслуговує поняття архетипів, їх деконструкція та поява нових.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Біленька А.М., Світлична О.О. Особливості сценічного слова в кінофільмах Т. Бертоне 1990-х рр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. Вип. 1. С. 398–402.
2. Вродливі герої і потворні злодії: як література втілювала упередження щодо зовнішності. *Велика історія – Zagoriy Foundation*. URL: [https://media.zagoriy.foundation/velyka-istoriya/vrodlyvi-geroyi-i-potvorni-zlodiyyak-literatura-vtilyuvala-uperedzhennya-shhodo-zovnishnosti/?utm\\_source=chatgpt.com](https://media.zagoriy.foundation/velyka-istoriya/vrodlyvi-geroyi-i-potvorni-zlodiyyak-literatura-vtilyuvala-uperedzhennya-shhodo-zovnishnosti/?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 15.06.2025).
3. Лук'янова Т.Г., Філіппова Ю.Е. Переклад чорного гумору в кінофільмах Тима Бертоне. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць ДДПУ ім. І. Франка*. 2022. Вип. 50. С. 88–93.
4. Мальярчук К.Г. Грим і маска як складники візуальної атрибутики театрального костюма : дис. ... д-ра філософії : 022. Київ, 2025. 273 с.
5. Медведєва В.В. Накопичування матеріалу для гриму як необхідна умова роботи актора над роллю. *Культура України*. 2007. Вип. 20. С. 224–230.
6. Медведєва В.В. Пошуки характерності в гримі як умова створення цілісного художнього образу. *Культура України*. 2010. Вип. 31. С. 118–124.
7. Шаркіна А.Г. Грим у модних інноваціях XXI століття: художні засоби і технології : дис. ... д-ра філософії : 022. Київ, 2011. 260 с.

8. Humaida R.S. The Impact of The Characteristic of Tim Burton's Music and Cinema on One's Personality. *Humanities & Language: International Journal of Linguistics, Humanities, and Education*. 2023. Vol. 1. P. 35–41.
9. Monsters of Makeup Blog. Making Up Edward Scissorhands URL: [https://www.monstersofmakeup.com/2021/01/02/making-up-edward-scissorhands/?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.monstersofmakeup.com/2021/01/02/making-up-edward-scissorhands/?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 19.06.2025).
10. Prusa I. Anti-Heroism. In: *Encyclopedia of Heroism Studies*. Springer International Publishing. 2024, P. 52–58.
11. Qin Ziyu. A Study of Film Aesthetics of Tim Burton – Taking Alice in Wonderland as an Example. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2023. Vol. 736. P. 499–504.
12. Riley J. Depp Perception. *Backstage*. URL: [https://www.backstage.com/magazine/article/depp-perception-18613/?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.backstage.com/magazine/article/depp-perception-18613/?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 19.06.2025).
13. Slovyk.ua. Типаж. URL: <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D1%82%D0%B8%D0%BF%D0%B0%D0%B6> (дата звернення: 20.08.2025).
14. Smart J., McArdle T. Johnny Depp won role in Tim Burton's Edward Scissorhands over Tom Hanks, Tom Cruise and Michael Jackson. *People*. URL: [https://people.com/johnny-depp-edward-scissorhands-over-hanks-cruise-jackson-8661283?utm\\_source=chatgpt.com](https://people.com/johnny-depp-edward-scissorhands-over-hanks-cruise-jackson-8661283?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 19.06.2025).

## REFERENCES:

1. Bilenka, A.M., & Svitlychna, O.O. (2025). Osoblyvosti stenichnoho slova v kinofilmakh T. Bertona 1990-kh rr. [*Peculiarities of stage speech in Tim Burton's films of the 1990s*]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, 398–402. [in Ukrainian].
2. Vrodlyvi heroi i potvorni zlodiyi: yak literatura vtilyuvala uperedzhennya shchodo zovnishnosti [Beautiful heroes and ugly villains: How literature embodied prejudice about appearance]. *Velyka istoriya – Zagoriy Foundation*. Retrieved from [https://media.zagoriy.foundation/velyka-istoriya/vrodlyvi-geroyi-i-potvorni-zlodiyi-yak-literatura-vtilyuvala-uperedzhennya-shchodo-zovnishnosti/?utm\\_source=chatgpt.com](https://media.zagoriy.foundation/velyka-istoriya/vrodlyvi-geroyi-i-potvorni-zlodiyi-yak-literatura-vtilyuvala-uperedzhennya-shchodo-zovnishnosti/?utm_source=chatgpt.com) [in Ukrainian].
3. Lukianova, T.H., & Filippova, Yu.E. (2022). Pereklad chornoho humoru v kinotvorakh Tima Bertona [Translation of black humor in Tim Burton's films]. *Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats* DDPU im. I. Franka. 50, 88–93. [in Ukrainian].
4. Maliarchuk, K.H. (2025). Hrym i maska yak skladnyky vizualnoi atrybutyky teatralnoho kostiuma [Makeup and mask as components of visual attributes of theatrical costume]. *Doctoral dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Medvedieva, V.V. (2007). Nakopychuvannya materialu dlia hrymu yak neobkhidna umova roboty aktora nad roliu [Accumulation of material for makeup as a necessary condition of actor's work on a role]. *Kultura Ukrainy*, (Vols. 20), (pp. 224–230). Kharkiv [in Ukrainian].
6. Medvedieva, V.V. (2010). Poshuky kharakternosti v hrymi yak umova stvorennia tsilisnoho khudozhn'oho obrazu [Searches for character in makeup as a condition of creating a holistic artistic image]. *Kultura Ukrainy*, (Vols. 31), (pp. 118–124) Kharkiv [in Ukrainian].
7. Sharkina, A.H. (2021). Hrym u modnykh innovatsiyakh XXI stolittia: khudozhni zasoby i tekhnolohii [Makeup in fashion innovations of the 21st century: Artistic tools and technologies]. *Doctoral dissertation*. Kyiv [in Ukrainian].
8. Humaida, R.S. (2023). Vplyv kharakternoho muzychnoho ta kinosnoho stilu Tima Bertona na osobystist [The Impact of The Characteristic of Tim Burton's Music and Cinema on One's Personality]. *Humanities & Language: International Journal of Linguistics, Humanities, and Education*. (Vols. 1), (pp.35–41). [in English]
9. Monsters of Makeup Blog. Making up Edward Scissorhands (director's quote). (n.d.) [monstersofmakeup.com](https://www.monstersofmakeup.com/2021/01/02/making-up-edward-scissorhands/?utm_source=chatgpt.com). Retrieved from [https://www.monstersofmakeup.com/2021/01/02/making-up-edward-scissorhands/?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.monstersofmakeup.com/2021/01/02/making-up-edward-scissorhands/?utm_source=chatgpt.com) [in English]
10. Prusa, I. (2024). Anti-heroism. In *Encyclopedia of Heroism Studies*, 52–58. [in English]
11. Qin, Ziyu. (2023). A study of film aesthetics of Tim Burton – Taking Alice in Wonderland as an example. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 736, 499–504. [in English]
12. Riley, J. (2019). Depp perception. *Backstage*. Retrieved from [https://www.backstage.com/magazine/article/depp-perception-18613/?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.backstage.com/magazine/article/depp-perception-18613/?utm_source=chatgpt.com) [in English]
13. Slovyk.ua. Типаж [Type]. (n.d.). [slovyk.ua](https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D1%82%D0%B8%D0%BF%D0%B0%D0%B6). Retrieved from <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D1%82%D0%B8%D0%BF%D0%B0%D0%B6> [in Ukrainian]
14. Smart, J., & McArdle, T. (2024). Johnny Depp won role in Tim Burton's *Edward Scissorhands* over Tom Hanks, Tom Cruise and Michael Jackson. *People*. Retrieved from [https://people.com/johnny-depp-edward-scissorhands-over-hanks-cruise-jackson-8661283?utm\\_source=chatgpt.com](https://people.com/johnny-depp-edward-scissorhands-over-hanks-cruise-jackson-8661283?utm_source=chatgpt.com) [in English]

Дата першого надходження статті до видання: 07.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 03.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК791.222-053.2(4+73)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-56>

**Світлана РИБАЛКО**

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

**ORCID:** 0000-0001-5873-2421

**Scopus-Author ID:** 57964486000

**Богдан РУЖАНСЬКИЙ**

аспірант факультету «Аудіовізуального мистецтва» зі спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

**ORCID:** 0009-0001-7000-3050

**Бібліографічний опис статті:** Рибалко, С., Ружанський, Б. (2025). Від страждання до стійкості: дитячі персонажі у військових фільмах і кінобойовиках як відображення стратегій виживання. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 443–451, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-56>

**ВІД СТРАЖДАННЯ ДО СТІЙКОСТІ: ДИТЯЧІ ПЕРСОНАЖІ У ВІЙСЬКОВИХ ФІЛЬМАХ І КІНОБОЙОВИКАХ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СТРАТЕГІЙ ВИЖИВАННЯ**

У статті порушується проблема еволюції та типології дитячих образів у світовому воєнному кінематографі в контексті стратегій виживання. **Мета роботи** полягає в аналізі еволюційного розвитку зображення дитячих персонажів у світовому військовому та екшн-кінематографі, у типології образів та соціокультурних чинників, які й зумовили конкретну імагологічну демонстрацію. **Методологія** дослідження побудована на поєднанні методів систематизації, типологізації, компаративного, імагологічного та контент-аналізу. **Наукова новизна.** Актуальність цієї роботи полягає в тому, що вона вперше в українському академічному дискурсі висвітлює зв'язок між художньою образністю при зображенні дитячих персонажів у військових фільмах та кінобойовиках, соціокультурними умовами під час створення конкретних кінокартин та психологічними механізмами адаптації цих же героїв в умовах бойових дій з метою виявлення необхідних стратегій виживання. Розуміння подібного підходу дозволяє по-новому поглянути на роль світового кінематографа у формуванні сприйняття війни впродовж останніх десятиліть, починаючи з середини ХХ-ого століття й до сьогодення, як складного та багатовимірного явища, що виходить за межі традиційних батальних наративів і відображує саме гуманітарно-гуманістичну проблематику участі дітей у збройних конфліктах. **Висновки.** Аргументовано, що кінематограф висвітлює еволюційне різноманіття дитячих образів: від пасивного страждання до активної стійкості; від ізоляції до адаптації, або колективного опору. Дитячі образи в кінематографі відображають шлях від колективної травми до індивідуального відродження, підкреслюючи ціну війни для молодого покоління. Виявлено, що дитячий персонаж функціонує як потужна метонімія травми нації, інструмент критики дорослого світу та символ надії на відбудову. Таким чином, дитина у військовому кіно є не лише художнім інструментом, а й універсальним носієм культурної пам'яті, що формує усвідомлення цінності миру та необхідності захисту людяності. Перспективи подальших досліджень полягають у висвітленні образу дитини в умовах війни в українському кінематографі.

**Ключові слова:** аудіовізуальне мистецтво, історія світового кіно, кіно Східної Азії, воєнний кінематограф, образ дитини, стратегії виживання, травма, культурна пам'ять, репрезентація.

**Svitlana RYBALKO**

*Doctor of Art History, Professor, Professor at the Department of Art Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi Uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057*

**ORCID:** 0000-0001-5873-2421

**Scopus-Author ID:** 57964486000

**Bohdan RUZHANSKYI**

*Postgraduate student at the Faculty of "Audiovisual Art" in the specialty 021 "Audiovisual Art and Production", Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi Uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057*

**ORCID:** 0009-0001-7000-3050

**To cite this article:** Rybalko, S., Ruzhanskyi, B. (2025). Vid strazhdannia do stiikosti: dytiachi personazhi u viiskovykh filmakh i kinoboiovykakh yak vidobrazhennia stratehii vyzhyvannia [From suffering to resilience: children's characters in war films and action films as a reflection of survival strategies ]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 443–451, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-56>

## FROM SUFFERING TO RESILIENCE: CHILDREN'S CHARACTERS IN WAR FILMS AND ACTION FILM AS A REFLECTION OF SURVIVAL STRATEGIES

*The article addresses the problem of the evolution and typology of child representations in global war cinema within the framework of survival strategies. The aim of the study is to analyze the evolutionary development of the depiction of child characters in world war and action cinema, to systematize their typological models, and to identify the sociocultural factors that have determined specific imagological modes of representation.*

**The research methodology** is based on a combination of systematization, typological, comparative, imagological, and content analysis methods.

**The scientific novelty.** The relevance of this work lies in the fact that for the first time in the Ukrainian academic discourse it highlights the connection between artistic imagery in the depiction of children's characters in war films and action films, sociocultural conditions during the creation of specific films and psychological mechanisms of adaptation of these same heroes in combat conditions in order to identify the necessary survival strategies. Understanding such an approach allows us to take a new look at the role of world cinema in shaping the perception of war over the past decades, starting from the middle of the 20th century to the present, as a complex and multidimensional phenomenon that goes beyond traditional battle narratives and reflects precisely the humanitarian and humanistic issues of children's participation in armed conflicts. **Conclusions.** It is argued that cinema reveals an evolutionary diversity of child images: from passive suffering to active resilience; from isolation to adaptation or collective resistance. Child representations in cinema trace a trajectory from collective trauma to individual renewal, emphasizing the cost of war for the younger generation. It is demonstrated that the child character functions as a powerful metonymy of national trauma, an instrument of critique of the adult world, and a symbol of hope for reconstruction. Thus, the child in war cinema is not merely an artistic device but also a universal bearer of cultural memory, shaping awareness of the value of peace and the necessity of safeguarding humanity.

*The prospects for further research lie in exploring representations of children in wartime within Ukrainian cinema.*

**Key words:** audiovisual art, history of world cinema, East Asian cinema, war cinema, child image, survival strategies, trauma, cultural memory, representation.

**Актуальність проблеми.** Війна, як екстремальне антропологічне явище, особливо катастрофічно впливає на дітей, оскільки вони є найвразливішою категорією населення. Кінематограф у якості потужного інструменту репрезентації та осмислення історичної травми, нерідко уводить дитячі персонажі у самий епіцентр військових наративів. Відтак через образи дітей артикулюються розмаїті рефлексії відносно війни та стратегій виживання в ній. Актуалізують дослідження означеного

питання як суттєво накопичений обсяг кінотворів, що відповідають зазначеній проблематиці, так і поточна ситуація в Україні та світі, що характеризується зростанням та розширенням зон військових конфліктів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У розмаїтті праць, що безпосередньо чи дотично торкаються досліджуваної нами теми виокремлюється група публікацій, де висвітлюються образи дітей у якості свідків війни. Наприклад, А.-К. Куусісто-Арпонен розглядає

транснаціональні аспекти пам'яті фінських дітей (Kuusisto-Arponen, 2015); **Дж. Кін**, в свою чергу, досліджує роль дитини-свідка у формуванні національної ідентичності та пам'яті в повоєнному європейському кіно, наприклад, у італійському неореалізмі (Keene, 2016), а **У. Вольфель** аналізує образ «загубленої дитини» як ключовий для відбудови майбутнього у фільмах повоєнного періоду (Wölfel, 2019).

Проблеми насильства, травми та психології дитячого виживання порушуються в роботах **К. Круузе та В. Калмус** (Kruuse, Kalmus, 2016), **Б. Нікля** (Nickl, 2018), **П. Джа та Е. Лата** (Jha, Latha, 2024). Окремо відмітимо публікації, присвячені конкретним типам персонажів та контекстам. Серед них – праці **М. Ендера** (Ender, 2005), **Г. Пьотш** (Pötzsch, 2013). У контексті дослідження особливої актуальності набуває праця **К. Вілкс** (Wilks, 2017), де подано аналіз конфігурації дитячих персонажів у фільмах про війну. Вчений акцентує їх відокремленість від політичного контексту. У розвідці **М. Лоуренса** (Lawrence, 2019) показано роль голлівудського пост воєнного кінематографа у висвітленні гуманітарних наслідків війни для дітей, проведено паралелі з європейськими фільмами того ж часу.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що порушена у запропонованій статті проблематика здобула висвітлення за окремими аспектами та потребує подальшої розробки.

Отже, **мета дослідження** полягає в аналізі еволюційного розвитку дитячих репрезентацій у міжнародному військовому кінематографі та визначенні художніх засобів і соціокультурних чинників, які й зумовили саме подібну імагологічну демонстрацію.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Аналіз сукупності різноманітних військових кінофільмів періоду з 1942 по 2020-ті роки виявляє чітку хронологічну та типологічну еволюцію дитячих персонажів та репрезентованих ними стратегій виживання. Ця еволюція тісно пов'язана зі змінами у суспільному усвідомленні війни, травми, розвитком психологічної науки та гуманітарного дискурсу, а також трансформацією жанрових конвенцій кінематографа. Так, в американському кінематографі ще в першій половині 1940-х років простежується ідея порятунку дітей із зон бойових дій.

Зокрема, кінострічка «Щуролов»<sup>1</sup> розповідає про престарілого американця Говарда, котрий рятує та вивозить до США шістьох дітей з охопленої війною Франції. В основі мюзиклу «Дивовижна місіс Голлідей»<sup>2</sup> – історія шкільної вчительки Рут, яка намагається вибороти краще життя для групи сиріт. Як підкреслюють дослідник М. Лоуренс у книзі «Глобальний гуманітаризм і медіа культура»: «Ці голлівудські фільми заслуговують на увагу саме тому, що їхні сюжети обертаються навколо дітей, переміщених, позбавлених домівки, наляканих і травмованих війною тематики, яка зазвичай асоціюється з «новим» реалістичним європейським кіно повоєнного періоду» (Lawrence, 2019, р. 20)

Варто зазначити, що дітям у повоєнному кінематографі відводиться роль метонімії національної трагедії та надії на відбудову. Показово, що італійський неореалізм з його орієнтацією на документальну правдивість та соціальну критику відтворює у кіноканонічний образ дитини-свідка. Наприклад, у фільмі «Викрадачі велосипедів»<sup>3</sup> головний герой, маленький хлопчик Бруно, не просто супроводжує батька в пошуках вкраденого велосипеда, а стає безмовним свідком глибокої соціальної кризи, знедоленості та втрати гідності дорослих у розбитій війною Італії. Видатний сценарист Чезаре Дзаваттіні зміг створити переконливий та, що найбільш важливо, реалістичний наратив, в якому дитина символізує свідка руйнування моральних основ суспільства. Як справедливо зазначає Дж. Кін: «Дитина-свідок-важлива тут як втілення майбутнього доброго італійського громадянина. Фільми Вітторіо Де Сіки та Чезаре Дзаваттіні несуть потужне послання про італійське майбуття через метонімію дитини» (Keene, 2016, р. 100).

Паралельно у кінематографі розвивається образ дитини-жертви, що є відповіддю наслідкам нацистського терору та Голокосту на теренах Європи. У фільмах повоєнного часу «Пошук»<sup>4</sup> та «Наші діти»<sup>5</sup>, як зазначає У. Вольфель, використовується фігура

<sup>1</sup> «Щуролов», реж. Ірвінг Пічел, 1942. Стрічка «Щуролов» була номінована на кінопремію «Оскар» в категорії «Найкращий фільм».

<sup>2</sup> «Дивовижна місіс Голлідей», реж. Брюс Меннінг, 1943

<sup>3</sup> «Викрадачі велосипедів», реж. Вітторіо Де Сіка, 1948

<sup>4</sup> «Пошук», реж. Фред Циннеман, 1948

<sup>5</sup> «Наші діти», реж. Натан Гросс і Сол Госкінд, 1948

«загубленої дитини» як перехідної фігури, що поєднує (зруйноване) минуле з (відбудовою) майбутнього і тому є центральною для ідентичності спільноти, яку необхідно або зберегти, або відновити після війни та переслідувань» (Wölfel, 2019, р. 2). Так, у першому фільмі хлопчик Карел, якого розлучили з матір'ю в концтаборі Освенцім, через що він частково втратив розсуд та пам'ять, символізує травму, яку потрібно вилікувати для майбутнього Європи. У другому – у напівдокументальній манері зображено, як єврейські сироти скептично-негативно реагують на виступ комедіантів, які намагаються принести в життя цих дітей хоча б більше радості. Фізична та психологічна вразливість ще зовсім юних свідків війни у цих кінострічках свідчить про прагнення до захисту та реінтеграції, що стає імперативом для морального відродження тогочасного суспільства. До цієї ж парадигми відноситься й кінопроект «Щоденник Анни Франк»<sup>6</sup>, що представляє записані в зошиті спогади героїні – єврейської дівчинки Анни, яка разом із сім'єю переховувалася на горищі фабрики від нацистського переслідування в окупованому Амстердамі. Стратегія виживання у вищезазначених роботах – це пасивне очікування, відсторонення, спроба зберегти нормальність у ненормальних умовах, що врешті-решт виявляється неефективним перед нелюдським механізмом знищення.

Разом з тим, деяким іншим більш сучасним фільмам про війну характерне зображення жорстокої дійсності, в яких опиняється «дитина-жертва», як такого собі «ігрового майданчика», де умовний герой не усвідомлює, що страшна реальність – це і є дійсність, а сприймає все навколо в якості розваги. В цій інтерпретації йому можуть допомогати як дорослі, так і однолітки, але, якщо перші здійснюють подібні дії свідомо для збереження ще не повністю сформованої психіки, то другі – всього лише діляться власними враженнями щодо навколишнього середовища. Так, у фільмі «Життя прекрасне»<sup>7</sup> продемонстровано потужний механізм батьківського захисту: Гвідо Орефіче створює для сина Джозуе вигадану ігрову реальність із завданнями на основі концтабору, де вони перебувають. Таким чином хлопчик не лише виживає, але в якійсь мірі зберігає своє

психічне здоров'я, навіть в той момент, коли його батька розстрілюють нацистські вартові.

В іншій кінострічці «Хлопчик у смугастій піжамі»<sup>8</sup> на прикладі 8-річного сина коменданта німецького концентраційного табору Бруно зображено абсурд і жорстокість тогочасної тоталітарної системи. Дружба з єврейським хлопчиком Шмулем, який разом з сім'єю перебуває «за парканом», стає актом людяності та неусвідомленого опору проти дегуманізації. Їхня гра, коли Бруно переодягається в одяг ув'язнених і проникає на територію концтабору, закінчується смертю обох дітей у газовій камері.

Слід відмітити й суміщення образів дитини-свідка і дитини жертви, що репрезентоване у китайській стрічці «Квіти війни»<sup>9</sup>. У кінорозповіді китайського режисера школярки-сироти, що ховаються в церкві під час Нанкінської різанини, уособлюють чистоту, беззахисність і надію. Вони не є учасниками війни, але стають її жертвами. Саме їхня беззахисність підштовхує чужих і зовсім негероїчних (і часто – порочних) людей стати на їх захист, долаючи в собі егоїзм, страх, прагматичне бажання вижити за будь-яку ціну. Діти тут є об'єктом захисту, викликом для дорослих – взяти відповідальність за зламанний і жорстокий світ, і водночас – свідками історії та особистих історій дорослих, траєкторії яких змінюються внаслідок вибору та прийнятих рішень.

Від початку ХХІ століття актуалізується образ «дитини-бійця/учасника руху опору»: у стрічках подаються образи дітей, які не лише страждають, але й намагаються активно протистояти насильству чи захищати близьких, беручи на себе роль дорослих. За приклад править стрічка «Відьма війни»<sup>10</sup>, де головною героїнею виступає 12-річна дівчинка Комоназ африканського селища в розпал громадянської війни на континенті. Героїня повсякчас використовує хитрощі, спостережливість, навіть агресію для того, щоб вижити та захистити себе і коханого хлопця. Подібне явище спостерігається у фільмі «Безрідні звірі»<sup>11</sup>, де хлопчик-солдат Агу змушений воювати через примус у складі повстанського угруповання та брати

<sup>8</sup> «Хлопчик у смугастій піжамі», реж. Марк Герман, 2008

<sup>9</sup> «Квіти війни», реж. Чжан Імоу, 2011

<sup>10</sup> «Відьма війни», реж. Кім Нгуєм, 2012

<sup>11</sup> «Безрідні звірі», реж. Кері Фукунага, 2015

<sup>6</sup> «Щоденник Анни Франк», реж. Джордж Стівенс, 1959

<sup>7</sup> «Життя прекрасне», реж. Роберто Беніні, 1997

участь у військовій злочинах таких як, катування та вбивства мирних жителів.

Звернення до жанру антиутопії зумовило появу й образу «дитини-гладіатора». Так у японському фільмі «Королівська битва»<sup>12</sup> висвітлюються насильницькі дії дітей по відношенню один до одного через жорстоке смертельне змагання, в якому школярів змушують брати участь проти їхньої волі. Головний герой кінофільму, 15-річний хлопець Сюя, пройшовши через жахливі звірства, стає частиною механізму насильства. Фільм демонструє руйнацію дитячої психіки та змушує приймати складні моральні рішення для виживання. Натомість серія американських фільмів «Голодні ігри»<sup>13</sup> зображує дівчину Кітніс Евердін спочатку як підлітка-учасника змагань із виживання серед дітей, а потім – як символ опору та безпосереднього учасника жорстокої війни повстанців проти тоталітарної влади, яка й організовувала смертельні бої. Загалом, можна зауважити, що вище перелічені фільми піднімають важливі етичні питання про експлуатацію дітей у війні та довготривалу травму, яка переслідуватиме їх протягом усього дорослого життя.

Серед японських фільмів про події другої світової війни у контексті досліджуваної проблеми привертає увагу анімаційний фільм «Могила світлячків»<sup>14</sup>. Образ головного героя стрічки – 14-річного підлітка Сейта, який бере на себе роль годувальника та захисника молодшої сестри Сецуко, виходить за межі усіх існуючих концепцій. Його безнадійна боротьба за її життя, спроби створити ілюзію нормальності серед руїн та повітряних бомбардувань, є потужним актом опору та любові, що й формує образ дитини-дорослого, дитини-захисника. З іншого боку, і він, і його сестра виступають жертвами війни: першою гине від голоду Сецуко, потім – Сейта. За переконанням дослідника Б. Нікла трагедія фільму полягає в тому, що «травма війни проявляється у смерті невинного оповідача серед натовпу співучасних дорослих, що робить фільм уособленням закликати звернути увагу на особистий травматичний досвід війни» (Nickl, 2018, p. 87). Однак, на нашу думку, через образ головного героя, який не скористався

грошима в банку, не побудував взаємодію з тією та іншими дорослими і саме тому втратив шанс врятувати сестру і загинув сам, висловлюється й критика тогочасного японського суспільства, з його атомізацією, яка, зрештою й призвела країну до катастрофи. Обрана ним стратегія моделює поведінку дорослих – долати труднощі самотійно і за будь-яку ціну не виказувати слабкості перед іншими. Хибність обраної стратегії очевидна і подібна ситуація, яка призвела до смерті дитини раніше була описана Акутагава Рюноске<sup>15</sup> в його оповідці «О-Гін».

Варто навести й міркування В. Голдберга, який стверджує, що, Сейта є не лише двійником провини автора, але й фігурою, яка виражає егоїзм, замаскований націоналістичним запалом. «Коли він, як і інші у фільмі, діє «в ім'я» спільних ідеалів, він насправді діє заради особистої вигоди чи задоволення. Протягом усього фільму Сейта мріє про свого батька, який рятує або мстить за їхні кривди (відкрито проти ворогів Японії, які бомбардують їхнє місто, і мовчки проти відчуженого японського суспільства) і платить найвищу ціну за цей вибір. Його фантастичний світ праведності та помсти є дзеркалом суспільства, в якому він живе; візуально та текстово Такахата пов'язує перевершуючи історію жертви його з цією національною фантазією про війну» (Goldberg, 2009, p. 41).

Інший образ дитини, що вимушена рано подорослішати, представлений у фільмі «Імперія Сонця»<sup>16</sup>. Герой стрічки – британський хлопчик, який опинився без батьків у японському таборі для інтернованих осіб, виявляє гнучкість, адаптивність. На відміну від героя «Могили світлячків» – він спостерігає світ дорослих, швидко вчиться, контактує з представниками різних соціальних верств у таборі і вміє використати ці контакти для виживання; не усамітнюється, а навчається жити в аморальному світі.

Також окремо можна виділити образ «дитини з військової родини», що притаманний зокрема американському кінематографу, де часто досліджується специфічний досвід дітей, які виростили у військових родинах, в атмосфері постійної напруги, частих переїздів та відсутності одного з або одразу обох батьків. Так,

<sup>12</sup> «Королівська битва», реж. Кіндзі Фукасаку, 2000

<sup>13</sup> «Голодні ігри», реж. Гері Росс та Френсіс Лоуренс, 2012–2015

<sup>14</sup> «Могила світлячків», реж. Ісао Такахата, 1988.

<sup>15</sup> Акутагава Рюноске (1892–1927) – японський письменник.

<sup>16</sup> «Імперія Сонця», реж. Стівен Спілберг, 1987

у фільмі «Великий Сантіні»<sup>17</sup> йдеться про дітей-підлітків підполковника авіації, які в черговий раз через службу батька переїжджають в інше місто, де змушені заново шукати друзів та завоювати авторитет у школі. Після смерті батька під час тренувального польоту родина виїжджає з цього населеного пункту не дивлячись на те, що син став місцевою зіркою гри в баскетбол, а дочка – вірною подругою для місцевих дівчат. А в іншій американській кінострічці «Війна»<sup>18</sup> демонструється побут близнюків Стю та Лідії, які намагаються побудувати будиночок на дереві у лісі аби відволіктись від жорсткої реальності, котра спричинена поверненням з психіатричної лікарні батька – ветерана В'єтнамської війни із посттравматичним стресовим розладом. Науковець М. Ендер у своїй праці зазначає, що «образ підлітка чи дорослого, вихованого в сім'ї військовослужбовців США, у цивільному світі характеризується різноманітністю, наявністю військового досвіду, маргінальністю, високою моральністю, соціальною мобільністю та, можливо, конфліктами в сімейному житті. Ці ідилічні типи протиставляються вимогам життя у військових родинах США» (Ender, 2005, p. 38).

Варто також виділити образ травмованої війною «дитини/шукача ідентичності». На сьогоднішній день кіноматограф глибоко досліджує коротко- та довгострокові психологічні наслідки війни на дітей. У фінському фільмі «Моя мати»<sup>19</sup> 9-річного хлопчика Ееро у 1940-му році переселяють з охороненої війною Фінляндії до Швеції, де його приймає до себе місцева родина і допомагає дитині асимілюватись. Проте після закінчення війни і повернення додому, вже 14-річний герой не сприймає свою рідну матір і на все життя залишається психологічно прив'язаним до жінки-шведки, яка його виховала, а не народила. Це реальне явище було досліджене та описане у праці А.-К. Куусісто-Арпонен: «Після війни досвід фінських дітей війни замовчувався протягом багатьох десятиліть, однак на початку 1990-х років ця історична тиша була порушена. У житті цих дітей відбулося кілька важливих подій: багато хто нещодавно втратив біологічних батьків і завершив трудову діяльність. Ці зміни викликали

питання і дали змогу обговорити роки дитинства з різних точок зору. Крім того, за останні 15 років фінські діти війни заснували національні та місцеві об'єднання» (Kuusisto-Arponen, 2015, p. 2).

Вже український фільм «Чужа молитва»<sup>20</sup> розповідає про кримськотатарську виховательку Саїду, яка врятувала єврейський дітей від нацистського переслідування, а потім і від депортації радянськими військами до Узбекистану, видаючи їх за мусульманських вихованців свого сирітського притилку. Кінострічка показує дитячий досвід адаптації до нової національної ідентичності, коли необхідно вивчати мову, традиції та звичай зовсім іншого за культурно-релігійними аспектами народу.

До цього ряду належить й фільм новозеландського режисера «Кролик Джоджо»<sup>21</sup>, де показано, як нацистська пропаганда калічить свідомість 10-річного німецького хлопчика Йоганнеса, переконуючи його у демонічності єврейського народу та винятковості «арійської раси», але потім ця ілюзія руйнується при зіткненні з реальністю, коли матір хлопчика страчують за участь у русі опору проти Третього Рейху.

Останнім і не менш важливим образом виступає персонаж «дитини-розповідача». Сучасне кіно майстерно використовує дитячий погляд або досвід дитини як спосіб залучити глядача емоційно та зробити жах війни більш гострим і особистим. Так, наприклад, дана концепція простежується у стрічці «Спочатку вони вбили мого батька»<sup>22</sup>, де жорстокість режиму Червоних кхмерів у Камбоджі показана очима малої Лунг Ун, на основі автобіографічної книги якої і був створений фільм. Її сприйняття – сплутане, фрагментарне, але від того ще страшніше. Глядач переживає плутанину, страх і болючу втрату невинності разом із нею. На думку дослідника Г. Пьотча, «наше подальше розуміння наративного контексту може призвести до ретроспективної переоцінки безпосередніх емоційних реакцій, викликаних звуками чи зображеннями у фільмі. Цей наративний контекст можна описати як дієгетичний дискурс, який опосередковано залучає глядача через різні

<sup>17</sup> «Великий Сантіні», реж. Льюїс Джон Карліно, 1979

<sup>18</sup> «Війна», реж. Джон Авнет, 1994

<sup>19</sup> «Моя мати», реж. Клаус Геро, 2005

<sup>20</sup> «Чужа молитва», реж. Ахтем Сеїтаблаєв, 2017

<sup>21</sup> «Кролик Джоджо», реж. Тайки Вайтіті, 2019

<sup>22</sup> «Спочатку вони вбили мого батька», реж. Анжеліна Джолі, 2017



форми взаємодії з ключовими персонажами» (Pöttsch, 2013, p. 127).

Символіка, що тісно пов'язана з емоційним світом дитини, служить потужним засобом вираження абстрактних понять виживання, втрат та надій. Світлячки у фільмі «Могили світлячків» – це багатовимірний символ, що містить буддистські та поетичні коннотації. Він відсилає до образів крихкості життя, душ померлих, невинності, краси. Банка цукерок для Сецуко – це символ минулого щастя, об'єкт надії та турботи Сейти. Червоний плащик дівчинки у кінострічці «Список Шиндлера»<sup>23</sup> – це не лише візуальний акцент, а й символ усієї невинної дитячої жертви. Варто також зазначити, що в цьому чорно-білому фільмі єдина кольорова деталь на екрані – це якраз-таки цей червоний плащ, який з'являється лише у двох сценах: під час переселення євреїв з краківського гетто до концтабору та в момент вивезення тіл страчених в'язнів. Ця деталь викликає в глядача потужний емоційний стривожений пошук, підкреслюючи марність спроб сховатися. Іграшки у таких фільмах, як «Життя прекрасне» та «Кролик Джоджо», стають не тільки символами втраченого дитинства, але й об'єктами, через які реалізується стратегія створення ілюзорного безпечного світу. Щоденник Анни Франк – це символ не лише особистої історії, а й стратегії осмислення досвіду, висловлювання пригнічених емоцій та збереження людяності через слово. Ці всі предмети стають наративними якорями як для персонажів у їхній боротьбі за виживання, так і для глядачів у сприйнятті глибини їхнього досвіду.

Таким чином, художній вираз емоційного світу дитини є центральним засобом військового кінематографа для розкриття глибини та різноманітності стратегій виживання. Це не лише додає персонажам психологічної достовірності, а й перетворює дитячий досвід на універсальне мірило людяності та стійкості перед обличчям абсурду та жорстокості війни.

Разом із тим, репрезентація дітей у військовому кінематографі та їхні стратегії виживання помітно трансформувалися з початку 1940-х років до сьогодення. Так, в часи Другої світової війни та у повоєнні роки панувала потреба в національному примиренні,

відбудові та осмисленні масштабу трагедії, таких як Голокост. Це стало причиною появи таких образів, як «дитина-свідок» і «дитина-жертва», які були символами втрати та надією на відновлення. Канонічними прикладами даного періоду є такі фільми: «Викрадачі велосипедів», «Пошук» та «Щоденник Анни Франк», де діти стають живими втіленнями національних травм і надії на світле майбутнє. Холодна війна та процеси деколонізації у світі призводять до суттєвого ускладнення образу «дитини з військової родини». Наприклад, у фільмах «Великий Сантіні» та «Війна» проаналізовано досвід дітей, вимушених адаптуватися до соціальної нестабільності та напруженості у сімейних стосунках, що призводить до виникнення атмосфери постійної загрози.

Сучасна епоха, що характеризується ерою глобалізації з акцентом на індивідуальну пам'ять та ідентичність, а також породжує нові конфлікти, принесла радикальне переосмислення репрезентативних ролей дітей у військовому кінематографі. Кіно починає глибше досліджувати довгострокову травму, складні процеси пошуку ідентичності після війни та активно використовувати дитячу перспективу для емоційного впливу та критики систем. Наприклад, фільми «Хлопчик у смугатій піжамі», «Кролик Джоджо», «Спочатку вони вбили мого батька», «Чужа молитва» показують, як війна калічить свідомість, змушує відмовлятися від невинності та боротися за нову ідентичність. Як справедливо зазначають науковці П. Джа та Е. С. Лата: «У дитині завжди є чистота й невинність, але обставини змушують відмовитися від них. Іноді це також залежить від самої людини – вона стає жертвою власної долі» (Jha&Latha, 2024, p. 1088).

Розглянутими стрічками не обмежується обсяг кіноверсій проблематики, пов'язаної зі стратегіями виживання дитини в умовах війни або інших бойових конфліктів. Визначені у статті приклади є найбільш репрезентативними у контексті означеної теми та свідчать про глобалізацію трагедії війни і універсальність дитячого досвіду як потужного засобу художнього висловлення й гуманітарної критики.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Отже, аналіз репрезентацій дитячих образів у військовому кінематографі підтверджує їх еволюцію від пасивного страждання

<sup>23</sup> «Список Шиндлера», реж. Стивен Спілберг, 1993

до активної стійкості. Ця трансформація виявляється у зміні типів образів: від домінування «дитини-жертви» та «дитини-свідка» у повоєнний період до появи складніших архетипів «дитини-берегині», «дитини-розповідача», «дитина-бійця/учасника руху опору» у сучасну епоху. Відповідно змінюються й стратегії виживання: пасивне терпіння, очікування чи втеча поступаються місцем активному колективному опору, адаптації, а в крайніх випадках ідентифікації з агресором чи участі у насильстві. Сучасні образи стають активними, демонструючи здатність впливати на власну долю та приймати рішення з наслідками, навіть у нелюдських умовах.

Паралельно поглиблюється художнє розкриття психології: кіно кінця XX – початку XXI століття деталізує механізми травматизації, довгострокових наслідків війни для дитячої психіки та боротьбу за ідентичність. Очевидно, що така еволюція зумовлена суспільно-політичними

зрушеннями, розвитком гуманістичного дискурсу (акцент на правах дитини, дослідження травми), трансформацією культурної пам'яті та еволюцією кінематографа як мистецтва. Дитячий персонаж залишається потужною метонімією національної чи глобальної трагедії, критикою руйнівних «ігор» дорослих і водночас символом надії та стійкості. Сучасні дитячі образи в кінематографі відображають шлях від колективної травми до індивідуального відродження, підкреслюючи ціну війни для молодого покоління. Таким чином, дитина у військовому кіно є не лише художнім інструментом, а й універсальним носієм культурної пам'яті, що формує усвідомлення вартості миру та необхідності захисту людяності.

Перспективами подальших досліджень є аналіз еволюційного розвитку дитячих репрезентативних ролей у сучасному українському військовому кінематографі в контексті формування культурної пам'яті.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Ender, M. G. Military Brats: Film Representations of Children from Military Families: Film Representations of Children from Military Families. *Armed Forces & Society*. 2005. № 32(1). P. 24–43. DOI: <https://doi.org/10.1177/0095327X05277887>
2. Goldberg, W. Transcending the Victim's History: Takahata Isao's Grave of the Fireflies. *Mechademia*. 2010. P. 39–52.
3. Jha, P., E S Latha. The representation of child characters in movies depicting the unrest of the society. *Shodh-Kosh: Journal of Visual and Performing Arts*. 2024. № 5(5). P. 1088–1094. DOI: <https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v5.i5.2024.4917>
4. Keene, J. The child witness and cultural memory in European war cinema. *International Journal of Media & Cultural Politics*. 2016. Vol. 12. № 1. P. 95–113. DOI: [https://doi.org/10.1386/macp.12.1.95\\_1](https://doi.org/10.1386/macp.12.1.95_1)
5. Kruuse, K., Kalmus, V. Supernatural Creatures, Accidents, and War: Young Children's Television-related Fears and Coping Strategies: Young Children's Television-related Fears and Coping Strategies. *Television & New Media*. 2016. № 18(3). P. 252–268. DOI: <https://doi.org/10.1177/1527476416652692>
6. Kuusisto-Arponen, A. – K. Transnational sense of place: Cinematic scenes of Finnish war child memories. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2011. № 3(1). P. 183–189. DOI: <https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.7178>
7. Lawrence, M. United Nations children' in Hollywood cinema: Juvenile actors and humanitarian sentiment in the 1940s. Global humanitarianism and media culture. Manchester, England: Manchester University Press, 2019. DOI: <https://doi.org/10.7765/9781526117304.00008>
8. Nickl, B. Through the Eyes of Child Soldiers: On War, Violence and Trauma in Popular Entertainment Fictions. *Close Encounters in War Journal*. 2018. № 1, P. 82–94.
9. Pötzsch, H. Ubiquitous absence character engagement in the contemporary war film. *Nordicom Review*. 2013. Vol. 34. № 1. P. 125–144. DOI: <https://doi.org/10.2478/nor-2013-00475> [in English].
10. Wilks, K. The Narrator, the Mute, and the Familiar: Configurations of Children in War Films. Albuquerque, USA: University of New Mexico Press. 2017.
11. Wölfel, U. The «lost child» as figure of trauma and recovery in early post-war cinema: Fred Zinnemann's «The Search» (1948) and Natan Gross «Unzere Kinder» (1948). *Studies in European Cinema*. 2019. № 18(2). P. 1–17. DOI: <https://doi.org/10.1080/17411548.2019.1615188> [in English].

#### REFERENCES:

1. Ender, M. G. (2005). Military Brats: Film Representations of Children from Military Families: Film Representations of Children from Military Families. *Armed Forces & Society*, 32(1), 24–43. DOI: <https://doi.org/10.1177/0095327X05277887> [in English].
2. Goldberg, W. (2010). Transcending the Victim's History: Takahata Isao's Grave of the Fireflies. *Mechademia*, 39–52. [in English].
3. Jha, P., & E S Latha. (2024). The representation of child characters in movies depicting the unrest of the society. *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*, 5(5), 1088–1094. DOI: <https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v5.i5.2024.4917> [in English].
4. Keene, J. (2016). The child witness and cultural memory in European war cinema. *International Journal of Media & Cultural Politics*, 12(1), 95–113. DOI: [https://doi.org/10.1386/macp.12.1.95\\_1](https://doi.org/10.1386/macp.12.1.95_1) [in English].
5. Kruuse, K., & Kalmus, V. (2016). Supernatural Creatures, Accidents, and War: Young Children's Television-related Fears and Coping Strategies: Young Children's Television-related Fears and Coping Strategies. *Television & New Media*, 18(3), 252–268. DOI: <https://doi.org/10.1177/1527476416652692> [in English].
6. Kuusisto-Arponen, A. – K. (2011). Transnational sense of place: Cinematic scenes of Finnish war child memories. *Journal of Aesthetics & Culture*, 3(1), 183–189. DOI: <https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.7178> [in English].
7. Lawrence, M. (2019). United Nations children' in Hollywood cinema: Juvenile actors and humanitarian sentiment in the 1940s. In *Global humanitarianism and media culture*. Manchester, England: Manchester University Press. DOI: <https://doi.org/10.7765/9781526117304.00008> [in English].
8. Nickl, B. (2018) Through the Eyes of Child Soldiers: On War, Violence and Trauma in Popular Entertainment Fictions. *Close Encounters in War Journal*, 1, 82–94. [in English].
9. Pötzsch, H. (2013). Ubiquitous absence character engagement in the contemporary war film. *Nordicom Review*. 34(1). 125–144. DOI: <https://doi.org/10.2478/nor-2013-00475> [in English].
10. Wilks, K. (2017). The Narrator, the Mute, and the Familiar: Configurations of Children in War Films. Albuquerque, USA: University of New Mexico Press. [in English].
11. Wölfel, U. (2019). The «lost child» as figure of trauma and recovery in early post-war cinema: Fred Zinnemann's «The Search» (1948) and Natan Gross «Unzere Kinder» (1948). *Studies in European Cinema*. 18(2). 1–17. DOI: <https://doi.org/10.1080/17411548.2019.1615188> [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 14.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 316.7:7.038.53(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-57>

**Анастасія ТОРМАХОВА**

кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри етики, естетики та культурології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, вул. Володимирська, 60, м. Київ, Україна, 01601

**ORCID:** 0000-0001-7178-850X

**Олена АЛЕКСІЄНКО**

кандидат філософських наук, асистент кафедри етики, естетики та культурології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, вул. Володимирська, 60, м. Київ, Україна, 01601

**ORCID:** 0009-0007-5333-9170

**Бібліографічний опис статті:** Тормахова, А., Алексієнко, О. (2025). Історіографія та методологічні підходи до вивчення українського арт-ринку. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 452–459, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-57>

## ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО АРТ-РИНКУ

**Метою статті** є систематизація та критичний аналіз історіографічних і методологічних підходів до вивчення українського арт-ринку як культурно-економічного феномену. Дослідження спрямоване на виявлення основних тенденцій розвитку наукових підходів – від мистецтвознавчих і культурологічних до економічних – з метою формування теоретичного підґрунтя для комплексного осмислення структури й динаміки українського арт-ринку. **Методологія дослідження** базується на міждисциплінарному поєднанні історико-культурного, соціологічного, економічного та порівняльного аналізу. Застосовано принцип історизму, системний і структурно-функціональний підходи, що дозволили простежити еволюцію арт-ринку України від пострадянських інституційних трансформацій до етапу інтеграції у глобальний культурний простір. У роботі використано методи контент-аналізу, типологізації та історіографічного узагальнення для окреслення ключових наукових позицій (С. Давимука, Т. Міронової, Н. Павліченко, І. Абрамович, М. Бесаги та ін.). **Наукова новизна** полягає у здійсненні систематизації наявних досліджень українського арт-ринку та виокремленні чотирьох провідних методологічних підходів до його осмислення: економічного, соціологічного, культурологічного та менеджментно-технологічного. У статті обґрунтовано необхідність синтезу цих напрямів для створення цілісної теоретичної моделі функціонування арт-ринку в контексті культурної економіки та постколоніальної модернізації. У **висновках** зазначено, що український арт-ринок є складним соціокультурним утворенням, у якому перетинаються матеріальні (економічні) та символічні (ціннісні, ідентифікаційні) виміри. Виявлено тенденцію до поступової інституціоналізації через поєднання державних і приватних ініціатив, розширення міжнародних зв'язків і зростання ролі цифрових технологій. Подальші дослідження мають бути спрямовані на розробку уніфікованої методології аналізу українського арт-ринку, інтегрованої у світовий науковий дискурс.

**Ключові слова:** арт-ринок України, історіографія, методологічні підходи, міждисциплінарність, інституціоналізація, культурна політика, соціологія мистецтва, глобалізація, мистецтво.

**Anastasiia TORMAKHOVA**

PhD, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies, Taras Shevchenko National University of Kyiv, 60 Volodymyrska Str., Kyiv, Ukraine, 01601

**ORCID:** 0000-0001-7178-850X

**Olena ALEKSIENKO**

PhD, Assistant Professor at the Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies, Taras Shevchenko National University of Kyiv, 60 Volodymyrska Str., Kyiv, Ukraine, 01601

**ORCID:** 0009-0007-5333-9170

**To cite this article:** Tormakhova, A., Aleksienko, O. (2025). Istoriohrafia ta metodolohichni pidkhody do vyvchennia ukrainskoho art-rynku [Historiography and methodological approaches to the study of the Ukrainian art market]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 452–459, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-57>

## HISTORIOGRAPHY AND METHODOLOGICAL APPROACHES TO THE STUDY OF THE UKRAINIAN ART MARKET

**Purpose.** The article aims to systematize and critically analyse historiographical and methodological approaches to the study of the Ukrainian art market as a cultural and economic phenomenon shaped by post-Soviet and globalization transformations. The research focuses on tracing the evolution of academic perspectives – from art historical and cultural to economic – in order to outline a theoretical framework for a comprehensive understanding of the structure and dynamics of Ukraine's art market. **Methodology.** The study applies an interdisciplinary methodological framework that combines historical-cultural, sociological, economic, and comparative approaches. The principles of historicism, systemic analysis, and structural-functional interpretation are employed to reconstruct the evolution of the Ukrainian art market from the post-Soviet institutional crisis to its gradual integration into the global cultural sphere. Methods of content analysis, typologisation, and historiographical synthesis are used to generalize key scholarly contributions (S. Davymyka, T. Mironova, N. Pavlichenko, I. Abramovych, M. Besaha, among others). **Scientific novelty.** The article offers the first systematic classification of existing Ukrainian studies on the art market and identifies four leading methodological paradigms: economic, sociological, cultural, and managerial-technological. It substantiates the need for an integrated methodological synthesis that would allow the construction of a coherent theoretical model of the art market within the paradigm of cultural economy and postcolonial modernization. **Conclusions.** The Ukrainian art market is defined as a complex sociocultural system where material (economic) and symbolic (value, identity-based) dimensions intersect. The research reveals a gradual process of institutionalization through the interaction of public and private initiatives, the expansion of international cooperation, and the growing role of digital technologies. Further studies should aim to develop a unified methodological framework for analysing the Ukrainian art market within the context of global art market studies and cultural economics.

**Key words:** Ukrainian art market, historiography, methodological approaches, interdisciplinarity, institutionalization, cultural policy, sociology of art, globalization, art.

**Актуальність проблеми.** Вивчення арт-ринку як світового феномену бере свій початок з економічних розглядів вартості витворів мистецтва, що виникли у другій половині ХХ-го століття. За минулі 50 років зацікавленість цією темою невпинно збільшувалася щороку, розвиваючись до ширших питань, таких як керування іміджем митців, електронні майданчики для торгівлі мистецтвом, моніторинг відмивання коштів та загальна дієвість ринку. Переходячи до українського контексту, історіографія проблеми становлення національного арт-ринку є менш об'ємною порівняно з глобальною, але активно розвивається в постколоніальному дискурсі, особливо з урахуванням впливу російського імперіалізму та радянської спадщини на українську арт-історію. Дослідження цього напрямку значною мірою зосереджені на аналізі впливу колоніальних структур, які обмежували розвиток національного мистецтва, змушуючи українських художників працювати в межах імперських чи радянських ідеологічних рамок. Вивчення динаміки формування арт-ринку в Україні як автономної галузі, що поєднує культурні та економічні аспекти, становить собою порівняно свіжий вектор у сучасній гуманітарній науці.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Монографія С. Давимуки (2021) формує концептуальну основу міждисциплінарного

аналізу, поєднуючи економічний, соціологічний і культурологічний виміри функціонування мистецтва. Статті Н. Павліченко (2015; 2017) та М. Бесаги (2025) доповнюють цей напрям емпіричними спостереженнями щодо інституційних проблем арт-ринку, прозорості ринкових механізмів і ролі державної політики. Дослідження І. Абрамовича (2018) розкриває процес становлення колекціонування та приватного меценатства, тоді як Т. Міронова (2021) і С. Боєва (2013) окреслюють художні та стилістичні зміни, що вплинули на розвиток ринку сучасного мистецтва. Матеріали Р. Кабачія (2024) і каталогу «Колекція Ігоря Диченка» відображають практичний аспект еволюції арт-інституцій в Україні. Стаття С. Демчук та І. Левченко (2024) інтегрує українське мистецтвознавство у деколоніальний дискурс, акцентуючи на зміні парадигм історіописання та репрезентації українського мистецтва у глобальному контексті.

**Метою статті** є систематизація та критичний аналіз історіографічних і методологічних підходів до вивчення українського арт-ринку як культурно-економічного феномену.

**Виклад основного матеріалу дослідження**

У пострадянський період Україна зіткнулася з викликами, пов'язаними з інституційними змінами, що були зумовлені переходом від планової економіки до ринкових відносин. Розпад централізованої системи підтримки митців став

одним із найяскравіших проявів пострадянської кризи. У радянську епоху художники користувалися стабільним державним фінансуванням через мережу творчих спілок, як-от Спілка художників УРСР, та централізовані установи, що забезпечували замовлення, майстерні та соціальний статус. Після здобуття незалежності в 1991-му році економічна скрута призвела до різкого скорочення бюджетних асигнувань: тисячі публічних культурних закладів, включно з музеями, кінотеатрами та локальними центрами, були закриті, а фінансування решти зменшилося в рази. Все це створило передумови до гальмування розвитку арт-ринку: «Проте економічна нестабільність 1990-х рр., гіперінфляція та загальний спад купівельної спроможності населення ускладнили розвиток арт-ринку. Колекціонування мистецтва, яке традиційно було привілеєм заможних верств суспільства, на той час залишалося поза увагою більшості українців» (Бесага, 2025, с. 70). Міністерство культури зберегло контроль над обмеженою кількістю державних організацій, але втратило вплив на регіональні структури, які залежали від місцевих бюджетів. Це спричинило падіння соціального престижу професії митця, зменшення виробництва творів та переорієнтацію багатьох художників на комерційні проекти або еміграцію, ускладнюючи збереження національної культурної спадщини в умовах відсутності ефективних реформ.

Поява приватних галерей та аукціонів означувала перехід до ринково орієнтованої моделі, де ініціатива перейшла від держави до незалежних акторів. У 1990-х роках, на тлі економічної лібералізації, виникли перші недержавні ініціативи, такі як Центр сучасного мистецтва Сороса в Києві (1992–2000), який став платформою для експериментального мистецтва та міжнародних колаборацій (Кабачій, 2024). Згодом, у 2000-х, з'явилися значні приватні установи, наприклад, PinchukArtCentre (2006), що поєднував виставкову діяльність з освітніми програмами, та Мистецький Арсенал, який еволюціонував від державного музею до багатофункціонального арт-простору.

Щодо аукціонів, їхній розвиток розпочався з епізодичних торгів у середині 1990-х, але справжній імпульс надався з заснуванням аукціонного дому «Golden Section» у 2004-му році, який спеціалізувався на

українському мистецтві та ввів прозорі механізми ціноутворення. Ці структури стимулювали колекціонування, формуючи внутрішній ринок, хоча їхній ріст гальмувався низькою купівельною спроможністю населення, браком податкових стимулів та домінуванням імпорتنих культурних продуктів, що змушувало приватні ініціативи покладатися на меценатство та гранти.

Інтеграція у глобальний арт-простір стала вектором зовнішньої орієнтації, спрямованим на подолання ізоляції пострадянського періоду. Законодавчі рамки, закладені Основним законом України про культуру 1992-го року та Концепцією державної культурної політики 2005–2007-х років, акцентували на міжнародній співпраці, участі в світових проєктах та адаптації до європейських стандартів. Важливими віхами стали дебют України на Венеційській бієнале у 2001-му році з проєктом «Бідна земля», що заявив незалежну ідентичність, а також долучення до впливових форумів, як Documenta та Art Basel. Подібна інтеграція сприяла поширенню українського мистецтва, збільшила його помітність через експозиції на кшталт «Між вогнем і вогнем: Українське мистецтво зараз» (2019), проте зустріла труднощі, такі як домінування російських та західних наративів, геополітичні негаразди й потреба деколонізації, особливо після 2014-го року. Глобалізація підштовхнула диверсифікацію арт-ринку, залучаючи закордонні інвестиції та співпраці, але вимагала припасування місцевих практик до світових стандартів, аби запобігти маргіналізації національних голосів. Ці інституційні зміни, попри їхню уривчастість, створили підґрунтя для теперішнього арт-ринку, де державна стабільність поступово доповнюється імпульсом приватного сектору та світовими зв'язками, формуючи змішану модель на межі місцевих звичаїв і світових напрямків.

Поступово формується тенденція до вироблення власного понятійного апарату – зокрема, через введення термінів «екосистема мистецтва» (С. Давимука, 2021), «культурний капітал» у трактуванні П. Бурдьє, та спробу українських дослідників поєднати їх із соціологічними і культурологічними підходами. Це, як ми вважаємо, свідчить про початок процесу інтелектуальної локалізації світових теорій та пошук адекватної моделі опису українського арт-ринку в його історичному й соціокультурному

контексті. Отже, це увиразнює потребу у створенні оригінального концептуального каркасу, який би ураховував особливості української культурної економіки, включно з впливом геополітичних чинників, як-от російська агресія, що позначилась на рухливості митців та вкладеннях у мистецтво.

Однією з небагатьох системних праць, які комплексно розглядають цей феномен, є монографія С. Давимуки «Екосистема мистецтва: наукові засади становлення та сучасні практики» (2021). В ній автор розкриває особливості сучасного мистецтва та сутність художнього ринку у світі й в Україні в контексті екосистемного підходу. С. Давимука визначає статус сучасного художника, акцентуючи на персоналізації його позиції як активного суб'єкта ринку і водночас основної складової екосистеми мистецтва. Значну увагу приділено економічним засадам функціонування мистецтва, його внеску в національну та глобальну економіку, характеристиці ринку мистецтва та ролі його учасників. Крім того, автор докладно аналізує чинники ціноутворення на витвори мистецтва, методичні підходи до формування вартості культурного продукту та специфіку інвестування в арт-сферу (Давимука, 2021). Ключовою складовою дослідження є окреслення світових трендів розвитку ринку мистецтва, серед яких особливо виділено значення цифрового мистецтва як однієї з домінантних сучасних тенденцій. С. Давимука також аналізує аспекти державної політики у сфері підтримки мистецтва, окреслюючи вектори культурного адміністрування, способи інституційної допомоги митцям та функцію держави у врегулюванні арт-сфери. Окремо вивчено діяльність арт-ринку за умов пандемії COVID-19, що стало важливим етапом переосмислення зразків взаємодії суб'єктів ринку та цифровізації мистецького простору. У межах цього підходу автор обґрунтовує бачення розвитку українського арт-ринку у післякризовий час і пропонує конкретні шляхи покращення екосистеми мистецтва, базуючись на міждисциплінарному поєднанні культурологічного, фінансового та соціологічного розглядів.

Інша значна робота – «Основні напрями українського мистецтва 1990–2020 років: художня мова, форми та виражальні засоби – стан дослідженості проблеми» Т. Міронової (2021).

У цьому дослідженні, базованому на проблемно-хронологічному підході, авторка здійснює ґрунтовний огляд мистецьких трансформацій на зламі XX–XXI-го століть, акцентуючи на еволюції візуальних мистецтв. Зокрема, аналізується оновлення художньої мови через адаптацію класичних парадигм до сучасного інформаційного контексту, де переважають інтерпретації творчих пошуків окремих митців. «Сучасні дослідники, розглядаючи українське мистецтво в контексті всесвітнього мистецького процесу, відображують процес швидкого зрушення мистецтва з «пострадянського застою» у бік загальносвітових тенденцій образотворення, що безпосередньо позначилося на питаннях формоутворення, стилістики та художньої мови» (Міронова, 2021, с. 177).

Для глибшого розуміння економічних аспектів українського арт-ринку доцільно звернутися до праць, які акцентують на сучасних тенденціях і практичних вимірах цієї сфери. Зокрема, у статті «Сучасний український арт-ринок: проблеми і рішення» Н. Павліченко, представлено огляд поточного стану арт-ринку через аналіз інтерв'ю з колекціонерами, меценатами та представниками галерей. Авторка висвітлює ключові виклики, такі як обмежена купівельна спроможність, недостатня прозорість ринкових механізмів і брак інституційної підтримки, а також пропонує можливі шляхи їх подолання, зокрема через розвиток арт-ярмарків і залучення міжнародних інвесторів (Павліченко, 2015). Проте методологічно праця Н. Павліченко зосереджується на емпіричних даних і суб'єктивних оцінках практиків, а не на історичному чи порівняльному аналізі джерел, що робить її радше актуальним оглядом, ніж глибинним історіографічним дослідженням. Водночас ця стаття є цінною для розуміння сприйняття арт-ринку його безпосередніми учасниками, що доповнює теоретичні студії, такі як робота Т. Міронової, практичною перспективою.

Ще одна лінія досліджень представлена працею «Сучасне українське мистецтво та колекціонування впродовж 1991–2018-го років» І. Абрамовича. Ця стаття охоплює таких суб'єктів, як каталоги, виставки, каталоністика, мистецькі каталоги, зокрема дослідження колекцій та роль інституцій, але не завжди окреслює чітку межу між художньо-естетичним

дискурсом і ринково-економічним контекстом. Водночас І. Абрамович зазначає, що каталоністика в Україні залишається недостатньо розвинутою через брак фінансування та фахової експертизи, що обмежує створення повноцінних баз даних про твори мистецтва, їх походження та ринкову історію (Абрамович, 2018). Проте праця І. Абрамовича не завжди чітко окреслює межу між художньо-естетичним дискурсом і ринково-економічним контекстом.

Існують також тематичні статті, зокрема «Основні тенденції розвитку образотворчого мистецтва в сучасній Україні» С. Боевої (2013), які зосереджені на художніх формах, жанрах, стилістичних змінах і меншою мірою торкаються питання галерейної діяльності або комерційної реалізації творів. У цій праці авторка аналізує ключові напрямки еволюції українського образотворчого мистецтва в пострадянський період, акцентуючи на трансформації художніх форм, жанрів і стилістичних підходів. Зокрема, С. Боева окреслює перехід від соцреалістичних канонів до плюралізму сучасних практик, уключаючи постмодернізм, концептуалізм та неоекспресіонізм, а також зростання зацікавлення до інсталяцій, перформансів і цифрового мистецтва. Вона наголошує на впливі глобалізації на локальні мистецькі процеси, зокрема через запозичення західних технік і переосмислення національних мотивів у роботах таких митців, як Олександр Ройтбурд, Василь Цаголов чи Арсен Савадов (Боева, 2013). Переважна більшість науковців у цій сфері вдається до аналізу художнього дискурсу, інтерпретації іконографії, вивчення стилістичних метаморфоз та формальних інновацій, подекуди застосовуючи компаративний метод для зіставлення українських мистецьких векторів із глобальними тенденціями.

Наприклад, у роботах, подібних до згаданих раніше, дослідники часто послуговуються семіотичним підходом для розкриття знакових систем у творах мистецтва чи історико-культурним аналізом для контекстуалізації стилів у соціальних реаліях. Порівняльний метод, своєю чергою, дозволяє висвітлити паралелі між українським contemporary art і західно-європейськими чи американськими школами. Водночас інтегративний історико-економічний ракурс, що передбачає синтез архівних джерел, статистичних даних про обсяги мистецьких

транзакцій, аналіз функцій культурних інституцій та динаміки розвитку галерейних мереж, досі залишається маргінальним напрямом у вітчизняних дослідженнях. Такий дефіцит пояснюється насамперед обмеженим доступом до комерційних баз даних аукціонів і відсутністю уніфікованих державних чи приватних реєстрів продажів творів мистецтва, що суттєво ускладнює об'єктивну кількісну оцінку арт-ринку. До цього додається й певна інерція гуманітарної парадигми в українській академічній традиції, у межах якої економіка культури досі розглядається як допоміжна або периферійна дисципліна.

У результаті більшість робіт тяжіє до мистецтвознавчого аналізу, зосереджуючись на художніх течіях, стилях, тематиці та інституційних змінах, тоді як економічні механізми функціонування арт-ринку – процеси формування ціни, поведінка споживача, структура попиту та пропозиції, роль посередницьких ланок – залишаються поза межами системного розгляду. Відсутність міждисциплінарного синтезу з економічними науками призводить до фрагментарності у висвітленні процесів становлення ринку мистецтва, обмежуючи можливість побудови цілісної історичної моделі його розвитку. В роботах українських дослідників починають виникати й заклики щодо, актуалізації перегляду мистецтвознавчих підходів, що пов'язуються ними із радянською спадщиною. «Необхідно відмовитися від самого терміну «мистецтвознавство» як одного з колоніальних інструментів, запроваджених для створення відмінної парадигми знання й письма, що відокремлювала радянських науковців від їхніх зарубіжних колег. В Україні ж це поняття набуло іншого забарвлення, оскільки запровадження цієї «нової науки» збіглося з примусовою провінціалізацією та ізоляцією» (Demchuk & Levchenko, 2024, с. 20).

Попри це, упродовж останнього десятиліття спостерігається поступове розширення наукових інтересів у напрямі економіки культури. З'являються окремі спроби застосування економічного аналізу до вивчення культурних інституцій, зокрема у працях з менеджменту мистецтва та культурної політики. Проте повноцінне історико-економічне осмислення українського арт-ринку як системного явища лише формується, потребуючи подальшого



методологічного та джерельного опрацювання. Усі ці видання формують солідний фундамент для перспективних історичних розвідок: вони дають змогу реконструювати еволюцію художніх канонів, мутації тематичного спектру та морфологічних структур, генезис і розквіт галерейних просторів, еволюцію організацій на кшталт Національної спілки художників України чи приватних фондів, а також флуктуації суспільного інтересу до новітнього мистецтва.

Зокрема, через хронологічні огляди можна простежити, як відродження авангардних традицій у 1990-х еволюціонувало до мультимедійних практик у 2010-х, паралельно з появою нових інституцій, таких як Фонд «Ізоляція» (2010) чи Арт-центр «Closer», що сприяли комерціалізації креативних продуктів. Однак жодне з цих досліджень не охоплює комплексно економічний вектор розвитку арт-ринку впродовж усього хронологічного проміжку від проголошення незалежності 1991-го року до першої чверті XXI-го століття.

Ця лакуна в історіографії насамперед стосується низки ключових аспектів, без урахування яких неможливо створити комплексну картину розвитку українського арт-ринку. Йдеться, зокрема, про відсутність систематизованих даних щодо хронології формування цін на твори мистецтва з урахуванням інфляційних коливань, змін валютного курсу та загальної макроекономічної динаміки. Дотепер не створено повної емпіричної статистики українських аукціонних торгів, хоча поодинокі відомості, зокрема з платформ «Golden Section» чи «Violity», свідчать, що середні ціни продажів рідко перевищують діапазон у 10–20 тисяч доларів США. Це вказує на відносно вузький сегмент платоспроможного попиту та недостатню капіталізацію українського мистецького продукту на міжнародному рівні.

Не менш важливим є аспект інституціоналізації колекціонування, який в Україні розвивався переважно в приватній площині. Приклади створення приватних арт-фондів, таких як Victor Pinchuk Foundation або колекція Ігоря Диченка (Колекція Ігоря Диченка), демонструють поступовий перехід від спорадичного збирання творів до усвідомленої культурної політики приватного меценатства. Водночас державні механізми підтримки колекціонерства залишаються слабо розвиненими:

законодавство про меценатство (ухвалене 1997-го року) та податкові пільги для інвестицій у сферу культури досі не мають комплексного практичного застосування.

Заповнення зазначеної прогалини потребує міждисциплінарного синтезу, який поєднував би мистецтвознавчий, соціокультурний та економічний підходи. Такий інтегративний методологічний фреймворк дозволив би не лише хронологічно реконструювати фази генезису арт-ринку, а й розкрити фундаментальні патерни його метаморфоз у ракурсі постколоніальної модернізації, деколонізації культурного простору та поступової асиміляції європейських стандартів у контексті інтеграційних процесів України.

Наступний підхід, соціокультурний, акцентує на взаємозв'язках між арт-ринком і ширшим соціальним контекстом, інтерпретуючи його як арену культурних практик, ідентичностей і влади. У постколоніальному українському ландшафті цей метод дозволяє розкрити, як арт-ринок відображає процеси деколонізації, наприклад, через відхід від російсько-центричних наративів після 2014-го року, коли митці на кшталт Миколи Рідного чи групи «Р.Е.П.» використовують мистецтво для критики імперських спадків, що резонує з суспільними настроями і стимулює попит серед локальних колекціонерів.

Аналіз охоплює соціальні мережі акторів – від художників і кураторів до меценатів, – з урахуванням гендерних, регіональних і класових динамік, наприклад, зростання ролі жінок-митців у галерейному просторі Києва чи Львова. Методологічно це передбачає етнографічні спостереження за арт-ярмарками, дискурс-аналіз медійних репрезентацій мистецтва та вивчення культурного капіталу за П. Бурдьє, де арт-ринок виступає інструментом соціальної мобільності. «Основними учасниками художнього процесу виступають митці, куратори, мистецтвознавці, критики, меценати, галереї, великі групові та міжнародні виставки, музеї сучасного мистецтва, художні журнали та інші спеціалізовані періодичні видання з мистецтва» (Павліченко, 2017, с. 75).

У контексті європейської інтеграції цей підхід висвітлює, як вступ до програм на кшталт Creative Europe посилює культурний обмін, трансформуючи арт-ринок з периферійного

в інтегрований, але з викликами маргіналізації національних голосів у глобальному дискурсі, що вимагає балансу між локальною ідентичністю та універсальними трендами. До прикладу, вивчення даних аукціонів «Golden Section» чи «Violity» дозволяє простежити, як середня вартість українських лотів зросла з кількох сотень доларів у 1990-х до десятків тисяч у 2020-х, відображаючи вплив колекціонерів на кшталт Віктора Пінчука чи Ігоря Воронова. Методологічно це охоплює економічні моделі для прогнозування попиту, аналіз статистики продажів з урахуванням валютних флуктуацій та оцінку нормативного поля, включаючи закони про меценатство 1997-го року чи податкові стимули для інвестицій у культуру.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Історіографія дослідження арт-ринку як глобального феномену та як елемента української культури послуговується низкою інтердисциплінарних підходів, що поєднують економічні, соціологічні та культурологічні методи. Ці підходи дозволяють оцінити як матеріальну (ціна, інвестиції), так і символічну (цінність, ідентичність) складові мистецького процесу.

1. Економіко-економетричний підхід (інвестиційний). У рамках даного підходу твори мистецтва розглядаються як інвестиційний актив, що підлягає кількісному аналізу. Основна мета – виміряти ефективність арт-ринку, визначити гедонічні індекси цін (hedonic art prices), які корегують ціну на якісні характеристики твору (розмір, матеріал, авторство), та оцінити взаємозв'язок мистецтва з іншими фінансовими ринками.

2. Соціологічний підхід (теорія поля). В контексті цього підходу, арт-ринок постає соціальним полем, де відбувається боротьба за символічний та культурний капітал. Підхід фокусується на соціальних мережах, відносинах влади між

галеристами, критиками та колекціонерами, а також на механізмах легітимації (визнання) художників. Вартість твору тут визначається не лише економічно, але й соціальним статусом його власника/творця. Особливе значення тут має робота Степана Давимука (як-от розвиток концепції «Екосистема мистецтва» (2021) у контексті українського ринку).

3. Культурологічний підхід (культурна індустрія). Тут арт-ринок досліджується як частина «культурної індустрії», що виробляє та споживає символічні товари, відображаючи ідеологічні та естетичні трансформації суспільства. Автори (як-от Тетяна Міронова та інші) аналізують вплив пострадянського, постколоніального та глобалізаційного дискурсів на зміст мистецтва та уподобання споживачів. Акцент робиться на ідентичності та медійній репрезентації.

4. Менеджмент і технологічний підхід (Creative Economy), який зосереджується на практичних аспектах управління арт-активами, цифровій трансформації (NFT, онлайн-платформи) та підприємстві у сфері мистецтва. У рамках цього підходу аналізуються механізми брендування художників, ефективність електронних платформ для торгівлі та питання фінансового нагляду (боротьба з відмиванням грошей). Серед авторів, які працювали у контексті даного підходу, варто відзначити Ігора Абрамовича, Наталію Павліченко, котрі здійснили практичний аналіз функціонування сучасних галерей та викликів арт-ринку України, та інших. Як правило, дослідження поєднують мистецтвознавчий (аналіз естетики та стилів), соціокультурний (вивчення ідентичностей та деколонізації) та економічний (ціноутворення, інвестиції) підходи. Проте брак уніфікованих понять та емпіричних даних ускладнює системний аналіз, що й зумовлює актуальність подальших досліджень в цій сфері.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Абрамович І. Сучасне українське мистецтво та колекціонування впродовж 1991–2018 років. Мистецтвознавство України, 2018. 18. С. 198–203.
2. Бесага М. Український арт-ринок у період трансформацій: вплив соціально-економічних умов на розвиток аукціонної діяльності. Актуальні питання гуманітарних наук, 2025 Вип. 84. том 1. С. 69–74.
3. Боева С. Ю. Основні тенденції розвитку образотворчого мистецтва в сучасній Україні. Сторінки історії, 2013. Вип. 36. С. 176–191.
4. Давимука С. А. Екосистема мистецтва: наукові засади становлення та сучасні практики: монографія. Львів: ДУ «Ін-т регіон. досліджень ім. М. І. Долішнього НАН України», 2021. 581 с.

5. Кабачій Р. Сучасне мистецтво в Україні: від Центру Сороса до ретроспективи Сільваші, 2024. URL: <https://sensormedia.com.ua/art/suchasne-mystecztvo-v-ukrayini-vid-czentru-sorosa-do-retrospektyvy-silvashi/> (дата звернення: 9.11.2025).
6. Колекція Ігоря Диченка. Каталог. URL: <https://uartlib.org/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/kolektsiya-igorya-dichenka-katalog/?srsltid=AfmBOopPvJJnwWr90boSJY2lLejFHIUnHzYP0VOe1F-wGn17DJ6OPDgV> (дата звернення: 10.11.2025).
7. Міронова Т. Основні напрями українського мистецтва 1990–2020 років: художня мова, форми та виражальні засоби – стан дослідженості проблеми. Сучасне мистецтво, 2021. 17. С. 175–182. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248445>
8. Павліченко Н. В. Сучасний український арт-ринок: проблеми і рішення. Магістеріум. Культурологія, 2015. Вип. 59. С. 57–61.
9. Павліченко Н. В. Художній ринок як культурологічний та економічний феномен. Магістеріум, 2017. Випуск 68. Культурологія. С. 72–75.
10. Demchuk S., Levchenko I. Decolonizing Ukrainian Art History. Nationalities Papers, 2024. p. 1–25.

#### REFERENCES:

1. Abramovych, I. (2018). Suchasne ukrainske mystetstvo ta kolektsionuvannya vprodovzh 1991–2018 rokiv [Contemporary Ukrainian art and collecting during 1991–2018]. *Mystetstvosnavstvo Ukrainy*, 18, 198–203 [in Ukrainian].
2. Besaha, M. (2025). Ukrainskyi art-rynok u period transformatsii: vplyv sotsialno-ekonomichnykh umov na rozvytok auktsionnoi diialnosti [The Ukrainian art market during transformations: the influence of socio-economic conditions on the development of auction activities]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 84(1), 69–74 [in Ukrainian].
3. Boieva, S. Yu. (2013). Osnovni tendentsii rozvytku obrazotvorchoho mystetstva v suchasni Ukraini [Main trends in the development of fine arts in contemporary Ukraine]. *Storinky istorii*, 36, 176–191 [in Ukrainian].
4. Davymyka, S. A. (2021). Ekosystema mystetstva: naukovi zasady stanovlennia ta suchasni praktyky [Art ecosystem: scientific foundations of formation and modern practices]. Lviv: Dolishniy Institute of Regional Research, NAS of Ukraine [in Ukrainian].
5. Kabachii, R. (2024). Suchasne mystetstvo v Ukraini: vid Tsentru Sorosa do retrospektyvy Silvashi [Contemporary art in Ukraine: from the Soros Center to Silvashi's retrospective]. Retrieved from <https://sensormedia.com.ua/art/suchasne-mystecztvo-v-ukrayini-vid-czentru-sorosa-do-retrospektyvy-silvashi/> [in Ukrainian].
6. Kolektsiia Ihoria Dychenka. (2025). Kataloh [Catalogue]. Retrieved from <https://uartlib.org/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/kolektsiya-igorya-dichenka-katalog/> [in Ukrainian].
7. Mironova, T. (2021). Osnovni napriamy ukrainskoho mystetstva 1990–2020 rokiv: khudozhnia mova, formy ta vyrazhalni zasoby – stan doslidzhenosti problemy [Main directions of Ukrainian art in 1990–2020: artistic language, forms and expressive means – state of research]. *Suchasne mystetstvo*, 17, 175–182. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248445> [in Ukrainian].
8. Pavlichenko, N. V. (2015). Suchasnyi ukrainskyi art-rynok: problemy i rishennia [The contemporary Ukrainian art market: problems and solutions]. *Magisterium. Kulturolohiia*, 59, 57–61 [in Ukrainian].
9. Pavlichenko, N. V. (2017). Khudozhnii rynek yak kulturolohichnyi ta ekonomichnyi fenomen [The art market as a culturological and economic phenomenon]. *Magisterium. Kulturolohiia*, 68, 72–75 [in Ukrainian].
10. Demchuk, S., & Levchenko, I. (2024). Decolonizing Ukrainian Art History. *Nationalities Papers*, 1–25.

Дата першого надходження статті до видання: 12.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

УДК 316.347:172.15(=161.2)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-58>

**Olena YAKYMCHUK**

*PhD in Art, Associate Professor, Doctoral Student for the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore studies, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Horodetskyi Str., 1-3/11, Kyiv, Ukraine, 01001*

**ORCID:** 0000-0002-2276-6061

**Scopus-Author ID:** 59394938300

**Maryna STOLIAR**

*Doctor habilitatus in Philosophy, Professor, Head of Philosophy and Cultural Studies Department, T. H. Shevchenko National University "Chernihiv Colehium", Hetmana Polubotka Str., 53, Chernihiv, Ukraine, 14013*

**ORCID:** 0000-0002-7643-3027

**Scopus-Author ID:** 57219143491

**Olena KOLESNYK**

*Doctor habilitatus in Cultural Studies, Associate Professor, Professor of Philosophy and Cultural Studies Department, T. H. Shevchenko National University "Chernihiv Colehium", Hetmana Polubotka Str., 53, Chernihiv, Ukraine, 14013*

**ORCID:** 0000-0002-0597-6489

**To cite this article:** Yakymchuk, O., Stoliar, M., Kolesnyk, O. (2025). Osoblyvosti ukrainskoi natsionalnoi mentalnosti [The Specifics of Ukrainian National Mentality]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 460–468, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-58>

## THE SPECIFICS OF UKRAINIAN NATIONAL MENTALITY

*The study of Ukrainian mentality has paramount philosophical, ideological and scientific significance. It is important for finding practical solvation of current geopolitical and cultural problems, and it has theoretical significance for humanities. **The purpose of the research** is to identify universal and specific features of Ukrainian mentality in historical, geopolitical, socio-psychological and cultural contexts. **Methodology.** The article uses an interdisciplinary, comparative, culturological approaches.*

**Scientific novelty.** *The authors propose to consider the peculiarities of the Ukrainian national mentality through the prism of a realistic and moderately nominalistic worldview philosophical paradigm. the Realist and the moderately Nominalist methodology do not contradict each other; and both can be used in studying Ukrainian mentality as a complex, multi-level, heterogeneous phenomenon, in which, along with monovalent dimensions, features of ambivalence and polyvalence are manifested.*

**Conclusion.** *Studies of Ukrainian mentality mostly occur within the philosophical paradigm, which the authors call Realist. It means conceptualising the common features of Ukrainians' mentality, inherent in the nation as a whole. Along with the said Realist approach, a form of Nominalist approach is developing, which emphasizes the specifics of the mentality of individual ethnic groups. Both approaches do not contradict each other, because Ukrainian mentality is a complex, multi-level, heterogeneous phenomenon.*

*The mentality of Ukrainian people and its ethnic groups was formed in the natural-geographical, geopolitical, socio-psychological and cultural context. Each historical era formed its special features. In particular, cordocentrism is a feature of the Baroque era. In the era of Romanticism, the emotionality and subjectivism of the Ukrainian worldview were manifested. In the process of transmission from generation to generation, the mentality of Ukrainians undergoes changes, and therefore it requires both diachronic and synchronic analysis.*

**Key words:** *mentality, Ukrainian mentality, Realism, Nominalism, ambivalence, cordocentrism, sensuality, emotionality.*

**Олена ЯКИМЧУК**

кандидатка мистецтвознавства, доцентка, докторантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, вул. Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

**ORCID:** 0000-0002-2276-6061

**Scopus-Author ID:** 59394938300

**Марина СТОЛЯР**

доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії та культурології, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, вул. Гетьмана Полуботка, 53, м. Чернігів, Україна, 14013

**ORCID:** 0000-0002-7643-3027

**Scopus-Author ID:** 57219143491

**Олена Колесник**

доктор культурології, доцент, професор кафедри філософії та культурології, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, вул. Гетьмана Полуботка, 53, м. Чернігів, Україна, 14013

**ORCID:** 0000-0002-0597-6489

**Бібліографічний опис статті:** Якимчук, О., Столяр, М., Колесник, О. (2025). Особливості української національної ментальності. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 460–468, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-58>

## ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ

Дослідження української ментальності є актуальним завданням, яке має величезне світоглядно-філософське, ідеологічне та наукове значення в контексті як історичного буття народу, сучасних геополітичних і культурних проблем, так і з погляду логіки розвитку сучасної гуманітарної науки. **Мета статті** – виявити загальні та особливі риси української національної ментальності в контексті певних історичних, геополітичних, соціально-психологічних і культурних практик. **Методологія.** Досягнення мети передбачає використання міждисциплінарного, компаративного та культурологічного підходів. **Наукова новизна.** Автори розглядають особливості української ментальності крізь призму реалістичної, помірно номіналістичної світоглядно-філософської парадигми. Вони не суперечать одна одній у контексті дослідження українського менталітету, який постає як складний, багаторівневий, гетерогенний феномен, в якому поряд із моновалентними вимірами проявляються риси амбівалентності та полівалентності. **Висновки.** Автори дійшли висновку, що вивчення феномену української ментальності розвивається переважно в межах світоглядно-філософської парадигми, яку вони пропонують назвати реалістичною. Йдеться про відображення в понятті спільних рис ментальності українців, притаманних народу в цілому. Поряд з реалістичним підходом набуває розвитку помірний номіналістичний підхід, який акцентує увагу на специфічних рисах ментальності окремих етносів. Обидва підходи не суперечать один одному, адже українська ментальність постає як складний, багаторівневий, гетерогенний феномен, в якому поряд із моновалентними вимірами проявляються риси амбівалентності.

Автори підсумовують, що ментальність українського народу та окремих українських етносів формувалась у контексті певних природно-географічних, геополітичних, соціально-психологічних і культурних умов. Кожна історична доба формувала особливі риси ментальності українців. Зокрема, кордоцентризм є специфічною рисою української ментальності епохи бароко. У добу романтизму яскраво проявились емоційність, сентименталізм, суб'єктивізм українського світосприйняття. Попри певну усталеність, ментальність українців перебуває в постійному розвитку, передається від покоління до покоління, зазнає змін, тому потребує як діахронічного, так і синхронічного аналізу.

**Ключові слова:** українська ментальність, реалізм, номіналізм, амбівалентність, кордоцентризм, чуттєвість, емоційність.

**Introduction.** Complex socio-political and socio-cultural processes taking place in the modern world have led to an increase of interest among scientists in the topic of mentality as a muly-faceted,

dynamic phenomenon that has a huge impact on all spheres of individual and national life. The humanities of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> ct. provide sufficiently wide-ranging and diverse material for studying

this phenomenon, which enables us to systematize and deepen the research of Ukrainian mentality. In particular, it is vital to develop a methodology and appropriate tools for studying mentality at the intersection of various humanitarian traditions.

**Theoretical framework.** The topic of Ukrainian mentality is fundamental in domestic humanities. A significant number of works are devoted to its essence and genesis. It can be seen in the works of Ukrainian philosophers, cultural scientists, historians, psychologists. The collective monograph by historians Ya. Kalakura, O. Rafalsky, and M. Yurii (Kalakura, Rafalsky, & Yurii, 2017) provides a theoretical and methodological basis for understanding the mentality of the Ukrainian people. The historical conditions for the formation of the Ukrainian mentality, are revealed in M. Yurii's (Yurii, 2008) monograph. Psychologist O. Strazhnyi in his study "Ukrainian Mentality: Illusions, Myths, Reality", answers the question, "Who is a Ukrainian? How does he differ from a European or a Russian?" (Strazhnyi, 2017). The German historian P. Dinzelbaher devoted his works to the study of the history of European mentality from antiquity to the present. He considers religiosity, sexuality, love, illness, age, death, phobias, communication, images of Self and the Other, the chronotope of culture, etc., as the main foundations of human thinking (Dinzelbaher, 1993).

Monographs of L. Dovha (Dovha, 1997), S. Krymskyi (Krymskyi, 2008), and L. Ushkalov (Ushkalov, 2019) are devoted to the analysis of the philosophical, cultural, and worldview characteristics of the Ukrainian mentality that took shape during the Baroque era.

These and other studies contributed to the emergence and development of interest in the phenomenon of Ukrainian mentality. O. Yakymchuk studies the peculiarities of national mentality in Ukrainian musical folklore (Yakymchuk, 2025). N. Averianova and T. Voropaieva (Averianova & Voropaieva, 2020), V. Kulyk (Kulyk, 2023) study the impact of war on Ukrainian national mentality.

Taking into consideration the studies in the fields of philosophy, history, cultural studies, ethnopsychology and social psychology, the authors define the **purpose of the article** as identifying general and specific features of Ukrainian national mentality in the context of certain historical, geopolitical, socio-psychological and cultural practices.

**Results and discussion.** Studying the problem of mentality in the context of the methodological achievements of the world scientific and philosophical thought, we find two main approaches, which we will designate as Realistic and Nominalistic. Here we agree with M. Loux, who expounds these terms not only as characterizing to the medieval philosophical discourse, but as universal methodological paradigms (Loux, 2021, p. 608). In this article, the terms "Realism" and "Realistic" are used in the philosophical, not aesthetical sense.

The *Realistic* position has two versions, which we designate as "National realism" and "Meta-realism". *National realism* is based on the fact that the mentality of a certain ethnos corresponds to the real specifics of its way of thinking, values, culture of feelings. *Meta-realism* analyzes mentality of a particular people in the context of general cultural universals (archetypes) inherent in all peoples and cultures.

*Nominalism* has a fundamentally different methodological vision of mentality. Within this paradigm, two positions are possible: 1) extreme and 2) moderate. The *extreme Nominalist position* recognizes only the mentality of an individual people. From this point of view, scientists do not need to know the "universal mentality" to interpret the "phenomena of attributive coincidence" of individual person's mentalities (Loux, 2021, p. 129). Today, this point of view is almost absent in publications on the topic.

However, we have several examples of *moderate Nominalism*, whose representatives propose to study the mentality of different sociums, ethnic /sub-ethnic groups of the nation, which in certain periods of history were included in different cultural contexts. From methodological point of view, it is important to remember that mentality is dynamic, able to change under the influence of other cultures and civilizations. Despite a certain stability, mentality is in constant development. It has a transitory nature; while being transmitted from generation to generation it undergoes changes, and in its turn, actively influences all spheres of life. Therefore, it requires both diachronic and synchronic analysis.

Studying Ukrainian mentality, the authors apply the concept of *ambivalence*, proposed by F. Nietzsche for the analysis of the culture of Ancient Greece. Since then it was applied

successfully to studying numerous cultures and civilizations.

We have already noted that in the context of the Realist approach: 1) the main features of the national mentality are explicated (a list of common features of thinking, feelings, values inherent in all representatives of the people is given), and /or 2) a certain leading feature of the mentality is highlighted, in particular the mentality of a certain era. Within this paradigm, the general, all-national factors of Ukrainian mentality were studied by such thinkers as M. Kostomarov, M. Maksymovych, D. Chyzhevskiy, P. Yurkevych. Their ideas continue to be interpreted by Ukrainian authors, including our contemporaries such as Ya. Kalakura, S. Krymskyi, L. Ushkalov, M. Yurii and others.

Most researchers highlight such features of Ukrainian mentality as love of freedom and individualism. In socio-psychological terms, these features are closely associated, and manifest themselves in desire to do only what a person considers to be necessary and unwillingness to obey authorities, whether it be another person or state structures. This trait was noticeably weakened in the mentality of Ukrainians during the totalitarian Soviet era when there was a strict weeding out of freedom-loving people. However, freedom-loving was activated again after the collapse of the USSR. At the same time, because of individualism, the striving for freedom acquired not a unidirectional, but a multi-vector character.

The philosopher S. Krymskyi considers the belief in moral and ethical value of the individual to be a prominent feature of Ukrainian mentality of the Baroque era. He connects this with the fact that in Ukraine lived free-spirited people such as Cossacks (Krymskyi, 2008).

The *Meta-realist* position is represented by works based on the Jungian methodology, which uses the category of “archetype” or similar methodological approaches that involve studying of semantics of universal, supra-national ways of being and thinking as they manifest themselves within the framework of a national culture. This approach is associated with the names of such scholars as D. Brown (Brown, 2004), G. Murdock (Murdock, 1965), and others. In Ukraine, the theory of the cultural universals is presented in the works of the founders of national philosophy and cultural studies such as L. Dovha (Dovha,

1997), S. Krymskyi (Krymskyi, 2008), M. Popovych (Popovych, 2006), L. Ushkalov (Ushkalov, 2019), as well as one of the authors of this article – O. Kolesnyk (Kolesnyk, 2013).

Analyzing Ukrainian philosophical and literary heritage of the Baroque era, L. Ushkalov comes to the conclusion that Ukrainian Baroque writers defined the highest value of human earthly life by the existential (archetype) of *freedom*, which is a characteristic feature of the Ukrainian mentality (Ushkalov, 2019, p. 317).

According to S. Krymskyi, the archetypal embodiment of a free personality in Ukrainian mentality was Cossack, the embodiment of the culture of “characters of high adventure”. In them the features of free individuality, personal conquest of the world gained virtuoso expression. In general, the desire for freedom was understood as a sign of dignity, a moral virtue, from which it is as impossible to evade as from the truth (Krymskyi, 2008, p. 315).

The Meta-realist paradigm of studying mentality includes the works of psychologist A. Furman, who defines mentality as a socio-psychological self-organization of representatives of a certain cultural tradition, characterized by the unity of their guidelines, experiences, thoughts, feelings and manifested in the identity of world-attitude and worldview (Furman, 2001).

In our opinion, among the leading Ukrainian researchers M. Popovych was the steadfast supporter of the Nominalist position. He believed that the study of mentality requires presentation of the cultural history of a people as the history of mentalities, the generalization of which makes it possible to clarify the way of thinking and behavior of this people at different historical stages (Popovych, 2006, p. 232). M. Stoliar and M. Bohun believe that M. Popovych was inclined to the Nominalist position not only as the first stage of studying a certain subject, for example, mentality or spirituality. In contrast to the leading philosophical tendency to study the “essence” of phenomena, M. Popovych proposed to identify “a whole spectrum of real phenomena, without knowledge of which the concept of essence remains abstract and <...> even unnecessary. This was a kind of cultural denial of essentialism” (Stoliar, & Bohun, 2023, p. 180–181). That is, the result of generalizing empirical material was not to be an *essential*, but a *spectral* understanding of the phenomenon as

such, which has a whole range of internal differences on a certain common ground.

Within the methodological framework of *moderate Nominalism*, whose representatives pay attention to the mentality of different groups, ethnicities/sub-ethnicities of the nation, in 2023, R. Holyk, Doctor of Historical Sciences, Senior Research Fellow at the I. Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies of the NAS of Ukraine, gave an interview. He recalled that the prominent French historians Jacques Le Goff and Georges Duby, using the example of medieval mentality, studied not one, but different mentalities of “those who fight”, “those who work” and “those who pray” (from theological discussions of the Middle Ages we know well that the mentality of those who pray also had significantly different variants). R. Holyk claims, “None of the mentalities was holistic, and each of them, obviously, contained different elements” (Holyk, & Filonenko, 2023). Accordingly, the panorama of Ukrainian mentality is very diverse and, as such, practically unexplored.

From the point of view of the authors of this article, *both the Realist approach and the moderately Nominalist methodology do not contradict each other in the context of studying Ukrainian mentality as a complex and heterogeneous phenomenon*. In the history of Ukrainian nation there were periods and factors that for a certain time formed common characteristics of the mentality: Christianity; imperial ideology; totalitarian ideology and the unified economy of the Soviet era; processes of democratization of public opinion in the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries, the information revolution and the development of capitalism in the same period; the policy of Ukrainization of the early 21<sup>st</sup> century, the Russian-Ukrainian war and the emigration of Ukrainians from the East of the country to the Western regions, etc. There were also periods and circumstances that contributed to the formation and development of special ethnic/sub-ethnic mentalities when Ukraine was divided between different empires and cultures. We must also understand the differences in individual mentalities not only as a result of cultural division, which must be overcome, but as a phenomenon of internal cultural wealth, which in a democratic Ukraine should be considered the property of the entire nation and developed.

The analysis of Ukrainian mentality using the *ambivalent approach* was most successful when

applied to studying the mentality of the *Baroque era*.

Some authors see in Ukrainian mentality of the Baroque era features of *heterogeneity* and *polyvalence*. In particular, S. Krymskyi analyzes the Baroque not only as a certain artistic style, but also as a cultural era that combined Antique (mythological) and medieval symbolism, refracting them through the prism of the traditions of Kyivan Rus, the ideas of the Reformation, and the ideals of the national liberation struggle with its desire for freedom (Krymskyi, 2008).

The mentality of Ukrainian people and individual Ukrainian ethnic groups was formed in the context of various natural and geographical, geopolitical, socio-psychological and cultural conditions. The main natural factors of different regions of the country (more or less fertile land; a large number of rivers, lakes and arid areas; mild and dry climate, rich natural resources and their lack; lowlands and mountains) indicate the need to apply the category of ambivalence to the analysis of the peculiarities of the mentality of certain regions. For example, in the mountainous regions of Ukraine, the population had a significant fortification advantage over the conquerors: the nature itself protected people. This fostered attachment to a small homeland and did not encourage the search for “better lands”.

The next rise of the Ukrainian “volksgeist” occurs in the era of Romanticism. In the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries, for many European countries arose the problem of national identity which led to the national liberation movements. At that time, Ukraine was divided between two empires, so it experienced these processes especially dramatically. Thus, considering historical facts, we have every reason to study at least two mentalities of the era of Romanticism, turning to a moderately Nominalist paradigm. However, at the current stage our research remains within the framework of Realist approach. We will summarize the results of these studies.

The issue of national identity in the era of Romanticism has its own philosophical basis. Authoritative studies indicate that the basis of the Romantic worldview is the philosophy of Neoplatonism (Kashuba, 2008). This philosophy became consonant with the Romantic search for the ideal, attention to the inner spiritual world, religious and transcendent, flair for sensuality, vulnerability, sentimentality, subjectivism. Ye. Onatskyi



(Onatskyi, 1956) considers exactly these features to be the components of “Ukrainian soul”. Thus, the Romantic worldview corresponds to the features of Ukrainian mentality. In the era of Romanticism, they were vividly embodied in philosophical thought, literature, and art.

The sensuality of a person in the era of Romanticism is associated with the “personification of nature”, which originates in the pagan beliefs of proto-Ukrainians and is preserved in the ethnogenesis of our people, – believes M. Kashuba (Kashuba, 2008). The Romantics focused their attention on the emotional, sensual nature of a person, his/her inner spiritual life, unique identity, subjectivity, individuality. Sentimentalism and subjectivism of the Romantic worldview contributed to Ukrainians’ search of for their own identity, identification of feelings with nature, and the glorification of simple life of the peasantry.

Romantics recognize folk art as the highest artistic creation and example of a harmonious worldview. The result of increased attention to folklore was the publication of collections of folklore and historical materials and the stylization of authors’ own works as folk. Examples are “Zaporozhskaia starina” by I. Sreznevskyi (1833–1838), the collections of Ukrainian folk songs by M. Maksymovych (1827, 1834, 1849), O. Bodianskyi “About the Time of origin of the Slavic Writings” (1855), “Chronicle of the Eyewitness”, “History of the Rus”.

O. Bodianskyi, M. Maksymovych, M. Kostomarov laid the scientific and ideological foundations of Romanticism in literature: awareness of national tradition, study of folk art and history, formation of the concept of “national spirit”. They separated Ukraine from the Russian world and gave it an independent status. One of the most famous works of M. Kostomarov “Book of the Genesis of Ukrainian People” (1847) presents the ideology of the Cyril and Methodius Brotherhood (1845–1847) – a programmatic document written under the influence of A. Mickiewicz’s “Books of the Polish People and the Polish Pilgrimage” (1832). M. Kostomarov’s “Book of the Genesis” became “a manifesto of Ukrainian spiritual sovereignty, a call for democratic reforms, a sermon on the Ukrainian historical mission” (Bahan, 2011, p. 43).

Historians Ya. Kalakura, O. Rafalskyi, M. Yurii determine that all components of Ukrainian

mentality have undergone changes. The poet proposed a new view of the existence of Ukrainian people, based on faith in the future of Ukrainian nation, in the inexhaustible powers of people, their wisdom, freedom, and the awakening of dignity. In the work of T. Shevchenko, extroversion gradually replaces introversion, the idea of a collective “we” becomes a new model of Ukrainian self-consciousness (Kalakura, Rafalskyi, & Yurii, 2017).

The next category of Ukrainian mentality, which developed in the era of Romanticism, is the “philosophy of the heart”. It was analysed by P. Yurkevych, P. Kulish and D. Chyzhevskyi. T. Bovsunivska notes that the study of the category of “heart” in Ukrainian Romanticism began independently of Western phenomenology, thanks to the analysis of the “philosophy of the heart” in works by H. Skovoroda, and later by P. Yurkevych (Bovsunivska, 2019).

This concept reveals the specificity of Ukrainian mentality in contrast to the Western European one. In latter there is the pendulum-like dynamics, when the extremes of rationalism give way to the extremes of sensualism, and absolutist rationalism is supplanted by irrationalism, etc. The concept of “heart” in Skovoroda’s teaching is not a manifestation of feelings or reason alone. In this concept, the philosopher synthesizes reason and feelings under the guidance of a spiritual, religious principle, which is concentrated in the human heart. That is why Ukrainian mentality, in the eyes of the leading national thinker, avoided extremes and strove for a sense of proportion in combining rationalism and sensualism in the context of a religious worldview.

In P. Yurkevych’s philosophy, the symbol of “heart” also has a spiritual meaning. It denotes the sphere of a person’s spiritual state. D. Chyzhevskyi also uses the category of “heart” in his works. P. Kulish wrote about the “heart” as the highest national value, crucial for the existence of a people (Chyzhevskyi, 2005).

Thus, we can see that Ukrainian mentality of the Baroque era was studied using a more extensive system of methodological approaches, while the mentality of the Romantic era is still explicated mainly in the categories of the Realist paradigm.

**Conclusions.** The analysis of the features of Ukrainian national mentality allows us to conclude that studying of both the mentality of Ukrainian people as a whole and the features of the mentality of individual Ukrainian ethnic groups are

necessary. It is worth talking about both ambivalent features and the phenomenon of polyvalence. The mentality of Ukrainian people and individual Ukrainian ethnic groups was formed in the context of certain natural and geographical, geopolitical, socio-psychological and cultural conditions. The main natural factors were relative fertility of land, wet or dry climate, quantity and quality of natural resources.

In the geopolitical aspect, the formation of Ukrainian national mentality took place under the influence of the poles of tension between the West and the East, which affected the specifics of the religious mentality, everyday practices, customs, active or contemplative life position, and meaningful life values.

In the socio-psychological dimension, the trait of freedom-loving is associated with individualism, in particular, with the desire to do everything as an individual chooses and the unwillingness to obey another person or state structures. This trait noticeably weakened in the mentality of Ukrainians during the totalitarian Soviet era. Then there was a strict weeding out of freedom-loving people. However, independently-minded persons became

active again after the collapse of the USSR. At the same time, as a result of individualism, the struggle for freedom acquired a multi-vector character.

Each historical era had its own influence on the mentality of Ukrainians. For example, in the Baroque era, a person realized him- or herself as God's creation, part of the Universe. Heart-centeredness is a specific feature of the Ukrainian mentality, unlike the mind-centered Western European one. Heart-centered thinking (comparable with the emotional intellect) involves the synthesis of the rational and the sensual under the guidance of the heart as the spiritual center of a person. The "Philosophy of the Heart" by H. Skovoroda was further developed in the works of P. Yurkevych, P. Kulish, and D. Chyzhevskyi.

In the era of Romanticism, sensuality, emotionality, sentimentality, and subjectivism of human perception of the world were clearly manifested in both literary works and in national mentality. We see the prospect for further research in studying the peculiarities of the national mentality during the period of Ukraine's independence in relatively stable times (before 2014) and under conditions of Russian aggression (after 2014).

#### BIBLIOGRAPHY:

1. Баган О. Літературний романтизм: ідеологія, естетика, стиль. *Дивослово*. 2011. №3. 35–46 с.
2. Бовсунівська Т. Український романтизм: теогонічна систематизація. Тернопіль : Крок, 2019. 213 с.
3. Голик Р., Філоненко О. Причина, чому ми такі, чи привід, щоб не змінюватись: що таке менталітет та якою є ментальність українців. *Агенція інформації та аналітики «Гал-інфо»*. 28.11.2023. URL : [https://galinfo.com.ua/articles/prychyna\\_chomu\\_my\\_taki\\_chy\\_pryvid\\_shchob\\_ne\\_zminyuvatys\\_shcho\\_take\\_mentalitet\\_ta\\_yakoyu\\_ie\\_mentalnist\\_ukraintsiv\\_409916.html](https://galinfo.com.ua/articles/prychyna_chomu_my_taki_chy_pryvid_shchob_ne_zminyuvatys_shcho_take_mentalitet_ta_yakoyu_ie_mentalnist_ukraintsiv_409916.html) (дата звернення 20.10.2025)
4. Довга Л. До питання про барокову ментальність українців. К. : Генеза. 1997. №1(5). С. 127–137.
5. Калакура Я., Рафальський О., Юрій М. Ментальний вимір української цивілізації. К. : Генеза, 2017. 560 с.
6. Кашуба М. Німецький і український романтизм: спроба зіставлення. *Докса*. 2008. №12. С. 167–177 <https://doi.org/10.18524/2410-2601.2008.12.202966>
7. Колесник О.С. Художня інтерпретація інваріантних образів. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2013. Вип. 1. С. 41–45.
8. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ, 2008. 367 с.
9. Лакс М. Метафізика: сучасний вступний курс. К. :Дух і літера. 2021. 608 с.
10. Онацький Є. Українська емоційність. *Українська душа*. Нью-Йорк, Торонто. 1956. С. 5–12.
11. Попович М. Українська національна ментальність. *Проблеми теорії ментальності*. К. :Наукова думка, 2006. С. 232–270.
12. Столяр М.Б., Богун М.О. Алуштинська «сова Мінерви». *Sententiae*, 2023, 42(2), 172–185. <https://doi.org/10.31649/sent42.02.172>
13. Стражний О. Українська ментальність. Ілюзії – міфи – реальність. К. : Дух і літера, 2017. 456 с.
14. Ушкалов Л.В. Література і філософія: доба українського бароко. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2019. 416 с.
15. Фурман А. Українська ментальність та її культурно-психологічні координати. *Психологія і суспільство*. 2001. №1. С. 9–73.
16. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур. К. : Академія, 2005. 287 с.
17. Юрій М. Етногенез українського народу. К. Кондор, 2008. 262 с.

18. Averianova, N., & Voropaieva, T. (2020). Transformation of the Collective Identity of Ukrainian Citizens After the Revolution of Dignity (2014–2019). *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, (7), 45–71. <https://doi.org/10.18523/kmhj219654.2020-7.45-71>
19. Brown, D. (2004) Human universals, human nature & human culture. *Dædalus Fall*, 133(4), 47–54. <https://doi.org/10.1162/0011526042365645>
20. Dinzelbacher, P. (1993) *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Kröner.
21. Kulyk, V. (2023). National Identity in Time of War: Ukraine after the Russian Aggressions of 2014 and 2022. *Problems of Post-Communism*, 71(4), 296–308. <https://doi.org/10.1080/10758216.2023.2224571>
22. Murdock, G. (1965) *Culture and Society: Twenty-Four Essays*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/jj.5973218>
23. Yakymchuk, O. (2025) Features of National Mentality in Ukrainian Musical Folklore. *Resital: Journal of Performing Arts*. 26(1), 1–24. <https://doi.org/10.24821/resital.v26i1>

## REFERENCES:

1. Averianova, N., & Voropaieva, T. (2020). Transformation of the Collective Identity of Ukrainian Citizens After the Revolution of Dignity (2014–2019). *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, (7), 45–71. <https://doi.org/10.18523/kmhj219654.2020-7.45-71>
2. Bahan, O. (2011) Literaturnyi romantyzm: ideolohiia, estetyka, styl [Literary Romanticism: Ideology, Aesthetics, Style]. *Dyvoslovo*, 3, 35–45 [in Ukrainian].
3. Bovsunivska, T. (2019) *Ukrainskyi romantyzm: teohonichna systematyzatsiia* [Ukrainian Romanticism: Theological systematisation]. Ternopil : Krok [in Ukrainian].
4. Brown, D. (2004) Human universals, human nature & human culture. *Dædalus Fall*, 133(4), 47–54. <https://doi.org/10.1162/0011526042365645>
5. Chyzhevskiy, D. (2005) *Porivnialna istoriia slovianskykh literatur* [Comparative History of Slavic Literatures]. Kyiv: Akademiia [in Ukrainian].
6. Dinzelbacher, P. (1993) *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Kröner.
7. Dovha, L. (1997) Do pytannia pro barokovu mentalnist ukraintsiv [To the question of the baroque mentality of Ukrainians]. *Heneza*, 1(5), 127–137 [in Ukrainian].
8. Furman, A. (2001) Ukrainska mentalnist ta yii kulturno-psykholohichni koordynaty [Ukrainian mentality and its cultural and psychological coordinates]. *Psykhologhiia i suspilstvo*, 1, 9–73 [in Ukrainian].
9. Holyk, R., & Filonenko, O. (2023) Prychyna, chomu my taki, chy pryvid, shchob ne zmyniuvats: shcho take mentalitet ta yakoiu ye mentalnist ukraintsiv. [The reason why we are like this or the reason not to change: what is mentality and what is the mentality of Ukrainians]. *Ahentsiia informatsii ta analityky «Hal-info»*. Retrieved from [https://galinfo.com.ua/articles/prychyna\\_chomu\\_my\\_taki\\_chy\\_pryvid\\_shchob\\_ne\\_zmyniuvats\\_shcho\\_take\\_mentalitet\\_ta\\_yakoyu\\_ie\\_mentalnist\\_ukraintsiv\\_409916.html](https://galinfo.com.ua/articles/prychyna_chomu_my_taki_chy_pryvid_shchob_ne_zmyniuvats_shcho_take_mentalitet_ta_yakoyu_ie_mentalnist_ukraintsiv_409916.html) [in Ukrainian].
10. Kalakura, Ya., Rafalskyi, O., & Yurii, M. (2017) *Mentalnyi vymir ukrainskoi tsyvilizatsii* [The mental dimension of Ukrainian civilisation] Kyiv: Heneza [in Ukrainian].
11. Kashuba, M. (2008) Nimetskyi i ukrainskyi romantyzm: sprobа zistavlennia [German and Ukrainian romanticism: an attempt at comparison]. *Doksa*. 12, 167–177. <https://doi.org/10.18524/2410-2601.2008.12.202966> [in Ukrainian].
12. Kolesnyk, O. Khudozhnia interpretatsiia invariantnykh obraziv [Artistic interpretation of invariant images]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*. Kyiv: Millennium, 2013, 1, 41–46 [in Ukrainian].
13. Krymskyi, S. (2008) *Pid syhnnaturoiu Sofii* [Under the sign of the Wisdom]. Kyiv : Kyiv-Mohyla Academy [in Ukrainian].
14. Kulyk, V. (2023). National Identity in Time of War: Ukraine after the Russian Aggressions of 2014 and 2022. *Problems of Post-Communism*, 71(4), 296–308. <https://doi.org/10.1080/10758216.2023.2224571>
15. Loux, M. (2021) *Metafizyka: suchasnyi vstupnyi kurs* [Metaphysics: a modern introductory course]. Kyiv : Dukh i Litera [in Ukrainian].
16. Murdock, G. (1965) *Culture and Society: Twenty-Four Essays*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/jj.5973218>
17. Onatskyi, Ye. (1956) Ukrainska emotsiynist [Ukrainian emotionality] *Ukrainska dusha*, 5–12. New York, Toronto: Keys [in Ukrainian].
18. Popovych, M. (2006) Ukrainska natsionalna mentalnist. [Ukrainian national mentality]. *Problemy teorii mentalnosti*. K. : Naukova dumka, 232–270 [in Ukrainian].

19. Stoliar, M., & Bohun, M. (2023) Alushtynska «sova Minervy» [Alushta “Owl of Minerva”]. *Sententiae*, 42(2), 172–185. <https://doi.org/10.31649/sent42.02.172> [in Ukrainian].
20. Strazhnyi O. (2017) *Ukrainska mentalnist. Iliuzii – mify – realnist* [Ukrainian mentality. Illusions – myths – reality]. Kyiv :Dukh i litera. [in Ukrainian].
21. Ushkalov, L. (2019) *Literatura i filosofii: doba ukrainskoho baroko* [Literature and philosophy: the era of the Ukrainian Baroque]. Kharkiv : Vydavets Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
22. Yakymchuk, O. (2025) Features of National Mentality in Ukrainian Musical Folklore. *Resital: Journal of Performing Arts*. 26(1), 1–24. <https://doi.org/10.24821/resital.v26i1>
23. Yurii, M. (2008) *Etnohenez ukrainskoho narodu* [The ethnogenesis of the Ukrainian people]. Kyiv : Kondor [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 07.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 04.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025

## ЗМІСТ

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

**Олександр ВІЛА-БОЦМАН**ІНТЕРАКТИВНІ ФОРМАТИ ХОРОВОЇ ПОДІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ:  
ТИПОЛОГІЯ ТА РЕЖИСУРА ЗАЛУЧЕННЯ СЛУХАЧА.....3**Олексій ВОЛИК**

РОЗВИТОК SOFT SKILLS У ПРОЦЕСІ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА.....11

**Сергій ГАВРИЛЮК**ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ  
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ СОЛЬ МІНОР ГЕНРІ ЕККЛЗА).....18**Антон ГОРОДЕЦЬКИЙ**

ТАЄМНІ СЕНСИ АЛЬТОВОГО КОНЦЕРТУ ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА «DER SCHWANENDREHER».....28

**Ірина ГРЕБНЄВА**ІСТОРІЯ ТА МЕТОДИКА СКРИПКОВОЇ ГРИ ХVІІІ СТОЛІТТЯ  
У ТРАКТАТІ ЛЕОПОЛЬДА МОЦАРТА НА ОСНОВІ ВСТУПУ ТА ІСТОРИЧНОГО РОЗДІЛУ ПРАЦІ.....36**Ігор ГРИЩЕНКО**СУЧАСНІ МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ НАВИЧОК  
У СТУДЕНТІВ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ .....44**Дзвіна ГУСАР, Наталія ТОЛОШНЯК**

ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКА ПІДГОТОВКА ЕСТРАДНИХ ВОКАЛІСТІВ.....50

**Роман ДИДИК**ТЕНДЕНЦІЇ АКОРДЕОННОЇ МУЗИКИ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ  
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТОЛІТТЯ.....57**Людмила ЗИМА**ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ  
ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ.....68**Валентин ІВАНОВ, Олена ЯХНО**

ЛОГІКА ДИСОНАНСУ Й РИТМІЧНА СВОБОДА: УНІКАЛЬНИЙ СТИЛЬ ТЕЛОНІУСА МОНКА.....75

**Сергій КАЗАКОВ**

УКРАЇНСЬКИЙ КВАРТЕТ 1920-Х РОКІВ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ.....82

**Тетяна КАПЛУН**СМИСЛОТВОРЧІ МОДЕЛІ АРХЕТИПУ МАТЕРІ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ:  
ЮНГІАНСЬКО-ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ АНАЛІЗ.....87**Ганна КАРАСЬ**ПЕДАГОГІЧНА БІОГРАФІСТИКА ПЕРСОНАЛІЙ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДІАСПОРИ  
ЯК ВАЖЛИВИЙ НАПРЯМ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКИ.....95**Лілія КАЧУРИНЕЦЬ**КІНЕТИЧНІ МОДЕЛІ ФРАЗУВАННЯ В ХОРОВОМУ ВИКОНАННІ  
ЯК ФАКТОР ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ.....104**Вікторія КАШАЮК, Ганна КУХАРИК**ХОРОВІ СЦЕНИ У ВТІЛЕННІ КОНЦЕПЦІЇ ПЕРЕРОДЖЕННЯ В ОПЕРІ  
«ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ» БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО.....111**Наталія КОВАЛЬ**ОБРАЗ СОЛІСТКИ-АКТОРКИ В НАРОДНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ:  
ВОКАЛ, ЖЕСТ, ДРАМАТУРГІЯ.....121**Іван КОСИНЕЦЬ, Станіслав ГУМІНЮК, Оксана РИДНЕНКО**

ЖАНРОВІ-СТИЛЬОВІ МОДЕЛІ В СУЧАСНОМУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ.....127

**Олена КУЛІНІЧ**

СЕМІОТИКА МУЗИЧНОГО СИМВОЛІЗМУ В АРАБСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ.....135

|                                                                                                                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Любомира ЛАСТОВЕЦЬКА</b><br>ПОДІЛЬСЬКІ МОТИВИ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО.....                                                                     | 142 |
| <b>ЛЮ Шичзе</b><br>ДІАЛОГ КИТАЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ<br>В ХУДОЖНІЙ ПІСНІ (НА ПРИКЛАДІ «ТА ХУЕ ХУН МЕІ» ХУАН ЦЗИ).....                             | 148 |
| <b>Наталія МАКАРОВА</b><br>ЗИМОВА КАЗКА ЯК ІНІЦІАЛЬНИЙ ПРОСТІР (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ<br>«ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ ДО-МІНОР» №20 ІЗ ЦИКЛУ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» В. ЗАДЕРАЦЬКОГО)..... | 156 |
| <b>Світлана МАНЬКО, Людмила КУДРИЧ, Людмила КРАСОВСЬКА</b><br>ВОКАЛЬНИЙ ПЕРФОРМАНС ЯК ПОЄДНАННЯ РІЗНИХ ЖАНРІВ.....                                                         | 169 |
| <b>Оксана МАСНИК</b><br>ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН ЕТНО-ДЖАЗОВОЇ СПІВАЧКИ МАРИНИ ЮРАСОВОЇ (MLADA).....                                                                           | 176 |
| <b>Роман МАЧИШИН</b><br>САКРАЛЬНА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ В КОНТЕКСТІ ПОСТАНОВКИ ДУХОВНОГО ХОРОВОГО ТВОРУ<br>«МОЛИТВА» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ.....                                           | 184 |
| <b>Алла МЕЛЬНИК, Андрій НІКОЛЕНКО, Олександр ПЛЮЩ</b><br>ФЕНОМЕН ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРИСУТНОСТІ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ:<br>ПРИКЛАД О.М. ЩЕЛКАНОВЦЕВОЇ.....                            | 189 |
| <b>Софія МИГАЛЬ</b><br>ЕКУМЕНІЧНИЙ ПРОСТІР ХОРОВОЇ МУЗИКИ:<br>ВИСЬКОВИЙ ДОСВІД СУЧАСНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ.....                                                     | 197 |
| <b>Оксана МІЦ, Емма КУПРІЯНЕНКО</b><br>SUITE FOR TWO VIOLINS AND PIANO OP.71 МОРІЦА МОШКОВСЬКОГО<br>ЯК ПРИКЛАД ЖАНРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ.....                                 | 206 |
| <b>Ольга МУРАВСЬКА</b><br>САКРАЛЬНО-ЕТИЧНА СКЛАДОВА МУЗИЧНОГО ПОСТМОДЕРНУ<br>(НА ПРИКЛАДІ «ПОДЯЧНОГО АКАФІСТУ» ДЖ. ТАВЕНЕРА).....                                          | 212 |
| <b>Василь НАВРОТСЬКИЙ</b><br>ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОГО ЗВУКУ У ВОКАЛІСТІВ-ПОЧАТКІВЦІВ.....                                                                         | 221 |
| <b>Світлана ОДАЙНИК</b><br>ПРОФЕСІЙНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ СПІВПРАЦІ ВОКАЛІСТА<br>З КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ .....                                                              | 229 |
| <b>Катерина ПАЛАЧОВА</b><br>ДОСВІД СПІВПРАЦІ РЕЖИСЕРА І КОМПОЗИТОРА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ<br>(НА ПРИКЛАДІ МУЗИКИ ДО НОВІТНІХ ВИСТАВ ОКСАНИ ДМІТРІЄВОЇ).....      | 235 |
| <b>Леонід ПЕТКУН</b><br>ВИТОКИ РУДИМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА У ФРАНЦІЇ.....                                                                                                  | 243 |
| <b>Іванна ПІДГАЄЦЬКА, Людмила МАЦІЄВСЬКА, Владислав ПОЛІЩУК</b><br>МЕТОДИ ЗНИЖЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ВТОМИ:<br>СУЧАСНІ ПІДХОДИ ТРЕНУВАННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ГОЛОСУ .....              | 252 |
| <b>Єлизавета РОГОВСЬКА, Валентин ФЕДОРЧЕНКО</b><br>АМАТОРСЬКІ ВОКАЛЬНІ АНСАМБЛІ ЯК ПОПУЛЯРНА ФОРМА МУЗИКУВАННЯ<br>В СУЧАСНОМУ НАРОДНОПІСЕННОМУ ВИКОНАВСТВІ.....            | 258 |
| <b>Ірина РЯБЧУН</b><br>ОСОБЛИВОСТІ ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАВМИ В МУЗИЦІ<br>(ГРЕЦЬКА І УКРАЇНСЬКА ПАРАДИГМИ).....                                                      | 264 |
| <b>Олександр СКЛЯРОВ</b><br>НЕОКЛАСИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ФРАНЦІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.<br>ЯК ПРОЯВИ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ.....                       | 272 |
| <b>Віктор ЧЕРНІЙ</b><br>ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВИКОНАВЦЯ<br>В ПРОЦЕСІ ОПАНУВАННЯ АКАДЕМІЧНИМ СПІВОМ.....                                                           | 280 |

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

**Світлана ДОЛЕСКО**

ВПЛИВ КАРИКАТУРИ НА СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС  
У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ.....286

**Ігор ДУЦЯК, Ірина ГРИЦЮК**

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ГЕОМЕТРИЧНОГО АБСТРАКЦІОНІЗМУ,  
ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ ТА ДИЗАЙНУ.....293

**Олег КЕРШИС**

РОЛЬ ПРИВАТНИХ ІНСТИТУЦІЙ УКРАЇНИ В ЗБЕРЕЖЕННІ  
ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ..... 301

**Вадим КОЗІК**

МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ В ДИЗАЙНІ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ.....311

**Андрій КОРНЄВ, ЛІНЬ Чжен**

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ НАТЮРМОРТУ В КИТАЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ..... 317

**Еміль МАМЕДОВ**

МАТЕРІАЛЬНА ТА МЕДІЙНА НАРАТИВНІСТЬ В УКРАЇНСЬКИХ ІНСТАЛЯЦІЯХ 1990–2020-Х:  
ОСОБЛИВОСТІ РОЗГОРТАННЯ ХУДОЖНЬОГО НАРАТИВУ..... 327

**Володимир ТАРАСОВ, Наталя МАРХАЙЧУК, Марина КОНЄВА**

ВІЗУАЛЬНА ПОЕЗІЯ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА. ДОСВІД ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО  
АНАЛІЗУ КОЛАЖУ «ОРФЕЙ».....338

**Максим ФЕДОСЕНКО**

ТУРБОТА ЯК КАТЕГОРІЯ ЕСТЕТИКИ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ..... 352

**Ольга ШКОЛЬНА, Остап КОВАЛЬЧУК, Наталія САПФІРОВА**

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У ВІЗУАЛІЗАЦІЯХ ТВОРІВ АМВРОСІЯ ЖДАХИ 1919 РОКУ..... 363

**Тетяна ШТИКАЛО**

БОТАНІЧНИЙ СКУЛЬПТУРНИЙ РЕЛЬЄФ: ХУДОЖНЯ ТА ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА..... 373

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ

**Вікторія ГОЛОВЕЙ**

ВПЛИВ ПРОТЕСТАНТСЬКОГО ІКОНОБОРЧОГО РУХУ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ  
НА РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА.....380

**Сергій ДУДНИКОВ**

ПОСТФОЛЬКЛОР ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....388

**Yanina ZHUKOVA**

THEATRICALIZATION OF THE FASHION-SHOW AS A SEMIOTIC SYSTEM:  
AN OVERVIEW OF SCIENTIFIC APPROACHES..... 397

**Олександр КОЗОРИЗ**

ВІДОБРАЖЕННЯ ІГРОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРИ Й. ГЕЙЗИНГІ У СЮЖЕТНІЙ СКЛАДОВІЙ  
ФІЛЬМІВ, ПРИСВЯЧЕНИХ МАСОВИМ БАГАТООСІБНИМ ОНЛАЙНОВИМ РОЛЬОВИМ ІГРАМ.....403

**Вадим МІРОШНИЧЕНКО**

«ПРОКСЕМІЧНІ ІДЕОЛОГІЇ»: РОЛАН БАРТ У COLLÈGE DE FRANCE.....412

**Артур ОПЕЙДА**

ВІРТУАЛЬНИЙ ТУР ЯК МЕДІАКУЛЬТУРНИЙ ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ТУРИСТИЧНОЇ  
ПРИВАБЛИВОСТІ РЕГІОНУ .....421

**Наталія ПОПОВА**

ЕКОЛОГІЯ МУЗИКИ ЯК МОДЕЛЬ ОСМИСЛЕННЯ  
ЗВУКОВОГО СЕРЕДОВИЩА КУЛЬТУРИ..... 428

**Олександра ПРОСКУРЯКОВА, Віталій МІЗЯК**

ОСОБЛИВОСТІ АНТИТЕТИЧНОГО ГРИМУ В АКТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ  
(НА ПРИКЛАДІ КІНОСТРІЧКИ Т. БЕРТОНА «ЕДВАРД РУКИ-НОЖИЦІ») .....436

**Світлана РИБАЛКО, Богдан РУЖАНСЬКИЙ**

ВІД СТРАЖДАННЯ ДО СТІЙКОСТІ: ДИТЯЧІ ПЕРСОНАЖІ У ВІЙСЬКОВИХ ФІЛЬМАХ  
І КІНОБОЙОВИКАХ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СТРАТЕГІЙ ВИЖИВАННЯ.....443

**Анастасія ТОРМАХОВА, Олена АЛЕКСІЄНКО**

ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО АРТ-РИНКУ.....452

**Olena YAKYMCHUK, Maryna STOLIAR, Olena KOLESNYK**

THE SPECIFICS OF UKRAINIAN NATIONAL MENTALITY.....460



## CONTENTS

### MUSICAL ART

**Oleksandr VILA-BOTSMAN**

INTERACTIVE FORMATS OF THE 21ST-CENTURY CHORAL EVENT:  
TYPOLOGY AND DIRECTING AUDIENCE ENGAGEMENT.....3

**Oleksii VOLYK**

DEVELOPMENT OF SOFT SKILLS IN THE PROCESS OF CHAMBER ENSEMBLE PERFORMANCE.....11

**Serhiy HAVRYLYUK**

HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE AS AN INTELLECTUAL TOOL  
FOR THE INTERPRETATION OF BAROQUE MUSIC  
(CASE STUDY OF HENRY ECCLES'S SONATA IN G MINOR).....18

**Anton HORODETSKYI**

THE SECRET MEANINGS OF PAUL HINDEMITH'S VIOLA CONCERTO  
«DER SCHWANENDREHER»..... 28

**Irina HREBNIEVA**

HISTORY AND METHODOLOGY OF VIOLIN PLAYING IN THE 18TH CENTURY  
IN LEOPOLD MOZART'S TREATISE BASED ON THE INTRODUCTION  
AND HISTORICAL SECTION OF THE WORK.....36

**Ihor HRYSHCHENKO**

MODERN METHODS OF FORMING VOCAL AND CHORAL SKILLS AMONG STUDENTS  
OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS.....44

**Dzvina HUSAR, Nataliia TOLOSHNIAK**

PIANO PERFORMANCE TRAINING FOR POP VOCALISTS.....50

**Roman DYDYK**

TRENDS OF ACCORDION MUSIC IN THE CREATIVE WORK  
OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE 21ST CENTURY.....57

**Liudmyla ZYMA**

TRANSFORMATION OF MUSICAL SPACE IN CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC  
OF THE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES.....68

**Valentyn IVANOV, Olena YAKHNO**

LOGIC OF DISSONANCE AND RHYTHMIC FREEDOM:  
THE UNIQUE STYLE OF THELONIUS MONK.....75

**Serhii KAZAKOV**

THE UKRAINIAN STRING QUARTET OF THE 1920S IN THE CONTEXT  
OF SOCIOCULTURAL TRANSFORMATIONS.....82

**Tetiana KAPLUN**

MEANING-MAKING MODELS OF THE MOTHER ARCHETYPE IN MUSICAL ART:  
A JUNGIAN-HERMENEUTIC ANALYSIS.....87

**Hanna KARAS**

PEDAGOGICAL BIOGRAPHY OF FIGURES OF THE MUSICAL CULTURE  
OF THE DIASPORA AS AN IMPORTANT DIRECTION OF UKRAINIAN SCIENCE.....95

**Liliia KACHURYNETS**

KINETIC MODELS OF PHRASING IN CHORAL PERFORMANCE AS A FACTOR  
OF ARTISTIC EXPRESSIVENESS.....104

**Viktoriia KASHAIUK, Hanna KUKHARYK**

CHORAL SCENES IN THE EMBODIMENT OF THE REBIRTH CONCEPT  
IN BORYS LYATOSHYNSKY'S OPERA «THE GOLDEN RING».....111

**Natalia KOVAL**

THE IMAGE OF A SOLOIST-ACTRESS IN FOLK-VOCAL ART:  
VOCALS, GESTURE, DRAMATURGY.....121

|                                                                                                                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Ivan KOSYNETS, Stanislav HUMINYUK, Oksana RYDNENKO</b><br>GENRE AND STYLE MODELS IN MODERN INSTRUMENTAL PERFORMANCE.....                                                                                             | 127 |
| <b>Olena KULINICH</b><br>SEMIOTICS OF MUSICAL SYMBOLISM IN THE ARAB TRADITION.....                                                                                                                                      | 135 |
| <b>Liubomyra LASTOVETSKA</b><br>PODIL MOTIFS IN MYKOLA LASTOVETSKY'S COMPOSING CREATIVITY.....                                                                                                                          | 142 |
| <b>Shijie LIU</b><br>DIALOGUE BETWEEN CHINESE POETRY AND THE EUROPEAN MUSICAL TRADITION<br>IN THE ART SONG (A CASE STUDY OF HUANG ZI'S «TA XUE XUN MEI»).....                                                           | 148 |
| <b>Natalia MAKAROVA</b><br>THE WINTER'S TALE AS AN INITIAL SPACE<br>(ON THE EXAMPLE OF THE ANALYSIS OF "PRELUDE AND FUGUE IN C MINOR" NO. 20<br>FROM THE CYCLE "24 PRELUDES AND FUGUES" BY V. ZADERATSKY).....          | 156 |
| <b>Svitlana MANKO, Lyudmila KUDRYCH, Lyudmila KRASOVSKA</b><br>VOCAL PERFORMANCE AS A COMBINATION OF DIFFERENT GENRES.....                                                                                              | 169 |
| <b>Oksana MASNYK</b><br>PERFORMING PHENOMENON OF AN ETHNO-JAZZ SINGER<br>MARYNA YURASOVA (MLADA).....                                                                                                                   | 176 |
| <b>Roman MACHYSHYN</b><br>SACRED VISUALIZATION IN THE CONTEXT OF THE PERFORMANCE<br>OF THE SPIRITUAL CHORAL WORK "PRAYER" BY HANNA GAVRILETS.....                                                                       | 184 |
| <b>Alla MELNYK, Andriy NIKOLENKO, Oleksandr PLIUSHCH</b><br>THE PHENOMENON OF PEDAGOGICAL PRESENCE IN MUSIC EDUCATION:<br>THE EXAMPLE OF O.M. SHCHELKANOVTSOVA.....                                                     | 189 |
| <b>Sofia MYHAL</b><br>THE ECUMENICAL SPACE OF CHORAL MUSIC:<br>MILITARY EXPERIENCE IN CONTEMPORARY COMPOSITIONAL CREATIVITY.....                                                                                        | 197 |
| <b>Oksana MITS, Emma KUPRIYANENKO</b><br>SUITE FOR TWO VIOLINS AND PIANO, OP. 71 BY MORITZ MOSZKOWSKI<br>AS AN EXAMPLE OF GENRE TRANSFORMATION.....                                                                     | 206 |
| <b>Olha MURAVSKA</b><br>THE SACRED AND ETHICAL COMPONENT OF MUSICAL POSTMODERNITY<br>(ON THE EXAMPLE OF J. TAVENER'S "THANKSGIVING AKATHIST").....                                                                      | 212 |
| <b>Vasyl NAVROTSKYI</b><br>FEATURES OF VOCAL SOUND FORMATION IN BEGINNER VOCALISTS.....                                                                                                                                 | 221 |
| <b>Svitlana ODAINYK</b><br>PROFESSIONAL AND PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF COLLABORATION<br>BETWEEN A VOCALIST AND AN ACCOMPANIST.....                                                                                        | 229 |
| <b>Kateryna PALACHOVA</b><br>THE EXPERIENCE OF COLLABORATION BETWEEN DIRECTOR AND COMPOSER<br>IN CONTEMPORARY UKRAINIAN THEATRE (BASED ON THE EXAMPLE OF MUSIC<br>FOR OKSANA DMITRIEVA'S NEWEST STAGE PRODUCTIONS)..... | 235 |
| <b>Leonid PETKUN</b><br>THE ORIGINS OF RUDIMENTAL DRUMMING IN FRANCE.....                                                                                                                                               | 243 |
| <b>Ivanna PIDHAIETSKA, Liudmyla MATSIEVSKA, Vladyslav POLISCHUK</b><br>METHODS OF REDUCING VOCAL FATIGUE:<br>MODERN APPROACHES TO VOICE TRAINING AND RECOVERY .....                                                     | 252 |
| <b>Yelyzaveta ROHOVSKA, Valentyn FEDORCHENKO</b><br>AMATEUR VOCAL ENSEMBLES AS A POPULAR FORM<br>OF MUSIC-MAKING IN CONTEMPORARY FOLK SONG PERFORMANCE .....                                                            | 258 |
| <b>Iryna RIABCHUN</b><br>FEATURES OF THE REFLECTION OF NATIONAL TRAUMA IN MUSIC<br>(GREEK AND UKRAINIAN PARADIGM).....                                                                                                  | 264 |

**Oleksandr SKLIAROV**

NEOCLASSIC TRENDS IN THE MUSICAL CULTURE OF FRANCE IN THE LATE 19TH –  
EARLY 20TH CENTURIES AS MANIFESTATIONS OF NATIONAL MENTALITY.....272

**Viktor CHERNII**

FORMATION OF A PERFORMER'S ARTISTIC THINKING IN THE PROCESS  
OF MASTERING ACADEMIC SINGING .....280

**FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION**

**Svitlana DOLESKO**

THE INFLUENCE OF CARICATURE ON SOCIO-POLITICAL DISCOURSE IN EUROPEAN ART.....286

**Ihor DUTSIK, Iryna HRYTSIUK**

A COMPARATIVE ANALYSIS OF GEOMETRIC ABSTRACTIONISM,  
GEOMETRIC ORNAMENT, AND DESIGN.....293

**Oleg KERSHYS**

THE ROLE OF PRIVATE INSTITUTIONS IN UKRAINE IN PRESERVING  
AND PROMOTING TANGIBLE CULTURAL HERITAGE.....301

**Vadym KOZIK**

ART PRACTICES IN DESIGN AS A FACTOR IN THE FORMATION OF VISUAL CULTURE.....311

**Andrii KORNIEV, Zheng LIN**

THE WAYS OF STILL LIFE DEVELOPMENT IN CHINA  
DURING THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY.....317

**Emil MAMEDOV**

MATERIAL AND MEDIA NARRATIVITY IN UKRAINIAN INSTALLATIONS  
OF THE 1990S–2020S: FEATURES OF THE UNFOLDING OF ARTISTIC NARRATIVE.....327

**Volodymyr TARASOV, Natalia MARKHAYCHUK, Maryna KONIEVA**

PARAJANOV'S VISUAL POETRY. EXPERIENCE OF INTERMEDIAL ANALYSIS  
OF THE «ORPHEUS» COLLAGE.....338

**Maxim FEDOSENKO**

CARE AS A CATEGORY OF THE AESTHETICS OF CONTEMPORARY DESIGN.....352

**Olga SHKOLNA, Ostap KOVALCHUK, Nataliia SAPFIROVA**

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN VISUALIZATIONS OF WORKS AMVROSIY ZHDAKHA IN 1919.....363

**Tetiana SHTYKALO**

BOTANICAL SCULPTURE RELIEF: ART AND PEDAGOGICAL PRACTICE.....373

**CULTURAL STUDIES**

**Viktoria GOLOVEI**

THE IMPACT OF RENAISSANCE PROTESTANT ICONOCLASM ON THE DEVELOPMENT  
OF EUROPEAN ART.....380

**Serhii DUDNIKOV**

POST-FOLKLORE AS AN INSTRUMENT FOR THE FORMATION OF NATIONAL IDENTITY.....388

**Yanina ZHUKOVA**

THEATRICALIZATION OF THE FASHION-SHOW AS A SEMIOTIC SYSTEM:  
AN OVERVIEW OF SCIENTIFIC APPROACHES.....397

**Oleksandr KOZORIZ**

REPRESENTATION OF J. HUIZINGA'S PLAY-CONCEPT OF CULTURE  
IN THE PLOT COMPOSITION OF FILMS DEDICATED TO MASSIVELY MULTIPLAYER  
ONLINE ROLE-PLAYING GAMES.....403

**Vadym MIROSHNYCHENKO**

«PROXEMIC IDEOLOGIES»: ROLAND BARTHES AT THE COLLÈGE DE FRANCE.....412

**Artur OPEIDA**

VIRTUAL TOUR AS A MEDIA-CULTURAL FACTOR IN FORMING THE TOURIST  
ATTRACTIVENESS OF A REGION.....421

**Nataliia POPOVA**

MUSIC ECOLOGY AS A MODEL FOR UNDERSTANDING THE SOUND ENVIRONMENT  
OF CULTURE.....428

**Oleksandra PROSKURYAKOVA, Vitaliy MIZYAK**

FEATURES OF ANTITHETIC MAKEUP IN ACTING PRACTICE  
(ON THE EXAMPLE OF T. BURTON'S FILM "EDWARD SCISSORHANDS").....436

**Svitlana RYBALKO, Bohdan RUZHANSKYI**

FROM SUFFERING TO RESILIENCE: CHILDREN'S CHARACTERS  
IN WAR FILMS AND ACTION FILM AS A REFLECTION OF SURVIVAL STRATEGIES..... 443

**Anastasiia TORMAKHOVA, Olena ALEKSHENKO**

HISTORIOGRAPHY AND METHODOLOGICAL APPROACHES TO THE STUDY  
OF THE UKRAINIAN ART MARKET.....452

**Olena YAKYMCHUK, Maryna STOLIAR, Olena KOLESNYK**

THE SPECIFICS OF UKRAINIAN NATIONAL MENTALITY.....460

## **НОТАТКИ**

# **FINE ART AND CULTURE STUDIES**

Випуск 6

Коректура • Ірина Миколаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Оксана Іванівна Молодецька

Підписано до друку: 31.12.2025.

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 55,57. Замов. № 0326/244. 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](mailto:mailbox@helvetica.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.