

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Карась Ганна Васиївна, 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
26 червня 2025 р., протокол № 8

Науковий журнал «Fine Art and Culture Studies»
zareєстровано Міністерством юстиції України

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1834 від 21.12.2023 року. Ідентифікатор медіа: R30-02337

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

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

B5 – Музичне мистецтво

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

B3 Декоративне мистецтво та ремесла, B4 Образотворче мистецтво та реставрація
відповідно до Наказу МОН України від 27 квітня 2023 року № 491 (додаток 3)

B12 Культурологія та музеєзнавство

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

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

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

ISSN 2786-5428 (Print)

ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2025

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 780.616.432.071.2:781.66](045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-1>

Владислав АЛТУХОВ

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

ORCID: 0009-0009-4861-9092

Валентин ІВАНОВ

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

ORCID: 0009-0007-3361-0816

Оксана МИХАЙЛЮЧЕНКО

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

ORCID: 0009-0005-1342-7446

Бібліографічний опис статті: Алтухов, В., Іванов, В., Михайлюченко, О. (2025). Проблемні царини діяльності піаніста-концертмейстера у сучасному часопросторі культури. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 3–9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-1>

ПРОБЛЕМНІ ЦАРИНИ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У СУЧАСНОМУ ЧАСОПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ

Мета дослідження – висвітлення проблемних сфер сучасної діяльності піаніста-концертмейстера. **Методологія** дослідження ґрунтується на компаративних настановах і передбачає опору на засади системного та виконавського підходів. **Наукова новизна** дослідження визначається окресленням новаційних проблем, що постають у діяльності концертмейстера у сучасному часопросторі культури. **Висновки.** Як детермінанти формування нових проблемних царин у діяльності концертмейстера у статті визначено сучасні зміни художньої практики та парадигмальні зрушення в системі фахової освіти. Доведено, що студентоцентрирована парадигма та дистанційний формат освіти проблематизують формування психологічних вимірів творчого партнерства. психологічної гнучкості й актуалізують інтенсифікацію комунікаційного потенціалу постаті концертмейстера, його орієнтованість на творчу лабільність, толерантність та емпатію, готовність до експериментальних творчих рішень, особливо затребувані при опануванні новітнього репертуару. Обґрунтовано вагомість таких модусів вирішення проблеми професійного вдосконалення, як: апробація новітніх компонентів виразової палітри сучасного музичного мистецтва; опанування графічних новацій, програм із фіксації нотного тексту; свідомо орієнтація на створення багатошарового змістового виміру творів в умовах тенденцій жанрової та концептуальної трансформації музичного мистецтва. Акцентовано, що діджиталізація освіти та зміни її алгоритмів проблематизують опанування концертмейстером цифрового інструментарію, зокрема для відео- та аудіо-конференцій, та оволодіння спектром можливостей цифрових варіантів фортепіано. Це створює підстави для вирішення питань транспонування, творення ансамблевої єдності, апробації можливих інтерпретацій твору, а також активізації самостійної діяльності здобувачів вищої освіти щодо опрацювання і вдосконалення виконавських версій твору у технічному та концептуально-змістовому, образному вимірах творів та є потужним прикладом перманентної спрямованості музиканта на розширення компетентнісного кола та професійного тезаурусу.

Ключові слова: концертмейстер, виконавство, цифрові технології, діджиталізація освіти, дистанційна освіта.

Vladyslav ALTUKHOV

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

ORCID: 0009-0009-4861-9092

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

Oksana MYKHAILIUCHENKO

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

ORCID: 0009-0005-1342-7446

To cite this article: Altukhov, V., Ivanov, V., Mykhailiuchenko, O. (2025). Problemni tsaryny diialnosti pianista-kontsertmeistera u suchasnomu chasoprostori kultury. [Problematic areas of the pianist-concertmaster's activity in the contemporary cultural time-space]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 3–9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-1>

PROBLEMATIC AREAS OF THE PIANIST-CONCERTMASTER'S ACTIVITY IN THE CONTEMPORARY CULTURAL TIME-SPACE

The purpose of the study is to highlight the problematic areas of the modern activity of a concertmaster. The research methodology is based on comparative guidelines and involves reliance on the principles of systemic and performance approach. The scientific novelty of the study is determined by the identification of innovative problems that arise in the activity of a concertmaster in the modern cultural time-space. Conclusions. The article identifies modern changes in artistic practice and paradigmatic shifts in the system of professional education as determinants of the formation of new problem areas in the activity of a concertmaster. It is proved that the student-centred paradigm and the distance education format problematize the formation of psychological dimensions of creative partnership and psychological flexibility and actualize the intensification of the communication potential of the concertmaster's personality, his focus on creative lability, tolerance and empathy, readiness for experimental creative solutions, especially in demand when mastering the latest repertoire. It is substantiated the significance of such modules for solving the problem of professional development as: testing the latest components of the expressive palette of contemporary musical art; mastering graphic innovations, programs for fixing the musical text; conscious orientation toward creating a multilayered semantic dimensions of works in the context of trends in genre and conceptual transformation of musical art. It is emphasized that the digitalization of education and changes in its algorithms problematize the concertmaster's mastery of digital tools, in particular for video and audio conferences, and mastery of the range of possibilities of digital piano options. This create the basis for solving the issues of transposition, creating ensemble unity, testing possible interpretation of the work, as well as activating the independent activity of higher education students in the development and improvement of performance versions of the work in the technical, conceptual, semantic, and figurative dimensions of the work, and is a powerful example of the musician's permanent focus of expanding the competence circle and professional thesaurus.

Key words: concertmaster, performance, digital technologies, digitalization of education, distance education.

Актуальність проблеми. Питання сутності, специфіки та значущості діяльності концертмейстера є перманентно актуальними у музичному просторі історико-культурних епох. Дихотомія місій – учасника як творчого виконавського, так і освітнього процесу – у постаті концертмейстера у сучасному часопросторі культурі набуває умасштаблення та урізноманітнення. Детермінантами цього процесу видається можливим визначити не тільки інтенсифікацію інтерпретаційної діяльності, як відповідь на потребу опанування

новітнього доробку зокрема національного музичного мистецтва, так і творення оригінальних виконавських концепцій музичної спадщини. Невипадково тому набуває актуальності визначена Т. Молчановою необхідність «грунтовного концепційного дослідження цілісного феномену мистецтва піаніста-концертмейстера у контексті історико-культурних процесів і принципів практичного функціонування цього різновиду діяльності зі скеруванням на синтезуючий рівень теоретичних узагальнень» (2013, с. 216).

Сучасні процеси переформатування алгоритмів художньої практики та мистецької освіти, зумовлені впливом діджиталізації, також слугують формуванню новаційних вимірів концертмейстерської діяльності, пов'язаних із опануванням інновацій, що забезпечують функціонування виконавського мистецтва та системи освіти за умов модуляції у дистанційний формат. У такому форматі проблематизується формування гармонійної особистості музиканта та – особливо – створення та вдосконалення настанов творчої комунікації, спрямованої як на повну та багатогранну самореалізацію музиканта, так і на формування творчої співдружності, ансамблевої єдності на засадах єднання ціннісних, світоглядних, рефлексивних та виконавських інтенцій.

Особливої гостроти у проблемному полі мистецтвознавчого дискурсу у зв'язку з художніми реаліями сьогодення набувають питання застосування цифрових технологій. Невпинний пошук світовими та українськими митцями нової «звукової реальності» віддзеркалюється в такому ж невинному входженні діджитал-технологій у практику – в інтенсифікації розвою національної електронної музики (в академічному музичному просторі) у творчості А. Загайкевич, К. Цепколенко, І. Стецюка, О. Мануляка, І. Небесного, С. Пілютикова, Ю. Гомельської, Л. Юриної та багатьох інших.

Концертмейстерське мистецтво, як самостійно значуща сфера «медіації» між царинами мистецької освіти та виконавської практики, постає на перетині означених проблемних модулів. Це актуалізує необхідність як інтенсивної апробації цифрових технологій, так і осягнення на рівні наукової рефлексії особливостей, переваг та потенційних недоліків їх застосування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій демонструє посилення уваги науковців до широкого кола питань, пов'язаних із діяльністю концертмейстера. Так, сутність і специфіку концертмейстерського мистецтва у різних дослідницьких спрямуваннях висвітлюють Н. Бойко, О. Боровицька, В. Зорін, Н. Інютчкіна, І. Кравченко Т. Молчанова (2013), О. Короткова, В. Пірус (2024), Д. Стребкова та І. Науменко, Ю. Харченко. У зв'язку із пріоритетністю дистанційного формату науковий дискурс щодо концертмейстерського мистецтва розширюється розвідками, орієнтованими на

дослідження специфіки застосування цифрових технологій. Це демонструють праці таких авторів, як О. Лузан та В. Самолук, Т. Острцова, Д. Острцов та Т. Вільховченко, які досліджують вплив сучасних діджитал-технологій на «розширення творчих можливостей концертмейстера та підвищення рівня його виконавської майстерності» (2024, с. 151), Г. Врубель та А. Мітева, які фіксують певний дисонанс між розвитком цифрових технологій у сфері музичного мистецтва та рівнем їх опанування в мистецькій практиці, зокрема начальному процесі (2021, с. 43). Важливість застосування інформаційних технологій у контексті мистецької освіти акцентує К. Кушнір, яка вважає, що це «суттєво доповнює традиційні погляди на методику викладання, структуру й організацію навчальної діяльності, робить навчання предметів більш цікавим, змістовним, наочним. <дозволяє змінити> роль студента з пасивного слухача на активно-творчого, самостійного учасника процесу» (2017, с. 262).

Водночас науковці звертають увагу і на потенційні загрози, пов'язані з діджиталізацією роботи концертмейстера у дистанційному форматі. Так, О. Тітова та І. Суботницький акцентують необхідність створення ефективного зворотного зв'язку та негативний потенціал втрати «живого контакту між студентом і концертмейстером, що зменшує ефективність корекції виконання, особливо в моменти, коли важливі миттєві реакції» (Тітова, Суботницький, 2025, с. 979).

Мета дослідження – висвітлення проблемних сфер сучасної діяльності піаніста-концертмейстера.

Виклад основного матеріалу дослідження. Звертаючись до комплексного дослідження феномену піаніста-концертмейстера, В. Пірус зазначає, що в його постаті складається «інтригуюче розуміння перетинів музики, психології та педагогіки. <марковане здатністю > адаптуватися до змінних умов виконавства, зберігаючи при цьому високий рівень артистичної і педагогічної майстерності» (2024, с. 121). Пріоритетність студентоцентрованої парадигми освіти, основаної на принципі «пріоритету духовних начал, що буде слугувати компенсаторним механізмом щодо споживацького, утилітарного аксіологічного мейнстріму» (Стасевська, Уманець, 2017, с. 134), освітня міграція та інтенси-

фікація дистанційного формату навчання – це лише неповний перелік найбільш проблемних новітніх умов здійснення виконавського та особливо освітнього виміру діяльності концертмейстера, які формуються її нові проблемні царини та адаптаційні алгоритми.

Студентоцентрована парадигма освіти (яку видається можливим позиціонувати як загалом перманентно та іманентно атрибутивну в процесі формування професійного образу музиканта) в сучасних умовах світоглядного плюралізму, емансипації виконавського мистецтва, визнання виконавця як самостійної постаті у процесі художнього творення та комунікування стає чинником актуалізації формування психологічних вимірів творчого партнерства у контексті діяльності піаніста-концертмейстера. Орієнтація сучасної мистецької освіти на виховання творчої особистості, здатної до гнучких змін виконавської діяльності, здійснюваної зокрема в різних національних просторах, стильових аурах, інтенсифікує потенціал концертмейстерського мистецтва як царини виховання настанов художньої комунікації.

Значущим чинником формування комунікативної компетентності, що відпрацьовується завдяки співпраці із концертмейстером – не як авторитарним викладачем, а партнером-тьютором, наставником, стає первинна орієнтованість на творчу лабільність. Готовність до можливо нетрадиційних, інколи експериментальних творчих рішень, розширення власного інтерпретаційного тезаурусу новітніми репрезентаціями художньої спадщини стає відповіддю на потребу інтенсифікації психологічної гнучкості концертмейстера. Тому не відкидаючи значущості думок науковців, які декларують, що «головне завдання концертмейстера в період дистанційного навчання – забезпечення здобувачів вищої освіти музичним матеріалом нових програмних творів у максимально короткий проміжок часу в професійному концертному виконанні на весь термін навчання онлайн» (Мітева, Врубель, 2022, с. 237), зазначимо, що в умовах дистанційного формату, на нашу думку, пріоритетним є забезпечення повноцінного психологічного контакту. Його підґрунтям вважаємо толерантність, емпатія та спільну спрямованість на «вловлювання сприятливого стану партнерів, співналаштування емоційно-сміслової сторони прочитання ... <творення

єдиного> психоемоційного поля» (Єфремова, Гургула & Герасимчук, 2022, с. 13).

Особливою вагомості цей психологічний маркер діяльності концертмейстера набуває при опануванні новітнього репертуару. Відсутність усталених, «еталонних» версій виконання, які потенційно могли би стати основою виконавської інтерпретації, певним чином спонукає і соліста, і ансамблістів, і концертмейстера на спільне прогностичне торування шляхів художньої рефлексії.

Значимо, що така творча «мужність», як новаційний складник творчого образу піаніста-концертмейстера, нерозривно пов'язана із проблемою перманентного професійного вдосконалення. Йдеться не тільки про природне для музиканта безупинне відпрацювання технічних вимірів діяльності, розширення культурного тезаурусу, ерудиційних горизонтів. Йдеться і про нові модуси діяльності концертмейстера, формування яких детерміновано експерименталізмом пошуків сучасних митців у сферах музичної мови та мовлення, панорами засобів виразності, які розширюють межі власне академічної традиції.

У таких умовах проблематизується розширення компетентнісного кола концертмейстера, якому надається роль однієї з рушійних сил не тільки у розкодуванні новітньої графіки музичного мистецтва, яка в деяких випадках має винятково особистісний характер та потребує інформації щодо її специфіки. Важливим є й опанування програм із фіксації нотного тексту – Sibelius, Finale, MuseScore тощо, що уможливить комунікацію щодо спільного осмислення виконавцями новаційних графем у їх сонорному та концептуальному значеннях.

Актуалізується і потреба розв'язання проблеми глибинного осягнення новаційних концептуальних вимірів сповнених історико-культурними альянсами та асоціаціями творів сучасних українських митців, що потребують виконавського осягнення та увиразнення для створення багатшарового змістового виміру. Це стає особливо нагальним з огляду на домінантність тенденцій нівелювання параметрів жанрових моделей, формування нової сонорної реальності та тяжіння до філософсько-абстрактних та альянсно-асоціативних інтенцій програмності, які в комплексі зумовлюють орієнтацію піаніста-концертмейстера на опа-

нування нових змістових обр'їв музичного мистецтва.

Одним із імпульсів переформатування усталених уявлень щодо сутності та специфіки концертмейстерської діяльності стає діджиталізація художньої практики та освітньої діяльності. Вже аксіоматичним є твердження щодо професійної необхідності володіння тими можливостями, що їх надають Google Class, Microsoft Teams, Zoom. Слугаючи чинниками активності концертмейстера у сфері опанування суто технічних новацій, означені програми потребують і перманентного вдосконалення знань щодо їх специфіки та навичок застосування внаслідок постійного продукування їх новітніх версій виробниками.

Новітні виміри діяльності концертмейстера, зумовлені зокрема потребою в мобільній адаптації до змінюваних умов здійснення діяльності, пов'язані із потребою опанування цифрових варіантів фортепіано (зокрема Roland-FP, Yamaha-DGX, Kurzweil-KA, Casio-CDP та ін.). Ця потреба формується не тільки на тлі загальної модернізації художньої практики, освітніх траєкторій і тактик. Жодним чином не заперечуючи значущості акустичного інструментарію, вагомості освяченого пам'яттю багатовікової художньої рефлексії «автентичного» доторкання до інструменту як знаку виконавської ідентифікації, зазначимо, що його новітні діджиталізовані варіанти слугують не тільки продовженню багатовікової тенденції вдосконалення інструмента, а й усталенню новаційних алгоритмів діяльності концертмейстера.

Насамперед зазначимо, що одним із важливих вимірів діяльності концертмейстера, у зв'язку з необхідністю урахування зокрема особливостей голосових даних вокаліста та специфіки транспонованих інструментів, є транспонування. Сучасні цифрові технології та версії фортепіано уможливають уникання суттєвих складнощів, пов'язаних із цим процесом, що набуває особливої складності при опануванні та виконанні творів для нетрадиційних, інколи експериментальних інструментальних складів. Необхідність багатовимірного транспонування для декількох інструментів певним чином нівелюється завдяки можливостям цифрових варіантів фортепіано, проте висуває перед концертмейстером потребу повного оволодіння всіх можливостей інструмента.

Проблема творення ансамблевої єдності – одна із перманентних і ключових у діяльності концертмейстера. Гармонізація ансамблевого виконання в онлайн умовах стає завданням не тільки суто художнього, а й технічного характеру, що зумовлюється всіма «нюансами» дистанційного формату – затримкою передачі сигналу, спотворенням звуку, складністю синхронізації виконавських інтенцій, відсутністю безпосередньої комунікації тощо. Цифрові версії фортепіано уможливають своєрідне передбачення темпового, динамічного рельєфу та тембрових вимірів твору, що забезпечують програми сенсорного розпізнавання, техніки педалізації, тембрового урізноманітнення та накладання звуків тощо.

Необхідним за сучасних умов для концертмейстера стає і володіння програмами-секвенсорами з багатоканального зведення звуку, зокрема Cubase, які створюють основи для апробації можливих інтерпретацій тембрової палітри та вибору її оптимальних варіантів, у тому числі і з урахуванням подальших офлайн репрезентацій творів у визначених акустичних умовах. Такі програми також створюють умови для активізації самостійної діяльності здобувачів вищої освіти – створені зокрема за їх допомоги версії акомпанементу стають основою для подальшого опрацювання та вдосконалення виконавських версій твору у технічному та концептуально-змістовому, образному вимірах.

Доцільним є і опанування звуковими редакторами, зокрема Sequoia, VavLab, Sound Forge, Sound Track, за допомогою яких складаються можливості для редагування аудіозапису виконань.

Значимо, що вирішення піаністом-концертмейстером новітнього комплексу проблем є потужним чинником впливу на студентську аудиторію. Значущість прикладу викладача, демонстрація перманентної спрямованості на розширення компетентнісного кола, на професійне вдосконалення, зокрема пов'язане із необхідністю виходу за «межі комфорту» та опанування нового знання поза власне мистецькою сферою стає також основою «1) розвитку інтелектуальної сфери та інформаційної культури студента; 2) опанування навичок роботи з програмами-нотаторами, програмами-секвенсорами та програмами-відеоредакторами); 3) створення студентом музичного кон-

тенту, необхідного для освітньої та подальшої педагогічної та музично-творчої діяльності» (Цимбал, Цимбал, 2024, с. 293).

Висновки. Сучасні зміни художньої практики та парадигмальні зрушення в системі фахової освіти є суттєвими детермінантами формування нових проблемних площин діяльності концертмейстера. У контексті студенто-центрованої парадигми та дистанційного формату освіти унаочнюється проблема формування психологічних вимірів творчого партнерства та психологічної гнучкості. Її вирішення вбачається в інтенсифікації комунікаційного потенціалу мистецтва концертмейстера, його орієнтованості на творчу лабільність, толерантність та емпатію, готовність до експериментальних творчих рішень. Особливо затребувані при опануванні новітнього репертуару, який позбавлений перцептуальної інерції та еталонних виконавських версій, ці якості водночас із певною виконавською мужністю, слугують вирішенню проблеми перманентного професійного вдосконалення. Його сучасними модусами є: апробація новітніх компонентів виразової палітри сучасного музичного мистецтва; опанування графічних новацій, програм із фіксації нотного тексту, що слугуватиме комунікації щодо спільного осмислення новаційних графем і виразових засобів у їх сонорному та концептуальному значеннях; свідомо орієнтація на створення багатозарового змістового виміру творів

в умовах тенденції нівелювання параметрів жанрових моделей, формування нової сонорної реальності та тяжіння до філософсько-абстрактних та алузієно-асоціативних інтенції програмності.

Діджиталізація освіти в контексті діяльності концертмейстера та потреба в мобільній адаптації до змінюваних умов її здійснення проблематизують опанування цифрового інструментарію, зокрема для відео- та аудіо-конференцій, та оволодіння спектром можливостей цифрових варіантів фортепіано. Це створює підстави для вирішення питань транспонування, особливо вагомих при виконанні творів для нетрадиційних інструментальних складів. Оволодіння концертмейстером цифровим інструментарієм слугує і творенню ансамблевої єдності, апробації можливих інтерпретацій темпового, динамічного рельєфу та тембрових вимірів твору, активізації самостійної діяльності здобувачів вищої освіти щодо опрацювання і вдосконалення виконавських версій твору у технічному та концептуально-змістовому, образному вимірах творів та є потужним прикладом перманентної спрямованості музиканта на розширення компетентнісного кола та професійного тезаурусу.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні особливостей роботи концертмейстера з новітніми, темброво експериментальними творами сучасних українських митців.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Врубель Г. Ф., Мітева А. М. Особливості використання інформаційних технологій у діяльності педагога-музиканта. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2021. Вип 81. С. 42–45. DOI <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.81.10>
2. Єфремова І. М., Гургула Р. І., Герасимчук В. В. Питання психологічної взаємодії концертмейстера зі солістом-виконавцем. *Академічні студії. Серія «Педагогіка»*, 2022. Вип. 2. С. 11–18. DOI <https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2022.2.2>
3. Кушнір Р. Роль сучасних музично-комп'ютерних технологій у фаховій підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Актуальні питання культурології: альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музезнавства*. Рівне: РДГУ, 2017. Вип. 17. С. 259–263.
4. Мітева А., Врубель Г. Використання інноваційних технологій та особливості роботи концертмейстера в умовах дистанційного навчання з вокально-хорових дисциплін. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2022. Вип. 47. Т. 3. С. 234–239.
5. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2013. Вип. 19 (1). С. 212–217.
6. Острецова Т. О., Острецов Д. І., Вільховченко Т. І. Концертмейстер: синтез майстерності та технологій. *Наукові записки [Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради та Закарпатського угорського інституту ім. Ференца Ракоці II]*. Серія: Педагогічні науки, 2024. Вип. 8. С. 149–154. DOI: https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2024.08.149
7. Пірус В. Феномен піаніста-концертмейстера та сутність його діяльності. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2024. Вип. 71. Т. 2. С. 119–123. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-2-18>

8. Стасевська О. А., Уманець О. В. Духовне оновлення як умова модернізації сучасного українського суспільства: колізії та дисонанси. *Політичні та правові дисонанси в сучасних українських реаліях*: зб. матеріалів XXX Харківських політологічних читань (м. Харків, 16 червня 2017 р.). Харків: Право, 2017. С. 132–136.
9. Тітова О. Р., Суботницький І. М. Робота концертмейстера в класі вокалу при дистанційній формі навчання. *Perspective of contemporary science: theory and practice*. Proceeding of the 12th International scientific and practical conference. SPC «Sci-conf-com.ua». Lviv, Ukraine. 2025. Pp. 975–979.
10. Цимбал К., Цимбал С. Інформаційно-комунікаційні технології у фаховій підготовці студента-інструменталіста. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2024. Вип. 77. Т. 3. С. 288–294. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-39>

REFERENCES:

1. Vrubel, H. F., Mitieva, A. M. (2021). Osoblyvosti vykorystannia informatsiinykh tekhnolohii u diialnosti pedahoha-muzykanta [Features of use information technologies in the professional activity of the music-teacher]. *Naukovji Chasopys Dragomanov Ukrainian State University*, 81, 42–45 [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.81.10>
2. Efremova, I. M., Gurgula, R. I., Gerasimchuk, V. V. (2022). Pytannia psykholohichnoi vzaiemodii kontsertmeistera zi solistom-vykonavtsem [Questions of psychological interaction of the concertmaster with the soloist-performer]. *Akademichni studii. Seriya «Pedahohika»*, 2, 11–18 [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2022.2.2>
3. Kushnir, K. (2017). Rol suchasnykh muzychno-kompiuternykh tekhnolohii u fakhovii pidhotovtsi maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva [The role of modern music and computer technologies in the professional training of future music teacher]. *Aktualni pytannia kulturolohii: almanakh naukovooho tovarystva «Afina» kafedry kulturolohii ta museieznavstva*. Rivne: RDHU, 17, 259–263 [in Ukrainian].
4. Miteva, A., Vrubel, A. (2022). Vykorystannia innovatsiinykh tekhnolohii ta osoblyvosti roboty kontsertmeistera v umovakh dystantsiinooho navchannia z vokalno-khorovykh dystsyplin [Use of innovative technologies and features of the concert master work in the conditions of distance learning in vocal and choral disciplines]. *Current issues of the Humanities*, 47, vol. 3, 234–239 [in Ukrainian].
5. Molchanova, T. (2013). Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u sotsiokulturnomu konteksti suchasnosti [The art of pianist-concertmaster in the socio-cultural context of modernity]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 19 (1), 212–217 [in Ukrainian].
6. Ostretsova, T. O., Ostretsov, D. I., Vilkhovchenko, T. I. (2024). Kontsertmeister: syntezy maisternosti ta tekhnolohii [Accompanist: the synthesis of skill and technology]. *Naukovi zapysky [Komunalnoho zakladu vyshchoi osvity «Akademiia kultury i mystetstva» Zakarpatskoi oblasnoi rady ta Zakarpatskoho uhorskoho instytutu im. Ferentsa Rakotsi II]*. Seriya: Pedahohichni nauky, 8, 149–154 [in Ukrainian].
7. Pirus, V. (2024). Fenomen pianista-kontsertmeistera ta sutnist yoho diialnosti [The phenomenon of a collaborative pianist and the essence of his activity]. *Current issues of the Humanities*, 71, vol. 2, 119–123 [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-2-18>
8. Stasevska, O. A., Umanets, O. V. (2017). Dukhovne onovlennia yak umova modernizatsii suchasnooho suspilstva: kolizii ta dysonansy [Spiritual renewal as a condition for modernization of modern Ukrainian society: collisions and dissonances]. *Politychni ta pravovi dysonansy v suchanykh ukrainskykh realiakh*: zb. materialiv XXX Kharkivskikhk politolohichnykh chytan (m. Kharkiv, 16 chervnia 2017 r.). Kharkiv : Pravo, pp.132–136 [in Ukrainian].
9. Titova O. R., Subotnytskyi I. M. (2025). Robota kontsertmeistera v klasi vokalnu pry dystantsiini formi navchannia [The work of a concertmaster in a vocal class at a distance learning institution]. *Perspective of contemporary science: theory and practice*. Proceeding of the 12th International scientific and practical conference. SPC «Sci-conf-com.ua». Lviv, Ukraine. Pp. 975–979 [in Ukrainian].
10. Tsymbal, K., Tsymbal, S. (2024). Informatsiino-komunikatsiini tekhnolohii u fakhovii pidhotovtsi studenta-instrumentalysta [Information and communication technologies in the professional training of an instrumentalist student]. *Current issues of the Humanities*, 77, vol. 3, 288–294 [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-39>

УДК 784.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-2>

Ірина БЕРЛІЗОВА

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

ORCID: 0009-0002-6376-6700

Бібліографічний опис статті: Берлізова, І. (2025). Еволюція образу Джильди в опері Дж. Верді «Ріголетто»: від інтонаційної простоти до духовної глибини. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 10–16, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-2>

ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ ДЖИЛЬДИ В ОПЕРІ ДЖ. ВЕРДІ «РІГОЛЕТТО»: ВІД ІНТОНАЦІЙНОЇ ПРОСТОТИ ДО ДУХОВНОЇ ГЛИБИНИ

Стаття присвячена аналізу образу Джильди в опері Джузеппе Верді «Ріголетто» у контексті розвитку вокальної партії та музичної драматургії персонажа. **Метою дослідження** є виявлення традиційних виконавських підходів до інтерпретації партії Джильди, а також акцентування на нових змістових і художніх тенденціях, що актуалізують її образ у сучасному сценічному втіленні. Особливу увагу приділено аналізу еволюції вокальної лінії Джильди впродовж опери, зміні інтонаційних, ритмічних та регістрових характеристик у зв'язку з драматичним розвитком персонажа. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні музикознавчого аналізу (вивчення мелодико-ритмічної структури вокальної партії, тональної драматургії, взаємодії вокальної та оркестрової тканини) із культурно-історичним підходом, що враховує особливості естетичних уявлень доби Дж. Верді. У роботі також використано принципи інтерпретаційного аналізу, що дозволяють оцінити тяглість традицій та новітні тенденції у виконавській практиці. **Наукова новизна** полягає у комплексному розгляді розвитку вокальної партії Джильди як художнього засобу розкриття її внутрішньої трансформації – від наївної дівчини до моральної героїні. Показано, що зміна мелодичної структури, ускладнення ритміки, використання певних регістрів і оркестрових фарб відіграють ключову роль у формуванні драматургії образу. Звернено увагу на те, що у партії Джильди Верді переосмислює традиційні прийоми *bel canto*, надаючи їм глибокого психологічного значення. Основні **висновки** свідчать про те, що образ Джильди в «Ріголетто» є не лише втіленням канонічного архетипу жіночої самопожертви, але й уособленням моральної переваги над оточенням. Композитор створює цілісну музичну траєкторію розвитку персонажа, в якій простота вокальної лінії та віртуозна техніка інтегруються в єдиний драматичний задум, розкриваючи духовне зростання Джильди від невинності до свідомого вибору жертовності.

Ключові слова: Дж. Верді, «Ріголетто», образ Джильди, тембр-ампліта, колоратурне сопрано, інтерпретація.

Iryna BERLIZOVA

Honored Artist of Ukraine, Lecturer at the Department of Solo Singing, Associate Professor, Odesa National Music Academy Named After A. V. Nezhdanova, 63 Novoselskoho Str., Odesa, Ukraine, 65023

ORCID: 0009-0002-6376-6700

To cite this article: Berlizova, I. (2025). Evoliutsiia obrazu Dzhyldy v operi Dzh. Verdi «Riholetto»: vid intonatsiinoi prostoty do dukhovnoi hlybyny [The evolution of Gilda's character in Giovanni Verdi's «Rigoletto»: from intonational simplicity to spiritual depth]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 10–16, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-2>

THE EVOLUTION OF GILDA'S CHARACTER IN GIOVANNI VERDI'S «RIGOLETTO»: FROM INTONATIONAL SIMPLICITY TO SPIRITUAL DEPTH

The article analyzes the image of Gilda in Giuseppe Verdi's opera Rigoletto in the context of the development of the vocal part and musical dramaturgy of the character. **The aim of the study** is to identify traditional performing approaches to the interpretation of Gilda's part, as well as to emphasize new semantic and artistic trends that actualize her image in the modern stage embodiment. Particular attention is paid to the analysis of the evolution of Gilda's vocal line throughout the opera, changes in intonation, rhythmic and register characteristics in connection with the dramatic development of the character. The research **methodology** is based on a combination of musicological analysis (study

of the melodic and rhythmic structure of the vocal part, tonal drama, interaction of vocal and orchestral fabric) with a cultural and historical approach that takes into account the peculiarities of aesthetic ideas of the Verdi era. The work also uses the principles of interpretive analysis to assess the continuity of traditions and the latest trends in performance practice. **The scientific novelty** lies in a comprehensive consideration of the development of Gilda's vocal part as an artistic means of revealing her inner transformation from a naive girl to a moral heroine. It is shown that changes in the melodic structure, the complication of rhythm, the use of certain registers and orchestral colors play a key role in shaping the dramaturgy of the image. It is emphasized that in the role of Gilda Verdi reinterprets the traditional techniques of *bel canto*, giving them a deep psychological meaning. The main **conclusions** show that the image of Gilda in *Rigoletto* is not only the embodiment of the canonical archetype of female self-sacrifice, but also the personification of moral superiority over others. The composer creates a holistic musical trajectory of the character's development, in which the simplicity of the vocal line and virtuoso technique are integrated into a single dramatic idea, revealing Gilda's spiritual growth from innocence to a conscious choice of sacrifice.

Key words: G. Verdi, «*Rigoletto*», the image of Gilda, timbre-role, *coloratura soprano*, interpretation.

Актуальність проблеми визначається неминою цінністю опери «Ріголетто» Дж. Верді, яка донині є однією з найбільш виконуваних опер у світі. Водночас і досі точаться суперечки з приводу трактування головних персонажів опери. Поширення оперного мистецтва Джузеппе Верді в Україні варто розглядати в контексті тієї епохи, в яку творив композитор. Хронологія постановок його опер вказує на те, що знайомство української публіки з творчістю молодого маестро розпочалося ще на ранньому етапі його міжнародної кар'єри. Про це йдеться у дослідженні М. Варварцева «Між музикою і політикою: опери Верді в Україні (XIX ст.)» (Варварцев, 2015). Вагому роль у цьому процесі відіграв міський театр Одеси, який активно запрошував італійські театральні трупи. Їхній репертуар включав актуальні для кожного сезону новинки, серед яких особливе місце займали твори Дж. Верді. Виконання здійснювалося італійською мовою за сценічними версіями, які були адаптовані відповідно до практик італійських театрів, часто за безпосередньої участі самого композитора.

Ця історична традиція дозволяє стверджувати про існування глибоких коренів вердіївського виконання та інтерпретації образів на українській сцені, що збереглися й донині. У виконавській практиці сучасних артистів Одеської опери відчутна спадкоємність інтерпретаційних підходів, що надає їхнім виступам особливої автентичності й глибини. Саме тяглість традицій забезпечує авторитетність оновлення сценічного втілення партій Верді, а тому дослідження цього процесу є надзвичайно цікавим і важливим для розуміння сучасного стану вердіївської оперної інтерпретації в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В статті Чжан Мяо «Жанрово-композиційні

детермінанти оперної мови як авторсько-виконавського феномена» (2018) йдеться про інтонаційну драматургію, музичний тематизм опер Дж. Верді, який пов'язаний безпосередньо з розвитком образів героїв, на яких перенесені різні іпостасі авторської особистості автор приходить до висновків, що оперна мова, передусім, виступає авторизованим музичним феноменом, який підпорядковується різноманітним творчим іпостасям авторського образу. Вона розвивається паралельно з комунікативною реалізацією оперної композиції, що розкривається на основі аналізу опер Дж. Верді, в тому числі «Ріголетто». Ван Юйцзи у статті «Вокал меццо-сопранових партій у творах Дж. Верді і Ж. Бізе» (2024) актуалізує термін «тембр-амплуа», уведеного в науковий обіг професором О. Марковою. Попри те, що стаття сконцентрована на регістрово-тембральних показниках та виразності меццо-сопранового вокалу за його спеціальним сценічним призначенням у постромантичну добу, до уваги дослідниці потрапляє вокальна класифікація з її невідривністю від сценічно-театрального призначення. Ці положення використані в статті для розробки образу Джильди, який між іншими також побічно згадується в працях Ван Юйцзи та Чжан Мяо.

Спеціальне дослідження образу Джильди наявне в праці С. Резерфорд «Verdi, Opera, Woman» (2013). Авторка приділяє велику увагу трансформаціям образу Джильди, зокрема його емоційній складовій, проте роздуми здебільшого мають гіпотетичний характер і не завжди переконливо підкріплені прикладами з музичного матеріалу опери. Попри постійний інтерес дослідників до образу Джильди, виконавські особливості партії та драматургія образу потребують уточнення, оновлення, чому й присвячена ця стаття.

Мета дослідження полягає у виявленні традиційних підходів до виконання партії Джильди в опері Дж. Верді «Ріголетто» та у підкресленні нових смислових акцентів, які виникають у сучасних інтерпретаціях. Аналіз дозволяє осмислити актуалізацію образу Джильди у зв'язку з естетичними і культурними запитами сьогодення, простежити безперервність традицій і водночас виявити риси їх творчого оновлення в сучасній виконавській практиці.

Виклад основного матеріалу дослідження. Джузеппе Верді (1813-1901) – великий італійський композитор, автор 26 опер, багато з яких звучать зі сцен оперних театрів усього світу вже понад сто років. Саме Верді вдалося зробити оперу воістину народним мистецтвом. До глибини душі слухача пронизує поєднання національного характеру, виразності мелодій і зачаровуючих драматургічних рішень. Драматургія Верді унікальна: контрастність почуттів, невідомі емоції, психологічна глибина, справді реалістичні художні образи, не просте наслідування життя, а втілення в мистецтві життєвих ідеалів.

Як відомо, музична драма Верді стала вершинним етапом розвитку оперного мистецтва Італії XIX століття. Це зумовило підвищені вимоги до виконавців, які повинні були особливо уважно ставитися до оперного тексту. Співак відтепер мав демонструвати посилену напругу голосового апарата, досягати більшої насиченості, сили й барвистості звуку, особливо у верхньому регістрі, на який припадало основне драматичне навантаження не лише в аріях, а й у речитативах. Від виконавця вимагалися також енергійність, яскраво виражена декламація, імпульсивність і темпераментність.

Ці тенденції ще більше посилювалися у виконавській практиці, яка пізніше отримала назву «верді-веристський стиль». Його характерними рисами стали посилені інтонаційна експресія, афектованість висловлювання, а також скандована манера мовлення, що ще виразніше підкреслювала драматичну напругу виконання.

Для Верді партії сопрано – здебільшого заголовні; як правило, це молоді героїні, тендітні доньки, вдови, дружини, які часто зазнають сильних емоційних потрясінь, дівчата із сильним характером і волею, які діють і жертвують усім в ім'я любові. За даними дослідників творчості Верді, сам композитор не конкретизував партії сопрано за тембром (типом) голосу, але

судячи за змістом нотного матеріалу, наявністю колоратур та пасажів, діапазоном та насиченістю оркестрової партії можна розділити партії для сопрано на ліричні, лірико-колоратурні, драматичні, колоратурні, колоратурні та лірико-драматичні. В статті Ван Юйцзи цей розподіл характеризується таким чином: «Стрижневим показником є певні тембрально-голосові і сценічно-пластичні вираження. Єдність цих співацьких і поведінково-виразних особливостей дозволяє робити артистичні класифікації, корисні при пошуках несподіваних і переконливих виконань класичних партій класичних опер» (Ван Юйцзи, 2024: 256).

Для виконання ролі Джильди необхідне сопрано з легкими верхами і досконалою колоратурною технікою, що пояснюється не тільки особливістю партії, а й оперним амплуа, де героїня – ніжна і довірлива, як дитина. На перший погляд, Джильда може здатися безправним жіночим персонажем, але аналіз всієї партитури з фокусом на оркестровці, в ключових місцях і ключових моментах лібрето відкриває нам персонаж, що постійно розвивається, який стає не просто героїнею всієї опери, але й уособленням Христа. Ці деталі, що демонструють зростання Джильди до образу спокути, можуть навіть розкрити філософію Дж. Верді щодо жінки в цілому.

Появ Джильди супроводжується яскраво окресленою оркестровою темою портретного характеру. Використання життєрадісної тональності до-мажор, швидкого темпу та танцювальної ритміки з характерними синкопами надає музиці легкості й підкреслює світлий, юний образ героїні, водночас передаючи емоцію щасливої зустрічі. Ця ж тема розвивається і впродовж дуету, органічно поєднуючи короткі кантиленні фрази вокальної лінії Джильди, які вирізняються м'якістю інтонаційного малюнка та щирістю емоційного вираження.

У третій частині дуету з'являється нова інтонаційна якість – тема внутрішнього сум'яття Джильди «Ах, його печаль», що звучить в тональності *as-moll*. Звернення до багатобемольної тональності є характерним засобом Дж. Верді для відтворення станів емоційної напруги та душевного болю, що згодом буде спостерігатися і в інших його творах.

У другій сцені першої дії, в сольному номері Джильди, арії «Caro nome», простежуються

риси, типові для втілення образів жіночої невинності та юності в оперній мові Дж. Верді. Як і в початкових характеристиках Леонори з «Трубадура» або Віолетти з «Травіати», музична мова Джильди вибудовується навколо легкої, грайливої мелодики, витонченої ритмічної структури та віртуозних пасажів. Вони не лише слугують засобом вокальної демонстрації, а й відтворюють образ мрійливої, наївної, але щирої дівчини, що сприймає перші пориви почуття як абсолютну істину.

Вокальна партія Джильди вже на цьому етапі насичується драматичними рисами. Як і у партії Ріголетто, спостерігається тенденція до інтеграції декламаційного начала у пісенну структуру, що надає музичній тканині живої динаміки й емоційної напруги. Особливо показові тут інтонації широкого «зітхання» – виразні спадні інтервали з гнучкою ритмічною організацією, які поступово стають значущими маркерами внутрішнього стану героїні. Вперше подібний інтонаційний жест з'являється ще в оркестровому вступі до опери, створюючи звукову передумову образу Джильди.

У другій дії образ героїні зазнає подальшої трансформації. У дуєті з батьком, в аріозо «*Tutte le feste al tempio*» («В храм я увійшла смиренно»), Джильда розкривається вже як глибоко вражена і внутрішньо зламана особистість. Вона зізнається у пережитому приниженні, шукаючи розради в батьківській присутності. Мелодика цього аріозо гранично проста й зворушлива, близька до *bel canto* традиції (порівняймо із зразками Белліні), проте Верді наповнює її глибоким психологічним змістом. Оркестровий супровід надзвичайно пластичний, делікатно окреслює внутрішні коливання героїні, співвідносячись із вокальною лінією в режимі інтимного камерного діалогу.

Поступове ускладнення інтонаційної мови, заглиблення у драматичну виразність і водночас збереження кантиленної чистоти – усе це свідчить про ретельно вибудовану музичну драматургію образу Джильди. Її сольні номери вирізняються винятковою мелодійністю, і саме через неї Верді досягає високої концентрації емоційного змісту. У поєднанні з колоратурними елементами, що вже не сприймаються як формальні прикраси, а набувають експресивної ваги, створюється складний і завершений художній образ героїні, що розвивається

у межах партії в усіх її регістрах – вокальному, емоційному й символічному.

Брак досвіду і незалежності призводить до хибних суджень, зокрема до сліпої довіри герцогу, що ускладнює співчуття до її героїні. Джозеф Керман зауважує, що знайти симпатію до Джильди важко: «Ріголетто прощає Джильду, але ніхто більше: ні Віктор Гюго, ні Верді, ні, треба сказати, людство» (Joseph Kerman, 2006: 26). З погляду дорослого досвідченого слухача Джильда може виглядати наивною, однак оцінювати її як зрілу особистість несправедливо. Можливо, відсутність кабалети в її арії – навмисний жест Дж. Верді, який демонструє захищене, обмежене існування героїні. Джильда не є «неповноцінною» постаттю, а радше обмеженою – але водночас морально найвищою серед усіх персонажів опери.

У першій сцені Джильда та її батько по черзі вітають один одного і обговорюють, як мало вона знає про нього та свою покійну матір. Коли Джильда благає Ріголетто дізнатися більше про свою матір – оскільки він відмовляється розповісти їй про себе – Верді використовує валторни, щоб підтримати її благання про знання і розуміння. Кожного разу, коли Джильда звертається до батька, валторни супроводжують її; коли Ріголетто перериває її, щоб сказати, щоб вона ніколи не залишала дім, вони співають *a capella*.

В партії валторн також помітне співчуття до позиції Джильди. Валторни грають так само: **C – G – G**, або тоніка – домінанта – тоніка. На противагу цьому, матеріал Ріголетто отримує зовсім іншу оркестровку. Хоча батько відповідає на прохання Джильди, його підтримує секція дерев'яних духових. Партитура для дерев'яних духових значно складніша, ніж партитура для валторн у попередньому фрагменті.

Дерев'яні духові знаходяться в найнижчому і найтемнішому діапазоні своїх інструментів, що додає тривоги до тексту Ріголетто. Тим часом, валторни знаходяться в зручному і світлому регістрі, надаючи тексту Джильди відчуття більшої надії і праведності. Дж. Верді використовує валторни, аби сказати Ріголетто, щоб він має прислухатися до своєї дочки, вона має право знати про свою матір. Далі композитор використовує фаготи, щоб попередити або навіть передбачити горе і гіркоту, які знищать Ріголетто. Дж. Верді звертається до

оркестровки як до можливості дати моральну пораду, він стає на бік Джильди, а не її ошуканого батька.

У наступному розділі Ріголетто коротко і туманно розповідає Джильді про сумні обставини, пов'язані з його стосунками з її матір'ю. Протягом всієї цієї частини партію дублює фагот. Коли до нього приєднується Джильда, її голос супроводжує гобой. Після того, як герцог починає шпигувати за ними і дізнається, що Джильда – дочка Ріголетто, Джильда і Ріголетто вступають у ще один своєрідний дует.

Текст Джильди в цій частині повторюється; Ріголетто благає фрейліну Джильди, Джованну, захистити невинність доньки, в той час як Джильда запитує батька, чого він боїться, і запевняє його, що «Там, на небесах, поруч з Богом, ангел-охоронець спостерігає...». Дивно, що Дж. Верді вважає за потрібне вносити зміни в оркестровку, оскільки Джильда і Ріголетто весь час повторюють куплети. Текст Ріголетто надмірно передбачливий та нав'язливий, тоді як текст Джильди добродішний і заспокійливий. Постійні посилання на Бога демонструють її моральну силу та відвагу.

У фінальній сцені другого акту Джильда і Ріголетто співають дуетом, в якому Ріголетто співає про помсту герцогу за те, що той позбавив його доньку цноти, в той час як Джильда благає його пробачити герцога і не робити йому нічого поганого. Весь цей дует побудований на пунктирному мотиві, за яким слідує тріолі восьмих. Джильда і Ріголетто повторюють цей мотив до тих пір, поки Джильда промовляє «Perdonate» («Пробач йому») (Piave, 1988: 52).

У фінальній ітерації партія Джильди побудована на зовсім іншому ритмічному матеріалі, ніж у попередніх фрагментах із Ріголетто. Хоча цей момент міг би підкреслити її незгоду з батьком, у дуеті до і після нього вона знову зливається з ним в ритмічному унісоні. Ця раптова зміна важлива, адже відзначає її останнє прохання – пробачити людину, яка щойно серйозно його зневажила за мірками Італії XIX століття. Джильда прагне не тільки прощення заради любові до герцога, а й тому, що вбачає у цьому вияв справжнього християнського способу життя.

Джильда постає побожною християнкою: єдиний раз, коли вона наважується залишити дім батька, – це щоб відвідати церкву. Її єдина

справжня свобода – це свобода у спілкуванні з Богом, а отже, один із небагатьох шляхів життєвого досвіду для неї проходить через віру. У дуеті вона намагається вплинути на батька власною мудрістю, однак його нездатність почути цю мудрість зумовлює ще глибше трагізм його страждання наприкінці опери. Раптове відхилення вокальної лінії Джильди від лінії Ріголетто у цьому моменті здається свідомим рішенням Дж. Верді – підкреслити перевагу її духовної мудрості над прагматичною логікою батька.

Ще один показовий момент, коли Дж. Верді підносить моральний ідеал Джильди над іншими персонажами, розгортається в третьому акті. Поки Спарафучіле й Маддалена обговорюють план убивства будь-кого, хто з'явиться замість герцога, аби зберегти йому життя та отримати плату, Джильда влітає у цей дует свою яскраву хроматичну вокальну лінію. Вона звучить у ритмічному унісоні з ними, проте зміст її слів контрастує: «Твоє прощення, о батьку, для цієї нещасної дівчини! Нехай буде щасливий чоловік, якого я зараз врятую...» (Piave, 1988: 71). Попри формальну єдність, вокальні партії Спарафучіле й Маддалени залишаються у статичному висотному регістрі та радше підтримують гармонічну основу, ніж створюють драматичну напругу. Усі троє перебувають у внутрішньому конфлікті, однак для Маддалени й Спарафучіле це – боротьба між егоїзмом і вигодою, тоді як Джильда вже зробила свій вибір на користь самопожертви. Вона не лише готова померти за герцога, а й просить у Бога прощення для Маддалени. Її вокальна лінія – єдина, що проривається крізь оркестрову тканину, символізуючи силу її духовної рішучості.

Характеристика Джильди тісно пов'язана з її стосунками з герцогом. Як зазначає Елізабет Хадсон, музика Джильди у першому та третьому актах особливо проста й невинна, тоді як у другому акті вона стає більш складною, що відображає процес її «дорослішання» після викрадення (Elizabeth Hudson, 1992: 229–251). Проте, хоча музика Джильди в третьому акті дійсно звучить простіше, ніж у другому, це не свідчить про її регрес, як вважає Е. Хадсон. Навпаки, саме в третьому акті Джильда виявляє найбільшу силу духу, проходячи шлях від наївної дівчини до побожної й мудрої жінки.

У своїй книзі Verdi, Opera, Woman Сьюзен Разерфорд зазначає, що емоційну реакцію Джильди на герцога можна пояснити через її спокушення, а не прямий примус (Susan Rutherford, 2013: 131–135). Водночас авторка визнає, що у XIX столітті співвідношення фізичної та емоційної близькості було значно складнішим, ніж у сучасному сприйнятті. Простота Джильди як персонажа не зменшує її драматичної значущості. Верді будує її вокальну партію так, щоб музично відобразити процес дорослішання: від наївної чистоти до свідомої самопожертви.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Опера «Ріголетто» Джузеппе Верді є зразком високого рівня інтеграції музичної драматургії, вокальної характеристики та оркестрової палітри в побудові психологічно глибоких образів. Особливо вирізняється в цьому контексті образ Джильди, чия вокальна партія стає засобом художнього відтворення внутрішньої трансформації персонажа – від наївної, ізольованої від світу дівчини до моральної героїні, здатної на жертвну любов. Оркестрова тканина не лише супроводжує, а й підкреслює її емоційні стани, формуючи музично-смыслову ієрархію персонажів, де Джильда виводиться на вершину як символ духовної сили.

Сцена квартету у фіналі опери є кульмінаційною точкою цієї музичної ієрархії: контрастні емоційні реєстри персонажів – зваба, страждання, наївність, розчарування – відображаються в чітко окреслених вокальних лініях, зокрема у партії Джильди, яка звучить із особливою проникливістю. Її музика, хоч і не позначена надмірною технічною складністю, вирізняється психологічною точністю, гнучкістю інтонацій та виразністю фразування. У цьому полягає справжня сила образу Джильди: її музична мова втілює красу простоти, щирість і моральну перевагу.

Таким чином, результати дослідження заперечують поширену думку про Джильду як «слабку» героїню. Навпаки, саме засобами вокальної драматургії Верді формує цілісний і багатовимірний жіночий образ, який виявляє здатність до духовного зростання і глибокого етичного вибору. Перспективи подальших досліджень вбачаються у порівняльному аналізі партії Джильди з іншими жіночими персонажами у творчості Верді, зокрема в контексті трансформації *bel canto* стилістики в межах вердівської оперної драматургії, а також у вивченні сучасних виконавських трактувань цього образу в українських та європейських театрах.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван Юйци. Вокал мецо-сопранових партій у творах Дж. Верді і Ж. Бізе. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 255–260.
2. Варварцев М. Між музикою і політикою: опери Верді в Україні (XIX ст.). *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки*. 2015. Вип. 24. С. 109-125.
3. Закрасяна Ж. М. Розвиток вокальної майстерності співака (на прикладі творів Джузеппе Верді). *Імідж сучасного педагога*, 2020. №2 (191). С. 101–104.
4. Маркова О. М. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиріч. *Вісник НАКККиМ*. 2023. № 3. С. 122–177.
5. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII- XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
6. Чжан Мяо. Жанрово-композиційні детермінанти оперної мови як авторсько-виконавського феномена. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 326–336.
7. Hudson E. Gilda Seduced: A Tale Untold. *Cambridge Opera Journal* 4, № 3 (1992). P. 229–251.
8. Kerman J. Verdi and the Undoing of Women. *Cambridge Opera Journal* 18, № 1 (2006). P. 21–31.
9. Piave F. M. Verdi's Rigoletto: Complete Italian Libretto (translated by Ellen H. Bleiler). New York: Dover, 1988. 77 p.
10. Rutherford S. Verdi, Opera, Woman. Cambridge: Cambridge University, 2013. 303 p.

REFERENCES:

1. Hudson, E (1992). Gilda Seduced: A Tale Untold. *Cambridge Opera Journal* 4, 3, 229-251.
2. Kerman, J (2006). Verdi and the Undoing of Women. *Cambridge Opera Journal* 18, 1, 21-31.
3. Markova, O. M (2023). Poniattia tembru-amplua i filosofii holosu v dynamitsi muzykoznavchychk doslidzhen ostannikh desiatyrich []. *Visnyk NAKKKiM*, 3, 122-177.

4. Muravska, O. V (2017). *Skhidnohkrystyianska paradyhma yevropeiskoi kultury i muzyka XVIII-XX stol.* [The concepts of timbre-amplitude and philosophy of voice in the dynamics of musicological research in recent decades]. Odesa, Astroprynt, 564 p.
5. Piave, F. M (1988). *Verdi's Rigoletto: Complete Italian Libretto* (translated by Ellen H. Bleiler). New York: Dover, 77 .
6. Rutherford, S (2013). *Verdi, Opera, Woman*. Cambridge: Cambridge University, 2013. 303 p.
7. Varvartsev, M. (2015). *Mizh muzykoiu i politykoiu: opery Verdi v Ukraini (XIX st.)* [Between music and politics: Verdi's operas in Ukraine (nineteenth century)]. *Mizhnarodni zviazky Ukrainy: naukovi poshuky i znakhidky*, 24, 109-125.
8. Wang, Yuji (2024). *Vokal metso-sopranovykh partii u tvorakh Dzh. Verdi i Zh. Bize* [Vocals of Mezzo-Soprano Parts in the Works of G. Verdi and G. Bizet]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 255-260.
9. Zakrasniana, Zh. (2020). *M. Rozvytok vokalnoi maisternosti spivaka (na prykladi tvoriv Dzhuzeppe Verdi)* [Development of a singer's vocal skills (on the example of works by Giuseppe Verdi)]. *Imidzh suchasnoho pedahoha*, 2 (191), 101-104.
10. Zhang, Miao (2018). *Zhanrovo-kompozytsiini determinanty opernoi movy yak avtorsko-vykonavskoho fenomena* [General-composition determinants of the opera language as an author-performing phenomenon]. *Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovi visnyk Odeskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. A.V. Nezhdanovoi*. Odesa: Astroprynt, 27, 326–336.

УДК 784.4:801.8+782.1:801.8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-3>

В'ячеслав БОЙКО

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хорового диригування та академічного співу, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0000-0003-1020-6937

Вікторія ГІГОЛАЄВА-ЮРЧЕНКО

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хорового диригування та академічного співу, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0000-0001-8137-487X

Ігор САХНО

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хорового диригування та академічного співу, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0009-0007-5318-640X

Бібліографічний опис статті: Бойко, В., Гіголаєва-Юрченко, В., Сахно, І. (2025). Артикуляція як основа виразності академічного та хорового співу. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 17–22, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-3>

АРТИКУЛЯЦІЯ ЯК ОСНОВА ВИРАЗНОСТІ АКАДЕМІЧНОГО ТА ХОРОВОГО СПІВУ

У статті досліджується артикуляція як один із базових чинників формування вокальної виразності в академічному сольному та хоровому співі. Артикуляційна виразність розглядається не лише як технічна навичка, пов'язана з чіткою вимовою тексту, а як важливий художній засіб, що визначає смислову точність, інтонаційну гнучкість, стилістичну достовірність і комунікативну переконливість виконавського вислову. Артикуляція безпосередньо впливає на логіку фразування, мовно-музичну інтонацію, динамічну структуру та психологічну виразність співу. У сольному академічному виконанні вона тісно пов'язана з індивідуальним трактуванням тексту, формуванням емоційного образу й філологічною точністю, тоді як у хоровій практиці артикуляційна злагодженість набуває значення колективної інтерпретації, що забезпечує ансамблеву чіткість, темброву єдність та стилістичну однорідність. **Мета дослідження** полягає у виявленні ролі артикуляції як важливого компонента вокальної виразності та обґрунтуванні її значення у фаховій підготовці академічних співаків, з урахуванням особливостей сольного й хорового виконання. **Методи дослідження** охоплюють аналітичний огляд сучасної науково-педагогічної та вокально-фонетичної літератури, порівняльний аналіз технік артикуляції в різних формах академічного виконавства. **Наукова новизна** полягає в комплексному підході до розгляду артикуляції як інтегрального явища, що охоплює мовленнєвий, музично-інтонаційний і психофізіологічний рівні, а також у висвітленні методичних принципів її розвитку як у сольній, так і в ансамблевій практиці. **Результати дослідження** доводять, що розвиток артикуляційної культури є ключовим чинником підвищення якості вокального виконання. Практика показує, що систематична робота над дикцією, артикуляційною вправністю і координацією мовленнєвого апарату сприяють чіткому інтонуванню, стилістичній точності та емоційній виразності виконання. Рекомендовано впровадження артикуляційного тренінгу у навчальні програми сольного та хорового співу, включаючи вправи на дикційну чіткість, роботу з поетичним текстом та узгодження артикуляційних акцентів у хорі.

Ключові слова: артикуляція, академічний спів, хорове виконавство, вокальна виразність, дикція, інтонація, ансамбль, фразування.

Viacheslav BOIKO

Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Choral Conducting and Academic Singing, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatsky Uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0000-0003-1020-6937

Viktoriya GIGOLAYEVA-YURCHENKO

Candidate of Art Studies, Senior Teacher at the Department of Choral Conducting and Academic Singing, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatsky Uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0000-0001-8137-487X

Igor SAKHNO

Candidate of Art Studies, Senior Teacher at the Department of Choral Conducting and Academic Singing, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatsky Uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0009-0007-5318-640X

To cite this article: Boiko, V., Gigolayeva-Yurchenko, V., Sakhno, I. (2025). Artykuliatsiia yak osnova vyraznosti akademichnoho ta khorovoho spivu. [Articulation as the basis of expressiveness of academic and choral singing]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 17–22, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-3>

ARTICULATION AS THE BASIS OF EXPRESSIVENESS OF ACADEMIC AND CHORAL SINGING

*The article examines articulation as one of the basic factors in the formation of vocal expressiveness in academic solo and choral singing. Articulatory expressiveness is considered not only as a technical skill related to a clear pronunciation of the text, but as an important artistic tool that determines the semantic accuracy, intonational flexibility, stylistic reliability and communicative conviction of the performing expression. Articulation directly affects the logic of phrase, linguistic-musical intonation, dynamic structure and psychological severity of singing. In solo academic execution, it is closely related to the individual interpretation of the text, the formation of emotional image and philological accuracy, whereas in choral practice articulatory coordination becomes the importance of collective interpretation, which ensures ensemble clarity, timbre and stylistic uniformity. **The purpose of the study** is to identify the role of articulation as an important component of vocal expressiveness and substantiation of its value in the professional preparation of academic singers, taking into account the features of solo and choral performance. **Research methods** cover an analytical review of modern scientific-pedagogical and vocal-phonetic literature, a comparative analysis of articulation techniques in various forms of academic performance. **The scientific novelty** lies in the comprehensive approach to the consideration of articulation as an integral phenomenon, which covers speech, musical-intonational and psychophysiological levels, as well as in the coverage of methodological principles of its development both in solo and ensemble practice. **The results of the study** prove that the development of articulatory culture is a key factor in improving the quality of vocal performance. Practice shows that systematic work on diction, articulation skill and coordination of the speech apparatus contribute to clear intonation, stylistic accuracy and emotional expressiveness of performance. It is recommended that you introduce articulation training in solo and choral training programs, including dictionary exercises, work with poetic text and coordination of articulatory accents in the choir.*

Key words: articulation, academic singing, choral performance, vocal expressiveness, diction, intonation, ensemble, phrase.

Актуальність проблеми. У системі професійної вокальної підготовки артикуляція посідає чільне місце як важливий чинник формування вокальної виразності, смислової точності й комунікативної переконливості виконання. Особливої актуальності ця проблема набуває в умовах сучасних вимог до художнього рівня академічного сольного та хорового співу, де точність інтонації, чіткість мовлення й стилістична достовірність є критеріями виконавської досконалості. Водночас, у практиці вокального навчання артикуляційна техніка часто розглядається лише як допоміжний аспект дикції або ж зводиться до механічного повторення тексту без достатнього усвідомлення її функцій у музично-виконавському процесі. Це зумов-

лює необхідність системного підходу до артикуляції як до комплексного явища, що охоплює мовленнєвий, інтонаційний, психофізіологічний та естетичний рівні.

Зміна естетичних орієнтирів у сучасному виконавському мистецтві, зокрема зростання уваги до текстово-смислової інтерпретації вокальних творів, вимагає від співаків високого рівня артикуляційної культури. З одного боку, академічний сольний спів потребує індивідуалізованого підходу до кожного слова як елементу художнього образу; з іншого – хорове виконання передбачає повну артикуляційну узгодженість, де колективна чіткість вимови прямо впливає на ансамблеву точність, ритмічну координацію, інтонаційну цілісність

і змістову виразність виконання. Крім того, артикуляція є своєрідним «посередником» між мовою й музикою: вона формує логіку фразування, динамічну хвильову структуру, ритмічну організацію вокальної партії та забезпечує її стилістичну автентичність.

На тлі розвитку нових методичних підходів у вокальній педагогіці та активного впровадження інтегрованих освітніх моделей, вивчення артикуляції як складової вокального професіоналізму набуває не лише теоретичного, а й практичного значення. Зокрема, потребує уточнення система вправ, спрямованих на формування артикуляційної виразності, критерії оцінки дикції й логіки вокального мовлення, а також методи поєднання фонетичних і музичних компонентів у процесі виконання. Водночас зростає потреба у міждисциплінарному аналізі артикуляційних процесів – на перетині вокальної педагогіки, лінгвістики, музикознавства й психології виконавства.

Таким чином, дослідження артикуляції як основи виразності академічного та хорового співу є вкрай актуальним для сучасної вокальної науки й практики, оскільки дозволяє сформулювати цілісне уявлення про її роль у художньому моделюванні вокального тексту та забезпеченні професійної якості виконавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблема артикуляції в академічному та хоровому співі знаходить відображення у працях сучасних українських і зарубіжних дослідників, однак більшість із них розглядає це явище в контексті загальної вокальної техніки, дикції або ансамблевої узгодженості, що обумовлює потребу в комплексному міждисциплінарному осмисленні. У працях українських авторів (Т. Ланіної, О. Стахевича, П. Волошина) акцентується на значенні артикуляційної узгодженості в ансамблевому співі, на методах розвитку дикції та ролі інтонаційного словесного малюнка в академічній вокальній педагогіці. Зарубіжні дослідники (R. Miller, M. Rosenberg, N. Saklad) розглядають артикуляцію крізь призму вокально-фонетичної та фізіологічної підготовки, підкреслюючи її вплив на стилістичну точність, мовно-музичну інтеграцію та сценічну виразність.

У статті Т. Ланіної «Теоретичні основи вокального ансамблевого виконавства» акцент зроблено на важливості артикуляційної точ-

ності як чинника інтонаційної злагодженості та стильової цілісності у вокальних ансамблях (Ланіна, 2017, с. 48). Авторка підкреслює, що артикуляційна координація між учасниками ансамблю є основою змістовної виразності колективного музичного вислову.

Окремі аспекти артикуляційної техніки докладно розглядає О. Стахевич у курсі лекцій «Основи вокальної педагогіки», де артикуляція аналізується як складова професійного голосотворення (Стахевич, 2002). Вчений пропонує методичні рекомендації щодо розвитку дикційної виразності у студентів диригентсько-хорових спеціальностей, враховуючи зв'язок між мовленням, інтонацією та музичною структурою твору.

П. Волошин у праці «Вокально-виконавська манера як творчий чинник сучасного вокального мистецтва» розглядає артикуляцію крізь призму індивідуальної виконавської стилістики. Він трактує дикцію не лише як технічний інструмент, а як засіб смислової інтерпретації, що формує емоційне наповнення вокального образу та сприяє персоналізації художнього вислову (Волошин, 2022).

У своїй праці «Solutions for Singers» («Рішення для співаків»), де представлено низку практичних вправ для розвитку мовленнєвої чіткості, артикуляційної свободи та координації із диханням, Р. Міллер розглядає артикуляцію як критичний компонент вокального формування фрази й сценічної виразності (Miller, 2004).

У виданні «The Vocal Athlete» («Вокальний спортсмен») авторки М. Розенберг та В. Леборн аналізують артикуляцію в контексті анатомії голосового апарату, м'язової роботи й технік динамічного мовлення. Значна увага приділяється фізіологічній підготовці артикуляційного апарату, фонетичній точності та їхньому зв'язку з художньою інтонацією (Rosenberg and LeBorgne, 2024).

Книга Н. Саклад «Voice and Speech Training in the New Millennium» («Голосові та мовленнєві тренування в новому тисячолітті»), що містить інтерв'ю з провідними педагогами вокалу й сценічного мовлення, також окреслює цінну інформацію (Saklad, 2011). У ній артикуляція розглядається як частина інтегрованого процесу сценічної комунікації, що поєднує дикцію, ритміку, виразність тексту й акторську пластичність.

Таким чином, сучасна наукова література засвідчує зростання уваги до артикуляції як до багаторівневого явища, що поєднує технічні, інтонаційні, психологічні й естетичні аспекти. Водночас відсутність цілісного підходу до аналізу артикуляції у взаємозв'язку сольного й хорового виконання, а також недостатня кількість спеціалізованих методик її розвитку в академічній вокальній освіті визначають актуальність подальших досліджень у цьому напрямі.

Мета дослідження полягає у виявленні ролі артикуляції як важливого компонента вокальної виразності та обґрунтуванні її значення у фаховій підготовці академічних співаків, з урахуванням особливостей сольного й хорового виконання.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Артикуляція в академічному співі розглядається як багатокомпонентний і поліфункціональний процес, що об'єднує низку взаємопов'язаних аспектів: фізіологічний, мовно-фонетичний, інтонаційно-музичний, ритміко-структурний та психологічно-виразний. Її роль виходить за межі простої механіки звукоутворення чи чіткості мовлення – вона виступає як основа смислової достовірності, естетичної цілісності та емоційного впливу вокального виконання. Артикуляційна техніка, вплетена в загальну систему вокальної майстерності, значною мірою визначає якість виконавської інтерпретації як у сольному, так і в хоровому форматі.

У сольному академічному співі артикуляція безпосередньо пов'язана з індивідуальним стилем вокаліста, його здатністю моделювати смислово-виразний малюнок фрази, передавати поетичні нюанси тексту, формувати логічну та динамічну структуру музичного вислову. Вона реалізується через фокусовану дикцію, чітке інтонування голосних і приголосних звуків, досконале фразування та вміння підпорядковувати артикуляцію змісту й емоційній насиченості твору. Важливою умовою формування артикуляційної виразності є робота над окремими компонентами мовного апарату: рухливістю та координованістю язика, губ, м'якого піднебіння, щелепи, а також розвиток гнучкості артикуляційних переходів у поєднанні з опорою на дихання й резонаторну підтримку.

Значну роль у побудові артикуляційної моделі відіграє поетичний контекст вокального твору. Мовна логіка, пунктуаційні паузи,

акценти, емоційне забарвлення лексем – усе це має бути інтерпретовано співаком не лише з позицій лінгвістичної точності, а й крізь призму музичного фразування. Співак має навчитися перетворювати мовлення на інтонаційно-художній жест, надаючи тексту звучання, змісту – форми, а фразі – завершеності. Таким чином, артикуляція постає як посередник між поезією й музикою, як чинник, що перетворює мовний текст на музичний образ.

У хоровому співі артикуляція набуває колективного виміру і виступає як головний засіб формування ансамблевої злагодженості. Координація артикуляційних дій усіх співаків забезпечує чіткість тексту, єдність інтонації, синхронність ритмічної пульсації, а також стилістичну узгодженість звучання. Важливу роль тут відіграє артикуляційна точність приголосних звуків – особливо вибухових і шиплячих – які мають одночасно артикулюватися всіма голосовими групами без втрати ритмічного імпульсу. Недостатня увага до цього компонента призводить до розмитості звучання, зміщення фокусів уваги й зниження змістової виразності твору.

У практиці диригентсько-хорової роботи артикуляція виступає не лише як предмет технічної корекції, а як основа художнього осмислення тексту, засіб управління фразовим розвитком, емоційною динамікою й музично-поетичним простором твору. Саме тому колективні артикуляційні тренінги мають бути невід'ємною частиною хорової репетиції. Ефективними є синхронні вправи на дикційне вирівнювання, читання хорових партій у мовному режимі з акцентами на смислові вузли, вокалізація поетичних текстів перед виконанням, ізольована робота над артикуляцією голосових груп у складних темпах і фактурних умовах.

Виконавський досвід підтверджує той факт, що артикуляція у вокалі є також засобом семантичної інтерпретації: вона дозволяє формувати логічні паузи, інтонаційні вигини фраз, підкреслювати ключові слова, афективно забарвлювати інтонаційні домінанти. Чіткість і природність артикуляції безпосередньо впливають на переконливість виконання, його зв'язок із внутрішнім мовленням слухача, глибиною емоційного контакту.

У процесі виконавської практики нами визначено основні методичні підходи до фор-

мування артикуляційної виразності. У сольному академічному співі ефективними є такі форми роботи:

- вправи на ізольовану артикуляцію у мовчазному режимі;
- спів вокалізів зі зміною складів (ма-на-ля), з різною динамікою й інтонаційною спрямованістю;
- читання вокального тексту з акцентом на приголосні, ритмічний пульс та інтонаційні арки;
- поєднання дикційної чіткості з музичним фразуванням у повільному темпі;
- спів фраз на одномовному тексті з інтонаційним малюнком, наближеним до мовлення.

У хоровому виконавстві доцільним є використання:

- колективного проговорення партій у режимі «мовного хору»;
- хорових вправ на узгодження артикуляційних зусиль (особливо приголосних);
- читання з відстеженням логіко-синтаксичних пауз і динамічних акцентів;
- вокалізація з одночасною візуалізацією артикуляції (дзеркальні вправи);
- використання дикційних рефренів у складних ритмічних фрагментах.

Узагальнюючи сказане, можна зробити висновок, що артикуляція є не лише технічним, а й глибоко художнім компонентом вокального мистецтва, який поєднує мовленнєву логіку, інтонаційну структуру, динамічну драматургію й психологічну правдивість виконання. Її значення в сучасній системі вокальної підготовки потребує переосмислення, посилення методичної уваги та розробки спеціалізованих комплексів вправ, що дозволять формувати гнучку, усвідомлену й естетично досконалу артикуляційну культуру академічного співака. Це особливо актуально в умовах зростаючих вимог до інтерпретаційної глибини, текстової чіткості й комунікативної переконливості академічного сольного та хорового виконання.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У результаті проведеного дослідження встановлено, що артикуляція є однією з ключових складових вокального мистецтва, яка забезпечує не лише технічну правильність виконання, а й формує основи художньої виразності, інтонаційної достовірності та змістової

точності академічного співу. Артикуляційна виразність у сольному й хоровому виконавстві охоплює мовленнєві, інтонаційні, ритмічні та психофізіологічні аспекти, поєднуючи в собі функції голосоутворення, мовного моделювання та художньої інтерпретації вокального тексту.

У сольному співі артикуляція постає як індивідуалізований засіб передачі поетичного змісту, емоційної напруги, внутрішніх акцентів та логіки музичного мислення. Вона безпосередньо пов'язана з диханням, фразуванням, дикцією та тембровою палітрою голосу. У хоровому виконанні артикуляція набуває колективного значення: синхронність дикції, ритмічна точність і фонетична чіткість є основою ансамблевої єдності, гармонійного звучання та високої інтонаційної культури колективу.

З огляду на результати аналізу науково-методичних джерел, педагогічної практики й сучасних тенденцій виконавства можна стверджувати, що розвиток артикуляційної культури має бути одним із пріоритетів у професійній підготовці вокалістів. Йдеться не лише про засвоєння дикційних навичок, а про формування гнучкого артикуляційного мислення, здатного адекватно й естетично точно передавати зміст вокального твору. Ефективна артикуляція виступає індикатором високого виконавського рівня – як у сольній, так і в хоровій манері. Важливо, щоб артикуляційна робота в освітньому процесі супроводжувалася усвідомленою інтерпретаційною діяльністю, роботою над текстом, поєднанням мовної логіки з музичною структурою.

На основі проведеного дослідження обґрунтовано необхідність впровадження до навчальних програм вокальної підготовки цілеспрямованих артикуляційних тренінгів, які б поєднували фонетичні, вокально-технічні та естетично-інтерпретаційні аспекти. Особливої уваги заслуговує розробка вправ на дикційну чіткість, логічне членування тексту, кореляцію приголосних звуків у хорі, формування артикуляційної свободи й м'язової пластики мовного апарату.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці системних методик артикуляційної підготовки на різних етапах музичної освіти – від початкового навчання до підго-

товки професійних сольних і хорових виконавців. Актуальним є також вивчення особливостей артикуляції при виконанні вокальних творів різними мовами, що вимагає врахування фонетичної специфіки й стилістичних норм кожної мовної традиції. Важливими напрямками майбутніх розвідок можуть стати аналіз впливу артикуляції на формування тембрового забарвлення голосу, фразову інтонацію, динаміку та сценічну природність виконання.

Окремого осмислення потребує міждисциплінарний підхід до вивчення артикуляції як феномена, що поєднує вокальну педагогіку, фонетику, сценічне мовлення, психологію виконавства та музичну інтерпретацію. Такий підхід дозволить поглибити уявлення про артикуляцію як про поліфункціональну категорію, що формує цілісність вокального мистецтва – від технічного звучання до глибинної смислової експресії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Волошин Петро Миколайович. Вокально-виконавська манера, як творчий чинник сучасного вокального мистецтва. 2022.
2. Закрасяна Ж. М, Мельниченко І.В. Методи розвитку виконавської виразності співака спеціальності «академічний вокал». *Імідж сучасного педагога*. 2018. №. 2. С. 78–81.
3. Ланіна Тетяна Олександрівна. Теоретичні основи вокального ансамблевого виконавства. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. № 2. 2017. С. 46–50.
4. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ: Музична Україна, 1971. 78 с.
5. Михайлюк Х. Формування навиків самоконтролю як необхідна умова розвитку співочого голосу. *Вокальне мистецтво: Історія. 19 Сучасність. Перспективи: збірник статей* / ред.-упор. Г. Карась. ІваноФранківськ: Фоліант, 2015. С. 178–182.
6. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Курс лекцій: навч. пос. для студ. дир.-хор. фак. муз. та пед. вузів. Ч 1. 2002.
7. Юцевич Ю. Теорія та методика формування та розвитку співацького голосу. К.: ІЗМН, 1998. 160 с.
8. Miller Richard. Solutions for singers: Tools for performers and teachers. Oxford University Press, 2004.
9. Rosenberg Marci, and Wendy D. LeBorgne. The vocal athlete: application and technique for the hybrid singer. Vol. 1. Plural Publishing, 2024.
10. Saklad Nancy. Voice and speech training in the new millennium: Conversations with master teachers. Applause Theatre & Cinema Books, 2011.

REFERENCES:

1. 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].
2. 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].
3. Lanina, Tetiana Oleksandrivna. (2017). Teoretychni osnovy vokalnoho ansamblevoho vykonavstva [Theoretical foundations of vocal ensemble performance]. *Muzychne mystetstvo v osvitohichnomu dyskursi*. № 2. 46-50. [in Ukrainian].
4. Mykysha, M. (1971). Praktychni osnovy vokalnoho mystetstva [The practical foundations of vocal art]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 78. [in Ukrainian].
5. Mykhailiuk, Kh. (2015). Formuvannia navykiv samokontroliu yak neobkhdna umova rozvytku spivochoho holosu [Formation of self-control skills as a necessary condition for the development of singing voice]. *Vokalne mystetstvo: Istoriiia. 19 Suchasnist. Perspektyvy: zbirnyk statei* / red.-upor. H. Karas. – IvanoFrankivsk: Foliant. 178–182. [in Ukrainian].
6. Stakhevyh, 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].
7. Yutsevych, Yu. (1998). Teoriia ta metodyka formuvannia ta rozvytku spivatskoho holosu [Theory and methodology of formation and development of singing voice]. K.: IZMN. 160. [in Ukrainian].
8. Miller, Richard. (2004). Solutions for singers: Tools for performers and teachers. Oxford University Press.
9. Rosenberg, Marci and Wendy, D. LeBorgne. (2024). The vocal athlete: application and technique for the hybrid singer. Vol. 1. Plural Publishing.
10. Saklad, Nancy. (2011). Voice and speech training in the new millennium: Conversations with master teachers. Applause Theatre & Cinema Books.

УДК 780.74:78.01+004.9

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-4>

Олена БОНДАРЕНКО

викладач (ударні інструменти) кафедри оркестрових інструментів, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0009-0005-3458-5785

Бібліографічний опис статті: Бондаренко, О. (2025). Імпровізація та технології: взаємодія електроніки та перкусії в новітніх творах. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 23–30, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-4>

ІМПРОВІЗАЦІЯ ТА ТЕХНОЛОГІЇ: ВЗАЄМОДІЯ ЕЛЕКТРОНІКИ ТА ПЕРКУСІЇ В НОВІТНІХ ТВОРАХ

Мета дослідження – проаналізувати форми та особливості взаємодії електроніки та перкусії в новітніх музичних творах, з особливим акцентом на роль імпровізації як інструменту адаптації та співтворчості в технологічному середовищі. У фокусі – трансформація виконавської функції в умовах цифрового впливу, де імпровізація набуває не лише естетичного, а й комунікативного значення.

Методологія дослідження спирається на міждисциплінарний аналіз – поєднання музикознавчого, виконавського та технологічного підходів. Робота охоплює історичний огляд ключових етапів розвитку електроакустичної музики з 1950-х років (зокрема діяльність студій у Кельні, Парижі, Мілані), досліджує твори таких композиторів, як Пер Шеффер, Карлхайнц Штокгаузен, Лучіано Беріо, а також аналізує сучасні практики live electronics у творчості Вінко Глобокара, П'єра Жодловскі, Майкла Майєргофа та інших. Особлива увага приділяється інструментальному складу, типам електроніки (аналогова, цифрова, інтерактивна) та імпровізаційним методам взаємодії в реальному часі.

Наукова новизна полягає в осмисленні імпровізації як когнітивної та художньої стратегії, що забезпечує гнучке взаємодіяння між перкусіоністом і технологічними середовищами. Імпровізація виявляється не лише технікою, але і формою музичного мислення, яка дозволяє адаптуватися до змінних параметрів звукового середовища, взаємодіяти з алгоритмами, програмованими ефектами, датчиками руху, візуальним контентом. У дослідженні також висвітлено трансформацію ролі виконавця – від інтерпретатора до медіатора між акустичним тілом та електронною системою, де кожен жест, звук і реакція можуть мати програмований або варіативний характер.

Основна ідея висновку полягає в тому, що імпровізація на перехресті акустичних і цифрових медіа формує нову виконавську парадигму, в якій музикант функціонує як активний співавтор технологічного процесу. Це відкриває перспективи для переосмислення сучасного музичного досвіду, розширює межі виконавської свободи та ставить нові виклики щодо тілесності, слухання і взаємодії в умовах мультимедійного простору.

Ключові слова: імпровізація, перкусія, електроніка, live electronics, цифрові технології, сучасна музика, електроакустична музика, мультимедійне виконавство, музикант і технологія, новітні музичні практики.

Olena BONDARENKO

teacher (percussion instruments) at the Department of Orchestral Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi Uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0009-0005-3458-5785

To cite this article: Bondarenko, O. (2025). Improvizatsiia ta tekhnolohii: vzaiemodiia elektroniky ta perkusii v noviitnikh tvorakh [Improvisation and technologies: interaction between electronics and percussion in contemporary works]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 23–30, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-4>

IMPROVISATION AND TECHNOLOGIES: INTERACTION BETWEEN ELECTRONICS AND PERCUSSION IN CONTEMPORARY WORKS

The aim of the study is to analyze the forms and characteristics of interaction between electronics and percussion in contemporary musical works, with a special focus on the role of improvisation as a tool for adaptation and co-creation within technological environments. The research centers on the transformation of the performer's role under digital influence, where improvisation gains not only aesthetic but also communicative significance.

The methodology of the study is based on interdisciplinary analysis – combining musicological, performative, and technological approaches. The research includes a historical overview of key stages in the development of electroacoustic music since the 1950s (including the work of studios in Cologne, Paris, and Milan), investigates compositions by such composers as Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, and Luciano Berio, and also analyzes contemporary live electronics practices in the works of Vinko Globokar, Pierre Jodlowski, Anna Korsun, Michael Maierhof, among others. Special attention is given to instrumental setups, types of electronics (analog, digital, interactive), and real-time improvisational methods of interaction.

The scientific novelty lies in the conceptualization of improvisation as both a cognitive and artistic strategy that enables flexible interaction between the percussionist and technological environments. Improvisation is considered not only a technique but a form of musical thinking that allows adaptation to changing soundscape parameters and interaction with algorithms, programmed effects, motion sensors, and visual content. The study also highlights the transformation of the performer's role – from an interpreter to a mediator between the acoustic body and the electronic system, where every gesture, sound, and reaction may have programmed or variable meanings.

The main conclusion emphasizes that improvisation at the intersection of acoustic and digital media shapes a new performance paradigm, where the musician acts as an active co-creator of the technological process. This opens up new perspectives for rethinking contemporary musical experience, expands the boundaries of performative freedom, and poses new challenges in terms of corporeality, listening, and interaction within multimedia space.

Key words: improvisation, percussion, electronics, live electronics, digital technologies, contemporary music, electroacoustic music, multimedia performance, musician and technology, contemporary musical practices.

Актуальність проблеми. Актуальність зумовлена зростанням числа творів, в яких акустична перкусія та електронні технології виступають як рівноправні партнери, є важливим напрямом розвитку сучасної музики. Ці практики активно розвиваються як на Заході, так і в Україні, зокрема в контексті фестивалів сучасної музики (Київ Музик Фест, Контрасти, Porto-Franko тощо), а також в індивідуальних проєктах композиторів та виконавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика взаємодії перкусії та електроніки активно розробляється як у європейському, так і в американському музикознавстві. Дослідники акцентують увагу на зміні ролі виконавця в умовах технологічного середовища (Collins, 2006, с. 45–60; Emmerson, 2007, с. 75–89), зокрема підкреслюючи необхідність володіння навичками не лише інструментального музичування, а й програмування, аудіообробки, навігації в мультимедійних просторах.

Окрему увагу приділено поняттю реалтаймового перформансу, де імпровізація стає не просто творчим методом, а структурною основою виконання. У працях Vinko Globokar, Pierre Jodlowski та Michael Maierhof імпровізація розглядається як реакція на фізичну матеріальність звуку, що поєднується з керованими електронними модуляціями (Globokar, 1992, с. 112–130; Jodlowski, 2005, с. 78–85).

У вітчизняному контексті важливими є роботи Л. Грабовського, О. Щетиніна, С. Пілютікова, де аналізується розвиток новітніх виконавських стратегій та нові функції

музиканта в межах сучасної академічної сцени. Акценти робляться на перетині жанрових меж, розширенні інструментарію, гібридизації акустичних і електронних джерел (Грабовський, 2003, с. 45–58; Щетинін, 2010, с. 60–75).

Попри наявність окремих досліджень, питання імпровізаційних підходів саме у сфері перкусійного перформансу з використанням електроніки лишається недостатньо вивченим, особливо у вітчизняному просторі. Це створює передумови для подальшого аналізу, зокрема на прикладі конкретних творів та виконавських практик.

Мета статті – проаналізувати форми та особливості взаємодії електроніки та перкусії в новітніх музичних творах, з особливим акцентом на роль імпровізації, розглянути, як змінюється функція перкусіоніста в умовах техно-середовища, які типи електроніки залучені в цей процес і яким чином імпровізаційні практики стають зв'язуючою ланкою між людиною та машиною.

Перкусія та технології від ХХ століття до сьогодні. Використання технологій в перкусійній музиці має глибоке коріння, що сягає другої половини ХХ століття, коли композитори почали активно включати електроніку в академічну музику. Перкусія – завдяки своїй тілесній виразності, широкому спектру тембрів і здатності до експериментів – стала однією з найперших галузей, де розпочалися активні пошуки синтезу акустичного та електронного звучання.

Виклад основного матеріалу дослідження. На перехресті імпровізації та технологій фор-

мується нова виконавська парадигма – жива, пластична, медіаорієнтована. Її дослідження дозволяє глибше зрозуміти як внутрішню природу сучасного мистецтва, так і трансформацію ролі музиканта в цифрову епоху.

Щоб осмислити витоки цієї парадигми, доцільно звернутися до ключових етапів розвитку електронної музики, зокрема тих, де перкусія почала відігравати активну роль у взаємодії з технологіями. Витоки сучасних форм взаємодії між виконавцем і машиною можна простежити ще в середині ХХ століття – в епоху електроакустичних експериментів.

Електроакустичні експерименти 1950–1970-х років. Один із перших значущих етапів пов'язаний з розвитком електроакустичної музики в студіях Кельна, Парижа та Мілана. У працях П'єра Шеффера, Карлхайнца Штокгаузена (наприклад, *Mikrophonie I*), а також Лучіано Беріо почалося активне використання записаних звуків перкусії, їх трансформації та просторової проєкції (Stockhausen, 1964, с. 105–110; Schaeffer, 1952, с. 55–60). В цей же час композитори почали впроваджувати в партитури живу взаємодію з мікрофонами, магнітофонами та аналоговими синтезаторами.

Перкусія в цих творах ставала не тільки ритмічним чи шумовим джерелом, а й посередником між тілом виконавця та технологією. Саме тут вперше з'явилися зачатки того, що в майбутньому стане основою для *live electronics*.

Розвиток інтерактивних технологій та живої електроніки. З кінця 1980-х років починається друга хвиля інтеграції: поширення цифрових медіумів, комп'ютерів і сенсорних пристроїв дозволяє музикантам управляти звуком у реальному часі. З'являється поняття *live electronics*, в якому перкусіоніст не лише грає на інструментах, а й стає оператором звуку, взаємодіючи з процесорами, контролерами та спеціалізованим програмним забезпеченням (Emmerson, 2007, с. 90–105).

Прикладом може бути творчість Вінко Глобокара, Кайї Сааріяхо, Філіпа Манура та інших, а також поява таких колективів, як *red fish blue fish* (США), *Slagwerk Den Haag* (Нідерланди) або *Ensemble Modern* (Німеччина), які активно експериментують з електронікою та мультимедіа (Globokar, 1992, с. 135–150).

Знаковим для нового етапу став перехід до *hybrid setups* – поєднання акустичних удар-

них інструментів із MIDI-контролерами, педалями, сенсорами руху (наприклад, *Leap Motion* або контактними мікрофонами) та цифровими платформами типу *Ableton Live*, *Max/MSP* або *SuperCollider*. Перкусіоніст починає діяти не лише як інтерпретатор, а як архітектор звуку, реорганізуючи звучання в реальному часі.

Така гнучкість у технічному виконанні сприяє відходу від фіксованих партитур до відкритих форм – графічних, текстових або інструктивних, які надають виконавцю більший простір для імпровізації, спонтанного реагування на алгоритми або взаємодії з візуальним рядом. З'являється поняття "перформер-композитор", де виконавець стає співавтором твору в процесі його втілення.

Український контекст: від академії до авангарду. В Україні з початку 2000-х років спостерігається стійкий інтерес до інтеграції електроніки в перкусійне виконавство. Твори композиторів Олександра Щетинського, Золтана Алмаші, Іллі Разумейка та Романа Григоріва демонструють широкий діапазон підходів – від традиційної семплерної обробки до складних перформативних структур з участю електроніки та відеоарту (Щетинін, 2010, с. 80–95).

Особливу роль відіграли незалежні ансамблі та виконавці, серед яких Ухо-ансамбль, *PERSEPHASSA*, Мар'яна Садовська, а також ініціативи в рамках фестивалів (Контрасти, Київські Музичні Прем'єри, ГогольFest та ін.), де імпровізація з електронікою стає частиною актуальної музичної сцени.

Технологічні засоби, що використовуються в сучасній перкусійній імпровізації. Участь перкусіоніста в електроакустичній імпровізації все частіше вимагає не тільки фізичного виконання, але й технічної підготовки. Арсенал інструментів стрімко розширюється: від простих педальних ефектів до комплексних гібридних установок, що включають в себе цифрову обробку, управління мультимедіа та живу генерацію звуку. Ці засоби можна умовно поділити на кілька груп.

Гібридні установки. Найбільш очевидний напрям – гібридні установки (*hybrid setups*), в яких акустичні барабани або перкусійні об'єкти поєднуються з тригерами, сенсорами, мікрофонами контактного типу. Часто застосовується MIDI-контроль, що дозволяє конверту-

вати удари в сигнали, які запускають семпли, ефекти або алгоритми обробки.

Такий підхід дозволяє перкусіоністу "розширити" звучання традиційного інструмента, перетворюючи його на елемент саунд-дизайну. Наприклад, перкусіоніст може використати пад з підключеним MIDI-тригером для запуску гранульованої реверберації, змішуючи живу перкусію з електронним ландшафтом (Winkler, 1998, с. 45).

DAW і живий контроль: Ableton Live, Max/MSP, SuperCollider. Ableton Live став фактичним стандартом для живої електронної імпровізації. Його Session View дозволяє запускати звукові сцени, семпли, петлі та обробляти сигнали в реальному часі. Використовуючи MIDI-контролери (Akai APC, Push, Launchpad та ін.), перкусіоніст може динамічно керувати як власне звуком, так і загальним простором композиції.

Для детальної персоналізації виконавського середовища часто використовують Max/MSP, Pure Data, SuperCollider – гнучкі платформи для розробки власних патчів, алгоритмів керування та обробки аудіо в режимі реального часу. Ці платформи також активно використовуються для підключення датчиків руху, світла, біометричних сенсорів, створюючи мультимодальні системи управління (Rebelo, 2013, с. 201).

Контролери і нестандартні інтерфейси. Окрім класичних MIDI-пристроїв, все більше використовуються нестандартні інтерфейси:

- Leap Motion – відстежує рухи рук у просторі.

- Arduino/Teensy – платформи для створення власних датчиків.

- Myo Armband, TouchOSC, Lemur – дозволяють керувати звуком через жести, планшет, смартфон.

- Piezo-сенсори – прості та доступні сенсори для тригерів.

Ці пристрої надають виконавцю нові канали виразності, перетворюючи сам процес руху або імпульсу на джерело звучання та імпровізації. Вони сприяють так званому переосмисленню тіла як інструмента (Walshe, 2012, с. 3).

Сценографія і мультимедія як частина імпровізації. Все частіше технології виходять за межі суто звукового середовища. Проекції, світло, сенсорні поверхні, відеоарт – стають рівноправними учасниками імпровізаційного перформансу.

Перкусіоніст може запускати візуальні ефекти, керувати відео в реальному часі, реагувати на світлові імпульси або навіть синхронізувати гру з рухом об'єктів у просторі. Це вимагає не лише технічної оснащеності, але й нового типу мислення – перформативного, синтетичного (Birringer, 2005, с. 88).

Кейси та композиції: приклади взаємодії електроніки та перкусії. Одним із найефективніших способів проаналізувати зміни в імпровізаційній практиці перкусіоністів є вивчення конкретних композицій та перформансів, які демонструють новітні форми взаємодії людини та машини. У цьому розділі ми розглянемо кілька характерних прикладів, які репрезентують різні естетики та технічні підходи до синтезу електроніки та живої гри.

"Psappha" (1975) – хоча у творі Яніса Ксенакіса і не використовується електроніка безпосередньо, його структура ґрунтується на алгоритмічних принципах, що перегукуються з логікою машинного мислення. Імпровізаційний компонент обмежений, однак тілесна та моторна складність партії наближає виконавця до стану "людської машини". Це формує історичне підґрунтя для подальшої гібридизації (Harley, 2004, с. 132).

"Surface Tension" (2010) – у цьому творі Олександр Шуберт працює з сенсорними датчиками, які реагують на жести, напругу м'язів та фізичний контакт. Звук модулюється в реальному часі, і сам рух виконавця є не просто жестом, а джерелом інформації для системи. Імпровізація тут набуває нового виміру: вона існує між тілом та технологією, у спільному полі чутливості (Schubert, 2011, с. 4).

"As we are (bruising aria)" (2016) – у цій композиції Дженніфер Валькманн використовує контактні мікрофони, вокалізацію, удари по тілу, а також сенсорні зони, підключені до електронної обробки. Імпровізація полягає в переосмисленні тіла як інструмента та в емоційному перенесенні енергетики гри на електронну тканину звуку.

Це яскравий приклад того, як запрограмоване середовище відкриває нові емоційні глибини, розширюючи традиційну експресивність перкусії.

Live-перформанси ансамблів. Сучасні перкусійні ансамблі активно впроваджують електроніку в імпровізаційні блоки. Напри-

клад, Speak Percussion (Австралія) створюють цілісні інсталяції, де гра відбувається у сенсорному полі, серед світла, лазерів та взаємодії з глядачем. Особливу увагу вони приділяють архітектурі звуку – як простір та акустика впливають на імпровізаційне рішення (Bartleet, 2021, с. 72–75).

Український контекст. В Україні також є приклади інноваційної імпровізації з електронікою:

– Яна Шлябанська поєднує голос, контактні мікрофони та вібраційні сенсори в живих виступах, де тіло стає джерелом як звукових ефектів, так і ритму.

– Алла Загайкевич як композиторка та викладачка активно залучає ударні в електроакустичних творах, співпрацюючи з виконавцями-експериментаторами.

– Ганна Хміль у своїх дослідженнях аналізує вплив електроніки на виконавське тіло та інтерфейси імпровізації (Хміль, 2020, с. 33–35).

Роль перкусіоніста як куратора звуку та середовища. Сучасний перкусіоніст виходить за межі ролі інтерпретатора. Він стає архітектором звуку, дизайнером простору та куратором взаємодії між тілом, технологіями та середовищем.

Сценографія та медіа-вимір. Імпровізація з електронікою вимагає уваги до просторових і візуальних аспектів. Мікрофони, світло, поверхні – все це інтегрується в композицію. У перформансах Speak Percussion чи Les Percussions de Strasbourg сцена стає інструментом, а виконавець – саунд-художником.

Курвання технологій. Часто композитор лише задає загальну ідею, а перкусіоніст сам обирає контролери, сенсори й програмне забезпечення. Сетап підбирається з урахуванням завдань твору – гнучкості, надійності, відкритості до випадковості. Він стає частиною художнього висловлювання.

Інтерпретація середовища. У live electronics виконавець активно впливає на форму твору: ініціює звукові процеси, змінює параметри середовища, реагує на простір та публіку. У творах Олександра Шуберта часто передбачені зони вибору – сценарій розгортається залежно від контексту.

Акустичне мислення. Робота з нестроєвими звуками формує унікальну слухову й тактильну

чутливість. Перкусіоністи мислять у категоріях текстур, простору та руху звуку. Саме тому вони – центральні фігури в експериментальній та мультимедійній музиці.

Аналіз сучасних творів. Сучасні музичні твори, що поєднують імпровізацію та технології, відкривають нові горизонти для вираження творчості та взаємодії між виконавцем і технологічними системами. Показовими прикладами, що демонструють інноваційні підходи в об'єднанні акустичних інструментів і електронних технологій, зокрема в контексті імпровізації, та їх вплив на техніку виконання та комунікацію в процесі створення музичного простору, можуть виступати такі композитори та виконавці, як В. Глобокар, М. Майєрхоф, П. Жодловський (Тоор, 2016, с. 88–90).

Vinko Globokar: тіло як інструмент. У творах ?Corporel та Toucher В. Глобокар руйнує межі між тілом виконавця і музичним інструментом. У ?Corporel тіло – головне джерело звуку: шкіра, кістки, голос, дихання. Імпровізація постає як пластичне, тілесне мислення в межах заданої, але гнучкої структури. Відмова від технологій – це не спрощення, а концептуальний жест: тіло виступає «технологією», здатною створювати складну звукову тканину.

У Toucher додається мовлення, яке співіснує з ударними: голос і звук переплітаються, відкриваючи нові виміри інтерпретації. Глобокар трактує імпровізацію як форму взаємодії з формою, де виконавець – співтворець, а не лише інтерпретатор.

Michael Maierhof: технологія як співвиконавець. У творах Tone Shards, Serial Box Майєрхоф зливає акустику й електроніку в єдиний звуковий простір. Перкусія тут – не просто інструмент, а звуковий об'єкт, який еволюціонує через обробку. Технологія – активний партнер, а не пасивне тло: рухи виконавця можуть керувати ефектами в реальному часі, перетворюючи жести на елементи композиції.

Імпровізація у Майєрхофа – це навігація в технологічній сітці. Музикант взаємодіє з заздалегідь налаштованими алгоритмами, семплами, синтезами – і тим самим співтворить форму. Тут імпровізація – не вільна гра, а діалог з машиною.

Pierre Jodlowski: перкусія і контрольована випадковість. У П. Жодловського (Furtive, The House of the Snake) електроніка та перку-

сія зливаються у взаємодії, де імпровізація має модульну природу. Жест, звук і технологія тісно пов'язані: семплери й обробки реагують на дії виконавця у реальному часі. Перкусія стає тригером змін, а не лише джерелом ритму.

Принцип контрольованої випадковості відкриває для музиканта простір непередбачуваних рішень у межах заданого середовища. Звук формується «на ходу», кожен виступ унікальний. Технологія тут – не тло, а мінлива сцена для імпровізаційного висловлювання.

Психофізіологія виконання. Сучасні технології в музиці відкривають нові можливості для композиторів і виконавців, але водночас створюють нові психофізіологічні виклики. Перкусіоністи, що працюють із мультимедійними сетапами, стикаються з підвищеними вимогами до координації, уваги та адаптивності (Krause, 2014, с. 45).

Гра на перкусійних інструментах із залученням MIDI, сенсорів, семплерів та обробки в реальному часі змінює характер виконання.

Керування увагою. Перкусіоніст має одночасно контролювати кілька аудіопотоків, слідкувати за фізичними діями та їх цифровим відгуком. Це потребує когнітивної гнучкості та здатності швидко перемикатися між задачами (Stevens, 2017, с. 62).

Сенсорне перевантаження. Інтенсивна взаємодія з технологіями може призводити до надмірного навантаження на сенсорні канали. Зокрема, необхідність синхронізації рухів із цифровим зворотним зв'язком може порушувати ритм і техніку гри.

Координація. Перехід між традиційними інструментами та цифровими інтерфейсами вимагає нової моторної гнучкості й багатозадачності. Перкусіоніст повинен підтримувати стабільну гру на акустичних інструментах, паралельно взаємодіючи з електронними компонентами.

Вплив інтерфейсів на моторику та техніку гри. Технологічні інтерфейси змінюють характер рухів виконавця.

Нова моторика. Використання сенсорів, контролерів і жестів замість традиційних ударів змінює техніку гри. Це вимагає адаптації до нових рухів і розвитку тонкої моторики.

Фізичне навантаження. Робота з MIDI-контролерами чи сенсорними екранами може зменшити загальне фізичне навантаження,

але водночас вимагає точності та контролю дрібних рухів, що змінює звичну фізіологію гри.

Навчання взаємодії з технологіями. Навчання перкусіоністів розширюється за межі традиційної техніки.

Імпровізація з технологіями. Робота з семплерами, обробкою звуку в реальному часі та віртуальними інструментами вимагає гнучкості мислення та розуміння цифрових процесів, що впливають на звук.

Робота з програмами та сетапами. Опанування середовищ типу Ableton Live чи Max/MSP стає невід'ємною частиною професійної підготовки. Вміння програмувати взаємодію між інтерфейсами й акустичними інструментами дозволяє створювати унікальні перформанси.

Нові освітні підходи. Тренування у віртуальній або доповненій реальності, курси імпровізації з електронікою та проєктно-орієнтоване навчання формують сучасну перкусійну освіту, спрямовану на технологічну інтеграцію.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Розвиток новітніх технологій значно впливає на перкусіоністичну практику, відкриваючи нові горизонти для імпровізації та творчості. Використання штучного інтелекту, колаборації з візуальними художниками та впровадження технологій VR і AR у виконавство розширюють можливості музикантів, дозволяючи створювати інтерактивні та мультимедійні твори. У таких умовах перкусіоніст перестає бути просто виконавцем звуків, стаючи медіахудожником, який інтегрує звук, візуальні ефекти та технології.

Ці тенденції відкривають нові можливості для навчання, дозволяючи музикантам освоювати нові форми взаємодії з технологією. Інтеграція цифрових інструментів у навчальний процес дає можливість майбутнім виконавцям не лише вдосконалювати традиційні техніки, але й працювати з електронікою, синтезаторами та програмним забезпеченням. Це сприятиме розвитку міждисциплінарних підходів у музичній освіті та появи нових форматів колаборацій між музикантами, художниками та технологіями.

Подальші дослідження повинні зосередитися на вивченні фізіологічних і когнітивних аспектів інтеграції цифрових технологій

у перкусійне виконавство, а також на розробці освітніх програм, які дозволяють студентам ефективно взаємодіяти з новими медіа та технологіями. Це допоможе сформувати нову виконавську культуру, орієнтовану на інноваційні підходи та міждисциплінарну співпрацю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Collins N. Interactive Sound Generation and Improvisation in Live Electronic Music. *Leonardo Music Journal*. 2006. Vol. 16. P. 45–60.
2. Emmerson S. Living Electronic Music. Aldershot : Ashgate. 2007. 182 p.
3. Globokar V. Towards a Theory of Musical Gesture and Improvisation. *Contemporary Music Review*. 1992. Vol. 7, № 2. P. 112–130.
4. Jodlowski P. Music and Gesture: Embodied Electronics. *Musique en Scène*. 2005. № 4. P. 78–85.
5. Maierhof M. Material, Aktion und Struktur in der aktuellen Musik. *MusikTexte*. 2004. № 101. P. 43–52.
6. Schaeffer P. À la recherche d'une musique concrète. Paris : Éditions du Seuil, 1952. 238 p.
7. Stockhausen K. Mikrophonie I (1964). *Texte zur Musik*. Köln : DuMont, 1964. Vol. 1. P. 105–110.
8. Грабовський Л. С. Сучасна українська музика: шляхи розвитку. *Музика*. 2003. № 4. С. 45–58.
9. Щетинін О. М. Електроніка в новітній українській музиці: тенденції інтеграції. *Питання сучасного музикознавства*. 2010. Вип. 9. С. 60–75.
10. Пілютиков С. В. Імпровізаційні стратегії в музиці ХХ–ХХІ століть. *Мистецтвознавчі записки*. 2012. Вип. 22. С. 35–47.
11. Birringer J. Performance, Technology, and Science. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. 2005. Vol. 27, № 2. P. 82–93.
12. Harley M. A. Xenakis: His Life in Music. New-York : Routledge, 2004. 294 p.
13. Rebelo P. Embodiment and Music Performance. *New Perspectives on Music and Gesture* / Gritten A. & King E. New-York : Routledge, 2013. P. 190–207.
14. Walshe J. M. The New Discipline. *MusikTexte*. 2012. № 135. P. 1–4.
15. Winkler T. Composing Interactive Music: Techniques and Ideas Using Max. Cambridge, MA : MIT Press, 1998. 368 p.
16. Bartleet B. L. Performing the Experimental: Sound Art and Percussion in Practice. New-York : Routledge, 2021. 254 p.
17. Хміль Г. Тіло як інтерфейс: електроніка і виконавець в новій музиці. *Сучасна Музика*. 2020. Вип. 3. Ч. 14. С. 32–36.
18. Toop D. Into the maelstrom: Music, improvisation and the dream of freedom: Before 1970. Bloomsbury : Bloomsbury Academic, 2016. 336 p.
19. Krause D. Music and Cognitive Science: Challenges of Technology. Oxford : Oxford University Press, 2014. 198 p.
20. Stevens T. Percussion and the Mind: Cognitive Processes in Performance. New-York : Routledge, 2017. 224 p.

REFERENCES:

1. Collins, N. (2006). Interactive Sound Generation and Improvisation in Live Electronic Music. *Leonardo Music Journal*. Vol. 16, 45–60.
2. Emmerson, S. (2007). Living Electronic Music. Aldershot : Ashgate.
3. Globokar, V. (1992). Towards a Theory of Musical Gesture and Improvisation. *Contemporary Music Review*. Vol. 7, № 2, 112–130.
4. Jodlowski, P. (2005). Music and Gesture: Embodied Electronics. *Musique en Scène*. № 4, 78–85.
5. Maierhof, M. (2004). Material, Aktion und Struktur in der aktuellen Musik. *MusikTexte*. № 101, 43–52.
6. Schaeffer, P. (1952) À la recherche d'une musique concrète. Paris : Éditions du Seuil, 238 p.
7. Stockhausen, K. (1964). Mikrophonie I (1964). *Texte zur Musik*. Köln : DuMont. Vol. 1, 105–110.
8. Grabovskiy, L. S. (2003). Suchasna ukrains'ka muzyka: shliakhy rozvytku [Contemporary Ukrainian Music: Paths of Development]. Kyiv : Muzyka, 45-58 [in Ukrainian].
9. Shchetinin, O. M. (2010). Elektronika v novitnii ukrains'kii muzytsi: tendentsii intehratsii [Electronics in Contemporary Ukrainian Music: Trends of Integration]. Kyiv : Pytannia suchasnoho muzykoznavstva. Vol. 9, 60-75 [in Ukrainian].
10. Pilyutikov, S. V. (2012). Impvizatsiini stratehii v muzytsi ХХ–ХХІ stolit [Improvisational Strategies in 20th–21st Century Music]. Kyiv : Mystetstvoznachchi zapysky. Vol. 22, 35-47 [in Ukrainian].

11. Birringer, J. (2005). Performance, Technology, and Science. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. Vol. 27, № 2, 82–93.
12. Harley, M. (2004). *A. Xenakis: His Life in Music*. New-York : Routledge, 294 p.
13. Rebelo, P. Embodiment and Music Performance. In Gritten, A. & King, E. *New Perspectives on Music and Gesture (pp. 190-207)*. New-York : Routledge.
14. Walshe, J. M. (2012). The New Discipline. *MusikTexte*. № 135, 1–4.
15. Winkler, T. (1998). *Composing Interactive Music: Techniques and Ideas Using Max*. Cambridge, MA : MIT Press, 368 p.
16. Bartleet, B. L. (2021). *Performing the Experimental: Sound Art and Percussion in Practice*. New-York : Routledge, 254 p.
17. Khmil', H. (2020). Tilo yak interfeis: elektronika i vykonavets v novi muzytsi [The Body as an Interface: Electronics and the Performer in New Music]. *Suchasna Muzyka*, Vol. 3(14), 32–36 [in Ukrainian].
18. Toop, D. (2016). *Into the Maelstrom: Music, Improvisation and the Dream of Freedom*. Bloomsbury : Bloomsbury Academic, 336 p.
19. Krause, D. (2014). *Music and Cognitive Science: Challenges of Technology*. Oxford : Oxford University Press, 198 p.
20. Stevens, T. (2017). *Percussion and the Mind: Cognitive Processes in Performance*. New-York : Routledge, 224 p.

УДК 784.9:792-051

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

Наталія БОРИСЕНКО

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

ORCID: 0000-0001-9358-1243

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

Бібліографічний опис статті: Борисенко, Н., Роговська, Є. (2025). Впровадження сучасних вокальних технік у процесі підготовки майбутніх акторів. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 31–36, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-5>

ВПРОВАДЖЕННЯ СУЧАСНИХ ВОКАЛЬНИХ ТЕХНІК У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Мета роботи. Стаття присвячена дослідженню значення голосу як інструменту виразності в театральному мистецтві та обґрунтуванню доцільності впровадження сучасних вокальних технік у професійну підготовку акторів для удосконалення їхніх голосових можливостей. **Методологія** дослідження продиктована характером досліджуваної проблеми і полягає у використанні міждисциплінарного підходу, який поєднує аналіз сучасних вокальних технік, теоретичне вивчення наукових джерел та практичне узагальнення педагогічного досвіду акторської підготовки. **Наукова новизна** визначається ракурсом заявленої теми, її актуальністю та місцем в структурі як музично-теоретичного, так і виконавського процесу. Робота висвітлює інноваційні підходи до розвитку голосу актора у контексті сучасного театру, підкреслює унікальність кожної вокальної техніки та їх потенціал для формування сценічного голосу, здатного до широкого спектра емоційного, тембрового й технічного вираження. **Висновки.** Сучасні вокальні техніки значно розширюють можливості голосу актора, сприяють його витривалості, гнучкості та сценічній достовірності. Зокрема, техніка *Estill Voice Training* сприяє усвідомленому керуванню голосовим апаратом завдяки детальній анатомічній моделі. Техніка *Complete Vocal Technique* дозволяє опанувати широкий спектр вокальних ефектів і звучань, що особливо цінне для акторів музичних театрів і мюзиклів. Техніка *Speech Level Singing* допомагає зберегти природність звучання голосу у різних регістрах без перенапруження, що важливо для сценічної витривалості. У свою чергу, техніка *Linklater Voice Technique* акцентує увагу на звільненні природного голосу через зняття фізичних і психологічних блоків, забезпечуючи щирість сценічного мовлення. Не менш значущими є й техніки *Fitzmaurice Voicework* та *Roy Hart Theatre Voice Work*, які поєднують тілесність, дихання й експресію, дозволяючи акторам вийти за межі традиційного вокального звучання й досліджувати унікальне «я» кожного голосу. Інтеграція цих технік у навчальний процес сприяє формуванню багатогранного, вільного та технічно підготовленого сценічного голосу, що відповідає запитам сучасного театру.

Ключові слова: голос, вокал, актор, вокальні техніки, навчальний процес, підготовка.

Nataliia BORYSENKO

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

ORCID: 0000-0001-9358-1243

Yelyzaveta ROHOVSKA

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

ORCID: 0000-0001-9456-5480

To cite this article: Borysenko, N., Rohovska, Ye. (2025). Vprovadzhennia suchasnykh vokalnykh tekhnik u protsesi pidhotovky maibutnykh aktoriv. [Implementation of modern vocal techniques in the training process of future actors]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 31–36, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-5>

IMPLEMENTATION OF MODERN VOCAL TECHNIQUES IN THE TRAINING PROCESS OF FUTURE ACTORS

The aim of the work. The article is devoted to exploring the significance of the voice as a tool of expressiveness in theatrical art and to substantiating the relevance of implementing modern vocal techniques in the professional training of actors to enhance their vocal abilities. **The research methodology** is determined by the nature of the studied problem and is based on an interdisciplinary approach that combines the analysis of modern vocal techniques, theoretical examination of scientific sources, and practical generalization of pedagogical experience in actor training. **The scientific novelty** lies in the perspective of the chosen topic, its relevance, and its place within both the music-theoretical and performance processes. The study highlights innovative approaches to the development of the actor's voice in the context of contemporary theatre, emphasizes the uniqueness of each vocal technique, and explores their potential for shaping a stage voice capable of a wide range of emotional, timbral, and technical expression. **Conclusions.** Modern vocal techniques significantly expand the actor's vocal capabilities, enhancing endurance, flexibility, and stage authenticity. In particular, the Estill Voice Training technique promotes conscious control of the vocal apparatus through a detailed anatomical model. The Complete Vocal Technique provides mastery of a wide range of vocal effects and sounds, which is especially valuable for actors in musical theatre and musicals. The Speech Level Singing technique helps preserve the natural sound of the voice across different registers without strain, which is crucial for stage endurance. In turn, the Linklater Voice Technique focuses on releasing the natural voice by removing physical and psychological blocks, ensuring the sincerity of stage speech. Equally significant are the Fitzmaurice Voicework and Roy Hart Theatre Voice Work techniques, which integrate physicality, breath, and expression, allowing actors to go beyond traditional vocal sound and explore the unique "self" of each voice. Integrating these techniques into the educational process contributes to the development of a multifaceted, free, and technically trained stage voice that meets the demands of contemporary theatre.

Key words: voice, vocal, actor, vocal techniques, training process, preparation.

Актуальність проблеми. Сьогодні професія актора охоплює цілий спектр умінь – від тонкого психологічного аналізу персонажа, що потребує глибокої емоційної проникливості, до володіння тілом через сценічний рух, вміння керувати мовленням, а також розвиненого вокалу, який здатен стати повноцінним інструментом емоційної взаємодії з публікою. Успішний актор повинен не лише говорити виразно й чітко, а й співати, імпровізувати голосом, змінювати тембр залежно від обставин, володіти широким діапазоном інтонацій, технік дихання, артикуляції, ритму й тональності.

У театрах дедалі частіше використовуються музично-драматичні постановки, у кіно – сцени з елементами співу, а в медіапроектах – голосові перформанси й дубляж. Відтак, потреба в універсальних акторах, які володіють сучасними вокальними техніками, стала не винятком, а нормою професійної підготовки. Саме тому питання впровадження сучасних вокальних технік у навчальний процес набуває дедалі більшої актуальності, адже дозволяє сформувати компетентного, гнучкого, голосово стійкого актора, готового до викликів сцени, мікрофона й кінокамери.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблема впровадження різних вокальних технік у процес підготовки акторів привертала увагу багатьох дослідників, зокрема фахівців у галузі театральної педагогіки, вокального мистецтва, фоніатрії та психології. Значний внесок у дослідження розвитку акторського голосу та методик його тренування зробили такі науковці та практики, як К. Лінклейтер, М. Фіцморіс, Р. Харт, Дж. Естілл, К. Садолін, С. Ріггс, С. Хенніг та інші. Їхні праці заклали підґрунтя для створення авторських методик, що поєднують роботу з тілом, диханням, емоційним станом і голосовою виразністю. Окрему увагу технікам вокального тренінгу в контексті акторської освіти приділяли також Е. Бут, С. Маккой, Ж. Ловетрі, І. Тітце та ін. Загалом, ця тематика має міждисциплінарний характер і охоплює як практичні, так і наукові підходи до формування професійного голосу актора.

Мета дослідження – розглянути сучасні вокальні техніки та їх роль у процесі підготовки акторів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вокал відіграє надзвичайно важливу роль у формуванні професійної майстерності актора, адже голос є одним з його основних інструментів для

вираження емоцій та передачі суті персонажа. Актор не лише говорить, але й передає через голос свою внутрішню силу, настрої та емоційне напруження, що додає глибини та достовірності образу. Вокал дозволяє розширити можливості актора, адже з його допомогою можна створювати різноманітні тембри, інтонації та емоційні стани, які неможливо досягти лише словами (Боднарчук, 2020, с. 12).

Сучасні театральні постановки вимагають від акторів не лише уміння володіти словом, а й здатності працювати з різними вокальними техніками, що дають можливість змінювати тембр голосу, висоту, силу та швидкість звучання. Вокал стає важливою частиною театральної виразності, дозволяючи актору працювати з більш широким діапазоном емоцій. Крім того, правильне використання голосу допомагає уникнути перевантаження голосових зв'язок, що є особливо важливим для акторів, які працюють у театрі або на сценах з високими вимогами до звукових навантажень (Гресь, 2019, с. 53).

На сьогоднішній день відомими є багато класичних методів постановки голосу. І вони постійно доповнюються й збагачуються інноваційними підходами і техніками, які враховують як сценічні, так і психологічні потреби актора. Розглянемо найпоширеніші та найефективніші з них:

Estill Voice Training (EVT). Це науково обґрунтована методика навчання голосу, яка вчить свідомо керувати фізіологічними структурами голосового апарату, а не просто «наслідувати звук». EVT допомагає розвинути максимальну гнучкість і контроль над голосом, що дуже цінно для актора, який має вміння змінювати стиль, емоційне забарвлення, гучність і тембр – іноді в межах однієї сцени (Steinhauer, 2016, с. 31). Засновниця методики – Джо Естіл – американська оперна співачка та дослідниця вокалу.

Методика базується на глибокому знанні анатомії та фізіології голосу. EVT не ділить голос на «правильний» і «неправильний», а визнає всі типи голосового звучання як допустимі, якщо вони не шкодять здоров'ю голосових зв'язок. Загалом *Estill Voice Training* є універсальною, науково обґрунтованою системою, яка дає акторові не просто «голос», а інструмент художнього, емоційного та технічного самовираження. Це голосовий «словник», яким

можна говорити на будь-якій «мові мистецтва» (Steinhauer, 2016, с. 34).

Complete Vocal Technique (CVT). Це практично орієнтована вокальна система, створена на основі багаторічних акустичних, анатомічних та емпіричних досліджень. Вона навчає співаків і акторів відтворювати будь-який вокальний стиль – від класики до року чи експресивного сценічного крику – без шкоди для голосу (*Complete Vocal Technique*). Засновниця методики – Катаріна Садолін – данська співачка та вокальний педагог.

Методика базується на чотирьох «стовпах», які формують голосову стабільність та виразність. Це:

1. Три основні принципи безпечного звучання: підтримка (Support) – правильна робота з диханням, м'язами живота, діафрагми; навчання правильному положенню гортані, язика та щелепи; коректна форма вхідного звуку (формування резонансу).

2. Чотири вокальні режими – основні способи звучання голосу, кожен з яких має свої характеристики й емоційне забарвлення: neutral (нейтральний режим) – м'який, повітряний звук, який підходить для шепоту або тихого співу; curbing (поміrkований режим) – напівстриманий звук, злегка приглушений, ідеальний для сцен з сумнівом, внутрішньою боротьбою, зосередженістю; overdrive (потужний, «грудний» режим) – сильний звук, ідеальний для сцен гніву, впевненості, виклику; edge (крайовий режим) – яскравий, дзвінкий звук, який добре працює для комічних сцен, викриків, імпульсивних моментів.

3. Звукотворчі ефекти. CVT дає можливість навчитися відтворювати спеціальні ефекти голосу, які часто потрібні в акторській роботі: distortion (наскрізь емоційний, «хриплий» звук), growl (ричання, як у джазових чи блюзових вокалістів), creak (поскрипування голосу), scream (безпечний сценічний крик), vocal breaks (навмисні «зриви» голосу – для емоційної виразності) та інші. Для актора це справжнє багатоголосся, яке дозволяє гнучко переходити між різними станами й ролями.

4. Тонка робота з вокальними параметрами. Методика також вчить акторів і співаків керувати такими аспектами: гучність, тембр, висота, інтонаційна лінія, атака та артикуляція (Sadolin, 2015, с. 39).

Таким чином, Complete Vocal Technique – це унікальна система вокального контролю, яка дає акторові величезний арсенал виразних засобів, дозволяє розкрити індивідуальність голосу, реалізовувати найскладніші сценічні завдання й залишатися у голосовій безпеці.

Speech Level Singing (SLS). Це техніка, яка вчить співати так само вільно, як ми говоримо, – без тиску, напруження, підйому гортані чи надмірного зусилля. Мета SLS полягає у об'єднанні регістрів голосу (груди – мікст – голова) в єдине плавне звучання без «зламів» і стрибків, забезпеченні легкості, контролю, витривалості голосу у будь-якому діапазоні та у навчанні співати довго й виразно без перевтоми та шкідливих навантажень (What is Speech Level Singing?). Її засновник – Сет Ріггс – відомий американський вокальний педагог.

Ключові характеристики методу:

1. Говоріння = Спів. SLS вчить не «форсувати» звук, а створювати його природно, з опорою на дихання та м'яку координацію м'язів.

2. Мікст-регістр. У центрі методу – злиття грудного й головного регістрів у мікст (змішаний голос).

3. Гнучкий перехід між нотами. SLS активно працює над «пасажами» – місцями, де зазвичай «ламається» голос; так тренується гнучкість голосу.

4. Контроль гортані. Гортань не повинна надмірно підніматися чи опускатися, її стабільне положення забезпечує чистий, контрольований тон без тиску.

5. Використання вокальних «гібридних» вправ, які допомагають м'яко налаштувати зв'язки, створюючи баланс і голосовий «місток» між регістрами [6].

Отже, Speech Level Singing (SLS) – це методика, яка повертає голос до його природної, здорової основи. Для актора – це ключ до виразного, емоційного, витривалого голосу, здатного передавати найтонші відтінки почуттів у мовленні та співі.

Linklater Voice Technique. Ця методика націлена на розвиток природного голосу актора, який вільно і чітко виражає емоції, передає сенс тексту і створює справжній зв'язок з аудиторією. Головною метою є зняття фізичних і психологічних обмежень, які заважають голосу звучати вільно, сильно і емоційно (Genzlinger, 2019, с. 21). Її засно-

вниця – Крістіна Лінклейтер – американська акторка та педагогиня.

Важливими аспектами Linklater Voice Technique є:

1. Природність звучання. Техніка спрямована на розвиток голосу в природному звучанні.

2. Вправи на звільнення тіла та голосу. Вони сприяють розвитку гнучкості і свободи у голосовому апараті.

3. Техніка голосових кольорів. Методика допомагає акторам розвивати різні тональні кольори голосу для вираження різних емоцій і станів.

4. Емоційний доступ до голосу. Linklater також включає в себе розвиток емоційного доступу до голосу, тобто, кожна емоція повинна мати свій відповідний голосовий відгук (Linklater, 2018, с. 48).

Тобто, Linklater Voice Technique – це метод, який вчить акторів не тільки звучати природно, а й відкривати емоційні та фізичні блоки, що обмежують можливості голосу. Це дозволяє не тільки вдосконалювати вокальні навички, а й отримувати глибоке емоційне збагачення через розкриття власних голосових можливостей.

Fitzmaurice Voicework. Ця методика націлена на вивільнення голосу через роботу з тілесними і емоційними блоками, які можуть перешкоджати природному звучанню. Вона допомагає актору відновити зв'язок між тілом і голосом, забезпечуючи голосові можливості для повного самовираження без шкоди для голосових зв'язок (Morgan, 2014, с. 29). Її засновниця – Кеті Фіцморіс – американська акторка, педагогиня та вокальна тренерка.

Ключові вправи та техніки у методиці Fitzmaurice Voicework:

1. Робота з диханням. Акцент на діафрагмальне дихання, яке дозволяє акторові отримати глибоке й контрольоване дихання для роботи з голосом.

2. Вивільнення голосу через фізичні рухи. Спеціальні вправи з тілом допомагають зняти фізичні блоки, що заважають природному звучанню.

3. Робота з голосом через звуки. Методика також включає вправи на створення різних звукових ефектів, таких як рикання, шипіння або інші звуки, що допомагають акторам розвивати діапазон голосу.

4. Звільнення емоційних блоків. Методика містить вправи, які допомагають акторам працювати з емоційними переживаннями персонажа, використовуючи голос (Fitzmaurice, 2015, с. 67).

Таким чином, Fitzmaurice Voicework – це методика, яка сприяє глибокому вивільненню голосу через роботу з тілесними та емоційними блоками. Вона надає акторам інструменти для розкриття глибини емоцій і створення природного, сильного голосу, що передає весь спектр почуттів і виразів, необхідних на сцені або в ефірі.

Roy Hart Theatre Voice Work. Методика спрямована на вивчення і розширення діапазону голосових можливостей актора, а також на створення зв'язку між голосом, тілом та емоціями. Одна з головних ідей цієї методики полягає в тому, що голос актора має бути здатним відображати всі емоційні стани і трансформації персонажа. Методика допомагає акторам звільнити голос від обмежень, що виникають через фізичні або психологічні блоки (Pikes, 2015, с. 12). Її засновник – Рой Харт – британський актор, режисер і педагог.

Основні вправи Roy Hart Theatre Voice Work:

1. Дихання та зосередження на дихальних рухах. Техніки Roy Hart починаються з роботи з діафрагмальним диханням, яке забезпечує силу та емоційну виразність голосу.

2. Вправи на вибуховий голос. Ці техніки допомагають акторам працювати з емоційним вивільненням через голос.

3. Вправи на розширення діапазону голосу. Вони дозволяють акторам виражати різні стани – від ніжних і м'яких до жорстких і інтенсивних.

4. Вправи на активацію тілесних реакцій. Вибіркові рухи та пози допомагають зняти фізичну напругу, що може впливати на звучання голосу.

5. Робота з «нестандартними» звуками – дозволяє розвинути гнучкість голосу і робити його більш виразним (Pikes, 2015, с. 163).

Отже, Roy Hart Theatre Voice Work є методикою, яка допомагає акторам вивільняти свої голосові можливості і працювати з емоціями

через звук. Вона допомагає створювати глибокий, експресивний голос, здатний передати будь-які емоційні стани персонажа, що робить цю методику надзвичайно корисною для театральних акторів, вокалістів і всіх, хто працює з голосом як інструментом самовираження.

Проведений нами огляд сучасних вокальних технік показав, що вони не зводяться лише до «вміння співати». Вони охоплюють свободу голосу, технічну грамотність, емоційний і тілесний контакт із голосом, безпечну подачу звуку, мистецтво імпровізації та експресії. Їх впровадження в акторську освіту дозволяє формувати універсального артиста, який володіє голосом так само впевнено, як тілом, емоцією й уявою.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У підсумку відзначимо, що вокал у акторській майстерності – це не просто технічна навичка, а інструмент емоційного та сценічного впливу, засіб художнього висловлення, ключ до внутрішньої свободи актора. Тому розвиток вокальних умінь повинен бути інтегрованою частиною професійної підготовки актора – поряд із мовною технікою, пластикою та психологічною роботою над роллю.

Допомогти у цьому можуть сучасні вокальні техніки, впровадження яких у процес підготовки майбутніх акторів є не лише бажаним, а й необхідним елементом професійного становлення. Ці техніки забезпечують різноманітні підходи до розвитку голосу, його звільнення від скутості, зміцнення та розширення виражальних можливостей. Вони допомагають акторам не лише навчитися володіти голосом у технічному сенсі, а й глибше відчувати себе як інструмент мистецького впливу. Завдяки цим технікам студенти здобувають здатність органічно поєднувати тілесне, емоційне й голосове втілення образу, що є запорукою сучасної, глибокої й переконливої акторської гри.

Щодо перспектив подальших досліджень за напрямом упровадження сучасних вокальних технік в акторську освіту, то вважаємо актуальним глибше вивчення впливу окремих технік на розвиток голосового апарату актора з урахуванням індивідуальних психофізіологічних особливостей.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Боднарчук А.Я. Методика формування вокально-виконавських навичок студентів мистецьких спеціальностей засобами естрадної пісні. *Науковий збірник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського*. 2020. Вип. 3. С. 12-14
2. Гресь І.О. Розвиток вокальних навичок у процесі підготовки актора музично-драматичного театру. *Вісник Запорізького національного університету: збірник наукових праць* 2019. № 4. С. 52-55.
3. Complete Vocal Technique. URL: <https://completevocalinstitute.com/complete-vocal-technique>
4. Fitzmaurice C. Breathing Matters. *Voice and Speech Review*. 2015. Vol. 9. P. 61-70.
5. Genzlinger N. Kristin Linklater and her method to make actors by good singers/ *The New York Times*. 2019. №45. P. 21-22.
6. Katz M. Speech Level Singing of Seth Riggs: Specificity of the Pedagogical Method. 2019. URL: https://www.academia.edu/43206201/Speech_Level_Singing_of_Seth_Riggs_Specificity_of_the_Pedagogical_Method
7. Kayes G. Singing and the Actor (6-th ed.). London: A & C Black, 2017. 187 p.
8. Linklater K. Freeing the Natural Voice (3-d ed.). New York: Drama Publishers, 2018. 226 p.
9. Morgan M. Constructing the Holistic Actor: Fitzmaurice Voicework (2 auflage). Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2014. 178 s.
10. Newham P. Voicework as Therapy (3-d ed.). London. Jessica Kingsley Publishers, 2016. P. 89-112.
11. Pikes N. Dark Voices – The Genesis of Roy Hart Theatre. New Orlean: Spring Journal, 2015. 169 p.
12. Sadolin C. Complete Vocal Technique (2-nd.). Copenhagen: Shout Publications, 2015. 212 p.
13. Steinhauer K., Estill J. The Estill Voice Model: Physiology of Emotion. *International Journal of Music and Performing Arts*. 2016. №10. P. 28-34
14. What is Speech Level Singing? URL: <https://epiphanyvocalstudio.com/speech-level-singing>

REFERENCES:

1. Bodnarchuk A.Ia. (2020) Metodyka formuvannia vokalno-vykonavskykh navychok studentiv mystetskykh spetsialnostei zasobamy estradnoi pisni. [Methodology for forming vocal and performing skills of students of artistic specialties using pop songs]. *Naukovyi zbirnyk Pivdenoukrainskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. K. D. Ushynskoho*. 3. 12-14 [in Ukrainian].
2. Hres I. O. (2019) Rozvytok vokalnykh navychok u protsesi pidhotovky aktora muzychno-dramatychnoho teatru [Development of vocal skills in the process of training an actor in musical and dramatic theater]. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu: zbirnyk naukovykh prats*. 4. 52-55 [in Ukrainian].
3. Complete Vocal Technique. URL: <https://completevocalinstitute.com/complete-vocal-technique> [in English].
4. Fitzmaurice C. (2015) Breathing Matters. *Voice and Speech Review*. 9. 61-70 [in English].
5. Genzlinger N. (2019) Kristin Linklater and her method to make actors by good singers. *The New York Times*. 45. 21-22 [in English].
6. Katz M. (2019) Speech Level Singing of Seth Riggs: Specificity of the Pedagogical Method. URL: https://www.academia.edu/43206201/Speech_Level_Singing_of_Seth_Riggs_Specificity_of_the_Pedagogical_Method [in English].
7. Kayes G. (2017) Singing and the Actor (6-th ed.). London: A & C Black [in English].
8. Linklater K. (2018) Freeing the Natural Voice (3-d ed.). New York: Drama Publishers [in English].
9. Morgan M. (2014) Constructing the Holistic Actor: Fitzmaurice Voicework (2 auflage). Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller [in German].
10. Newham P. (2016) Voicework as Therapy (3-d ed.). London. Jessica Kingsley Publishers [in English].
11. Pikes N. (2015) Dark Voices – The Genesis of Roy Hart Theatre. New Orlean: Spring Journal [in English].
12. Sadolin C. (2015) Complete Vocal Technique (2-nd.). Copenhagen: Shout Publications [in English].
13. Steinhauer K., Estill J. (2016) The Estill Voice Model: Physiology of Emotion. *International Journal of Music and Performing Arts*. 10. 28-34 [in English].
14. What is Speech Level Singing? URL: <https://epiphanyvocalstudio.com/speech-level-singing>. [in English].

УДК 78.07:316.74:2-4(477)"20"

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

Тетяна БУЛАХ

кандидат мистецтвознавства, професор, учений секретар ректорату КМАЕЦМ; докторант, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0002-0954-8422

Researcher ID: AAF-8038-2019

Бібліографічний опис статті: Булах, Т. (2025). Пісні прославлення в євангельських церквах України в контексті соціокультурної динаміки. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 37–42, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-6>

ПІСНІ ПРОСЛАВЛЕННЯ В ЄВАНГЕЛЬСЬКИХ ЦЕРКВАХ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДИНАМІКИ

Мета роботи полягає у виявленні особливостей розвитку, соціофункціонального навантаження та транснаціональних впливів сучасних пісень прославлення, а також у визначенні їхньої ролі у процесах ідентифікації та духовної комунікації віруючих. Здійснено аналіз сучасних українських пісень прославлення з позиції їхньої музичної структури, інтонаційної організації, стилістичних особливостей і комунікативної функції в богослужбовому контексті. **Методологія.** Дослідження базується на міждисциплінарному підході, що поєднує методи музикознавчого аналізу, елементи соціокультурної антропології, семіотики музики та теорії релігійної комунікації. Аналіз сучасних українських пісень прославлення здійснювався із застосуванням структурно-аналітичних методів для вивчення їхньої музичної форми, ритміки, темброво-інтонаційних характеристик, а також соціокультурного аналізу для виявлення функцій цих творів у контексті релігійного життя. **Наукова новизна.** У роботі актуалізовано феномен музики прославлення як цілісної естетико-комунікативної практики у динаміці її використання у богослужіннях сучасних євангельських церков України. Акцентовано значення емоційності у релігійній комунікації, показано, що пісня виступає механізмом створення колективного досвіду через сенсорну залученість. Проаналізовано стильові та структурні особливості сучасних українських пісень прославлення, виявлено адаптивні стратегії у відповідь на глобальні музичні тренди. **Висновки.** Музика прославлення в євангельських церквах України постає як багатовимірний феномен, що поєднує текстові, музичні та тілесні виміри духовного досвіду. Її функції виходять за межі суто естетичної площини, включаючи процеси релігійної комунікації, соціальної ідентифікації та інституціоналізації етосу громади. Перспективним є подальший стильовий аналіз сучасних українських пісень прославлення, дослідження їхньої взаємодії з глобальними музичними тенденціями та виявлення специфіки локального релігійного етосу в умовах транскультурних процесів.

Ключові слова: музика прославлення, євангельські церкви України, соціокультурна динаміка, релігійна комунікація.

Tetiana BULAKH

Ph.D., Professor, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts; Doctoral Student, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0002-0954-8422

Researcher ID: AAF-8038-2019

To cite this article: Bulakh, T. (2025). Pisni proslavlennia v yevanhelskykh tserkvakh Ukrainy v konteksti sotsiokulturnoi dynamiky. [Worship Songs in Contemporary Evangelical Churches of Ukraine in the Context of Sociocultural Dynamics]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 37–42, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-6>

WORSHIP SONGS IN CONTEMPORARY EVANGELICAL CHURCHES OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF SOCIOCULTURAL DYNAMICS

Purpose of the study. The aim of this work is to identify the peculiarities of development, social-functional significance, and transnational influences of contemporary worship songs, as well as to determine their role in the processes of identity formation and spiritual communication among believers. The analysis of contemporary Ukrainian worship songs was carried out from the perspective of their musical structure, intonational organization,

stylistic features, and communicative function within the context of worship. **Methodology.** The research is based on an interdisciplinary approach that integrates methods of musicological analysis, elements of sociocultural anthropology, music semiotics, and theories of religious communication. The analysis of contemporary Ukrainian worship songs involved the application of structural-analytical methods to study their musical form, rhythm, and timbral-intonational characteristics, as well as sociocultural analysis to identify the functions of these works within the context of religious life. **Scientific novelty.** The study actualizes the phenomenon of worship music as a holistic aesthetic and communicative practice within the dynamic context of its use in the worship services of contemporary Evangelical churches in Ukraine. The significance of embodiment in religious communication is emphasized, demonstrating that the worship song acts as a mechanism for creating collective experience through sensory engagement. The stylistic and structural features of contemporary Ukrainian worship songs are analyzed, and adaptive strategies in response to global musical trends are identified. **Conclusions.** Worship music in Evangelical churches in Ukraine emerges as a multidimensional phenomenon that integrates textual, musical, and corporeal dimensions of spiritual experience. Its functions extend beyond purely aesthetic domains, encompassing processes of religious communication, social identification, and the institutionalization of the community ethos. Further research is promising in the area of stylistic analysis of contemporary Ukrainian worship songs, exploration of their interaction with global musical trends, and the identification of the specific features of local religious ethos within the framework of transcultural processes.

Key words: worship music, evangelical churches of Ukraine, sociocultural dynamics, religious communication.

Актуальність проблеми. У контексті сучасних суспільно-релігійних трансформацій в Україні музика прославлення в євангельських, зокрема у п'ятидесятницьких, церквах набуває статусу важливого феномена як в музичній, так і в соціокультурній площині. Становлення нових музичних практик прославлення, що відзначаються емоційною виразністю, інструментальною насиченістю та адаптацією світових тенденцій популярної музики, висуває на перший план потребу в комплексному музикознавчому аналізі цього явища. На відміну від традиційних форм літургійного співу історичних протестантських конфесій, сучасне прославлення формує нові естетичні стандарти сакральної музики, модифікуючи як стилізові, так і жанрові межі духовного мистецтва. Водночас музика виступає не лише елементом богослужіння, але й активним чинником духовної комунікації та ідентифікації віруючих у глобальному християнському просторі. Дослідження музики прославлення, її особливостей, соціофункціонального навантаження та транснаціональних впливів є актуальним завданням сучасного музикознавства, оскільки дає змогу глибше зрозуміти процеси зміни музичних традицій у сфері релігійного життя України та їх взаємозв'язок із глобальними культурними тенденціями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика історичного розвитку музики поклоніння в українських євангельських церквах у контексті суспільно-культурних трансформацій розглядається у ряді сучасних досліджень. Ольга Зосім аналізує генезис та сучасний стан протестантської пісенної

традиції в Україні, наголошуючи на її адаптації до національного контексту та впливі на загальну музичну культуру країни з детальним аналізом термінологічних аспектів сакралізації й духовної пісні. У працях Максима Мельничука та Олега Соколовського розглянуто процеси розвитку релігійного музичного мистецтва України в умовах культурних змін, із акцентом на його роль у формуванні духовної ідентичності нації. Тетяна Гусарчук та інші, аналізує індивідуалізацію жанрового архетипу духовного концерту в українській композиторській практиці, що демонструє еволюційні зрушення в сакральній музиці пострадянського періоду. У свою чергу, Анна Вишневецька досліджує стилістичні параметри духовної хорової музики сучасних харківських композиторів, висвітлюючи процеси збереження й оновлення храмової традиції співу в умовах сучасності. Аспекти функціонування музики в парадигмі церковної діяльності висвітлено у праці Джона Бізано *How to Build an Evangelical Church*, де підкреслюється важлива роль музики як інструмента зростання громади та засобу місіонерської стратегії. Окрему увагу привертають роботи Любові Серганюк та колективу авторів, які аналізують медитативні елементи в сучасній українській музиці, виявляючи тенденції до поглиблення духовного переживання в музичному мистецтві. Таким чином, існуючі дослідження окреслюють багатопланову картину розвитку української духовної музики в її історичній та сучасній проекціях, створюючи концептуальне підґрунтя для подальшого музикознавчого аналізу феномена сучасного прославлення в євангельських

церквах України. Зазначене дозволяє виокремити **Мету дослідження** – висвітлити сучасну музику прославлення євангельських церков України як новітній феномен музичного мистецтва, виявити її стилеві, структурно-семіотичні особливості та визначити роль музичного виконання у формуванні духовно-етичного простору громади в контексті сучасних соціокультурних змін.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поява та еволюція музики прославлення в українських євангельських та п'ятидесятницьких церквах тісно пов'язані з процесами релігійної лібералізації, що розпочалися після здобуття Україною незалежності у 1991 році. У перші роки незалежності релігійне середовище країни пережило інтенсивну трансформацію: поряд із відновленням діяльності традиційних протестантських громад (баптистів, євангельських християн, адвентистів), активно розвивалися нові течії, серед яких особливого значення набули п'ятидесятницькі та харизматичні рухи.

Музичне життя цих церков зазнало впливу глобальних християнських тенденцій: вже у 1990-х роках до України почали надходити записи світових лідерів прославлення, таких як Hillsong, Integrity Music, Vineyard. Багато українських церков почали перекладати й адаптувати англійські пісні, що стало початком формування нового музичного репертуару, відмінного від класичних протестантських гімнів. На відміну від традиційного літургійного співу, де домінував строгий ритм, мінімалізм інструментального супроводу (або його відсутність) і обмежена емоційна експресія, нова музика прославлення характеризувалася достатньо яскравим, сучасним інструментальним звучанням (використання клавірних, електрогітар, ударних), синкопованими ритмами, активним залученням громади до співу, а також підкресленим емоційним наповненням виконання.

Особливістю українського контексту стала органічна адаптація музичних стилів: в репертуарі часто поєднувалися елементи поп-року, сучасної поп-музики, етнічних мотивів (переважно на західних територіях). Крім того, у багатьох громадах музика прославлення стала основним каналом для духовного виховання молоді, що зумовило виникнення численних

молодіжних груп прославлення та авторських проєктів.

Хоча п'ятидесятницькі та харизматичні церкви України до кінця XX століття діяли переважно на периферії офіційного протестантизму, їхня музика прославлення поступово почала впливати на ширші верстви релігійної спільноти. Важливу роль у цьому процесі відіграли перші хвилі «музичного відродження», зокрема через переклади англійських пісень прославлення, натхнених глобальними релігійними рухами. Унаслідок цих змін американські євангелізаційні організації, зокрема Youth for Christ (McDowell 2017, с. 58), започаткували впровадження нового репертуару християнської музики. До характерних рис цієї нової музики належали доступні мелодії, сучасна мова та стиль, що робило її більш придатною для акомпанементу на гітарі або виконання гуртами прославлення, аніж на органі. У 1990-х роках під впливом закордонних місіонерських організацій, радіо- і телепередач, християнських музичних фестивалів пісні прославлення стали надзвичайно популярними серед молодіжних об'єднань, сімейних молитовних груп та на загальноцерковних заходах, включаючи літні табори й євангелізаційні кампанії. На тлі загальної відкритості до світових культурних процесів у пострадянській Україні кінця 1990-х років спостерігалось активне впровадження у церковну практику нової музики поклоніння, що розвивалася під впливом західних євангельських течій. Центральну роль у формуванні репертуару сучасної християнської музики відіграли композиції таких відомих міжнародних видавництв і музичних спільнот, як Vineyard Music, Integrity Music та австралійський рух Hillsong.

Vineyard Music зробив значний внесок у запровадження стилю «спонтанного поклоніння» в українському церковному середовищі. Уже з другої половини 1990-х років пісні Vineyard, з їхньою характерною камерною атмосферою, простими гармоніями та експресивною спрямованістю на духовний досвід, активно перекладалися на українську мову й виконувалися на молодіжних служіннях, домашніх групах і міжконфесійних конференціях.

Паралельно з цим Integrity Music, зокрема через свою серію альбомів Hosanna! Music, започаткував у середовищі українських

евангельських церков ширше розуміння концепції «хвали і поклоніння» (*praise and worship*) (Bizano, 1998, с. 115). Завдяки співпраці з місіонерськими організаціями та благодійними фондами, деякі збірки пісень, перекладені українською мовою, поширювалися безкоштовно серед церков, особливо в рамках різноманітних евангелізаційних кампаній та молодіжних заходів. Пісні таких авторів, як Дон Моен (Don Moen) чи Рон Кенолі (Ron Kenoly), стали знаковими для цілої генерації служителів поклоніння в Україні.

Водночас, особливо потужний вплив здійснила австралійська спільнота Hillsong Church. Починаючи з кінця 1990-х – початку 2000-х років, альбоми Hillsong Worship (*Shout to the Lord, By Your Side, Touching Heaven Changing Earth*) стали зразком для наслідування серед українських музичних команд. Їхня емоційна виразність, сучасний саунд, професійний підхід до аранжування та естетика масових збірань вплинули на музичний стиль – його сучасність та на форму організації служінь поклоніння в українських евангельських громадах з акцентуацією саме на музичній складовій сучасного богослужіння.

Таким чином, кінцева стадія 1990-х років в Україні позначалася рецепцією окремих пісень та глибинним запозиченням моделей організації музичного служіння, що відповідали глобальним тенденціям розвитку евангельсько-п'ятидесятницького руху. Ці процеси сприяли формуванню в Україні нового покоління лідерів поклоніння, для яких стандарти Hillsong, Vineyard та Integrity стали орієнтирами професійної і духовної самореалізації.

Впровадження сучасної музики поклоніння не лише змінило музичний репертуар у евангельських церквах, але й призвело до зміни стилю виконання. Це, загалом, включає використання музичних інструментів і стилістичних особливостей, які нагадують сучасні популярні музичні стилі, а також, що важливіше, нове розуміння поклоніння і музики як медіаторної практики в евангельському контексті.

Музика поклоніння в контексті евангельських церков і її виконання як семіотична практика має тісний зв'язок із формуванням етосу цієї спільноти. З точки зору соціокультурних теорій, етос виступає як система цінностей, норм та символів, яка не лише формує індивідуальні

ідентичності, але й визначає духовний контекст практик поклоніння. Музика поклоніння, через свої матеріальні властивості, такі як звук, ритм, темп та інтерпретація тексту, виступає як важливий фактор у створенні чуттєвого середовища, в якому відбувається формування віри та духовного досвіду. У цьому контексті аналіз пісень евангельських церков України надає змогу глибше зрозуміти, як музика та текст взаємодіють для створення колективного досвіду, який сприяє формуванню етосу громади.

Протягом останніх десятиліть евангельські церкви України активно впроваджують сучасну музику поклоніння, використовуючи жанри, що є характерними для популярної музики, що є важливим аспектом змін у сенсорному досвіді вірян, що проявляється через нові музичні форми та інструментальні техніки.

Зокрема, пісня «Христос Воскрес, Воскрес і Я» (Віталія Христи), представлена на відкритій платформі Songbook, ілюструє ідею Бога як джерела подолання гріховності та спасіння через смерть та воскресіння Ісуса, що є основною темою християнської теології. Текст пісні виконується з використанням простого, але потужного ритмічного патерну, що підсилює сенсорний вплив пісні на слухачів. Це дозволяє створювати колективний досвід, в якому відбувається трансформація особистого розуміння спасіння через спільне виконання. Важливим є те, що музичний стиль цієї пісні використовує популярні елементи, як то електричні інструменти і сучасні ритми, що в сукупності з текстом створюють атмосферу емоційного підйому та спільного переживання, що є характерним для ідеології харизматичних спільнот. Аналогічно, пісня «Це ти придумав любов» (Yohanan – Кравчук (Луковець) Іванна) звертається до теми Божої любові, але через більш інтимну музичну форму, що виражена у повільнішому темпі та акценті на гармонії. Вона дозволяє глибше пережити текст через спокійний і медитативний характер виконання. Таке виконання створює простір для інтерналізації релігійного послання та, одночасно, підсилює емоційну складову пісні, сприяючи більш глибокому розумінню та сприйняттю божественної любові як непохитної та неоціненної.

Проте важливо також звернути увагу на пісню «Бог, добрий Бог» (ІБЦ), яка

у своїй формі поєднує швидкий темп і яскраве мелодійне оформлення, що робить її ідеальною для колективних співів у ході служби. Пісня відображає ідею Божої доброти, не лише через текст, а й завдяки музичному оформленню, яке підтримує емоційний підйом громади (мажорна тональність гармонічний ряд). Завдяки ритмічним елементам і піднесеному настрою, вона сприяє формуванню колективного етосу, де учасники служби переживають спільний досвід Божої доброти, створюючи не лише духовне, але й соціальне єднання серед віруючих.

Пісня «Він є живий» (Дарина Кочанжи) має ліричний кантиленний характер, щоб передати важливість створення стосунків з Богом, важливості віри в реальність воскресіння та Божої присутності у повсякденному житті. Її варто віднести до пісень, які використовуються на богослужінні, водночас вона безумовно відносить до християнської культури сучасного поклоніння.

Важливо наголосити, що у типовому євангельському служінні певний порядок пісень ретельно вибирається, починаючи з пісень поклоніння і хвали, переходячи до пісень покаяння або роздумів і завершуючи піснями посвяти та відданості. У цьому контексті пісні стають важливим інструментом, який дозволяє церкві виразити ідеологію громади через музичне виконання.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Музика прославлення в сучасних євангельських церквах України демонструє

складну взаємодію між музичним виконанням, ембодіацією та комунікацією ідеологічних змістів спільноти. У музикознавчому вимірі важливим є те, що значення пісень не зводиться виключно до вербального змісту текстів: саме музична форма, ритмічна організація, темброва палітра й інтонаційно-стилістичні особливості створюють додаткові рівні сенсу. Організація співу в богослужінні також виявляє принципи ритуальної структури, де повторення рефренів, акцентування окремих текстових і музичних елементів сприяє формуванню колективного досвіду ідентифікації з проголошуваними цінностями. Музика функціонує як засіб тілесного і сенсорного включення віруючих у спільну духовну подію, що підтверджує положення про важливість ембодіації у процесах релігійної комунікації. Таким чином, музика прославлення в євангельських церквах України виступає не лише як естетична практика, але й як механізм соціального структурування релігійної спільноти. Вона забезпечує артикуляцію і трансляцію етосу громади через поєднання текстуального, музичного та тілесного вимірів, що вимагає подальшого музикознавчого аналізу на перетині соціокультурних, семіотичних і музичних досліджень. Перспективними напрямками дослідження залишаються поглиблений стильовий аналіз сучасних українських пісень прославлення, вивчення їхніх адаптивних стратегій щодо глобальних музичних трендів, а також виявлення специфіки локального музично-релігійного етосу в умовах транскультурних обмінів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антоненко М. Православна духовна музика у творчості сучасних українських композиторів: традиції і трансформації. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2020. № 1(46). С. 78–88. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198518](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198518).
2. Булах Т. Б. Музика поклоніння як мистецько-соціологічний феномен. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 3. С. 31–34. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.5>.
3. Вишневецька А. Стилістичні параметри духовної хорової музики сучасних харківських композиторів. *Аспекти історичної музикології*. 2022. Вип. 28. С. 139–154. DOI: 10.34064/khnum2-28.08.
4. Зосім О. Л. Стильові особливості сучасного літургійного репертуару Римсько-католицької церкви в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2007. Вип. XVIII. С. 227–235.
5. Bizano J. *How to Build an Evangelical Church*. Nashville : Broadman, 1998. 173 p.
6. Husarchuk, T. V., Severynova, M. Y., Derevianchenko, O. O., Putiatytska, O. V., & Hnatiuk, L. A.. Spiritual concert in the work of Ukrainian composers: The processes of individualization of the genre archetype. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 2021. P. 988-1003 DOI: 10.21744/lingcure.v5nS4.1776.
7. McDowell A. «Christian But Not Religious»: Being Church as Christian Hardcore Punk // *Sociology of Religion*. 2017. Vol. 79, No. 1. С. 58–77.
8. Melnychuk M., Sokolovskyi O. Religious Musical Art of Ukraine in the Conditions of Cultural Transformations. *Occasional Papers on Religion in Eastern Europe*. 2024. Vol. 44, Iss. 9, Art. 8. DOI: 10.55221/2693-2229.2556.

9. Serhaniuk L., Kazymyryv K., Maskovych T., Taran I., Bardashevskya Y. Meditative elements in contemporary Ukrainian music // *Cadernos De Educaçao Tecnologia E Sociedade*. 2024. Vol. 17(se4). C. 278–287. DOI: 10.14571/brajets.v17.nse4.278-287.

10. Songbook.app : електронна платформа сучасної музики прославлення [Електронний ресурс]. URL: <https://songbook.app/uk> (дата звернення: 25.04.2025).

11. Zosim O. Ukrainian Protestant music tradition: genesis, historical milestones, modern stage. *Cultural and Arts Studies of National Academy of Culture and Arts Management: Collective Monograph*. 2019. C. 101–116. URL: https://www.academia.edu/42163076/Ukrainian_Protestant_music_tradition_genesis_historical_milestones_modern_stage (дата звернення: 25.04.2025).

REFERENCES:

1. Antonenko, M. (2020). Pravoslavna dukhovna muzyka u tvorchosti suchasnykh ukrayinskykh kompozytoriv: tradytsiyi i transformatsiyi [Orthodox spiritual music in the works of contemporary Ukrainian composers: traditions and transformations]. *Chasopys Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chaykovskoho*, 1(46), 78–88. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198518](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198518) [in Ukrainian].

2. Bulakh, T. B. (2024). Muzyka pokloninnya yak mystetsko-sotsiologichnyy fenomen [Worship music as an artistic and sociological phenomenon]. *Slobozhanski mystetski studiyi*, 3, 31–34. <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.5> [in Ukrainian].

3. Vyshnevetska, A. (2022). Stylistychni parametry dukhovnoyi khorovoyi muzyky suchasnykh kharkivskykh kompozytoriv [Stylistic parameters of spiritual choral music by contemporary Kharkiv composers]. *Aspekty istorichnoyi muzykohiyi*, 28, 139–154. <https://doi.org/10.34064/khnum2-28.08> [in Ukrainian].

4. Zosim, O. L. (2007). Stylyovi osoblyvosti suchasnoho liturhiynoho repertuaru Rym'sko-katolytskoyi tserkvy v Ukrayini [Stylistic features of the modern liturgical repertoire of the Roman Catholic Church in Ukraine]. *Aktualni problemy istoriyi, teoryi ta praktyky khudozhnoyi kultury*, 18, 227–235 [in Ukrainian].

5. Bizano, J. (1998). *How to Build an Evangelical Church*. Nashville: Broadman. 173 p.

6. Husarchuk, T. V., Severynova, M. Y., Derevianchenko, O. O., Putiatytska, O. V., & Hnatiuk, L. A. (2021). Spiritual concert in the work of Ukrainian composers: The processes of individualization of the genre archetype. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 988–1003. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1776>

7. McDowell, A. (2017). «Christian But Not Religious»: Being Church as Christian Hardcore Punk. *Sociology of Religion*, 79(1), 58–77.

8. Melnychuk, M., & Sokolovskyi, O. (2024). Religious Musical Art of Ukraine in the Conditions of Cultural Transformations. *Occasional Papers on Religion in Eastern Europe*, 44(9), Art. 8. <https://doi.org/10.55221/2693-2229.2556>

9. Serhaniuk, L., Kazymyryv, K., Maskovych, T., Taran, I., & Bardashevskya, Y. (2024). Meditative elements in contemporary Ukrainian music. *Cadernos De Educaçao Tecnologia E Sociedade*, 17(se4), 278–287. <https://doi.org/10.14571/brajets.v17.nse4.278-287>

10. Songbook.app: електронна платформа сучасної музики прославлення [Electronic platform of contemporary worship music] [Electronic resource]. Retrieved from <https://songbook.app/uk> [Accessed: 25.04.2025] [in Ukrainian].

11. Zosim, O. (2019). Ukrainian Protestant music tradition: genesis, historical milestones, modern stage. *Cultural and Arts Studies of National Academy of Culture and Arts Management: Collective Monograph*, 101–116. Retrieved from https://www.academia.edu/42163076/Ukrainian_Protestant_music_tradition_genesis_historical_milestones_modern_stage [Accessed: 25.04.2025].

УДК 78.472;78.2У

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-7>

Марта БУРА

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри скрипки, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0000-0003-4245-7511

Бібліографічний опис статті: Бюра, М. (2025). Творчий феномен Львівського камерного оркестру «Академія» з позиції ідеї персоналізму. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 43–50, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-7>

ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН ЛЬВІВСЬКОГО КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ «АКАДЕМІЯ» З ПОЗИЦІЇ ІДЕЇ ПЕРСОНАЛІЗМУ

Мета роботи полягає у виявленні пасіонарної ролі особистостей в історії Львівського камерного оркестру «Академія». Стаття присвячена діяльності Львівського камерного оркестру «Академія», розглянутої крізь призму ідеї персоналізму. У дослідженні прослідковано, як персоналістичні інтенції видатних митців ініціювали створення колективу, окреслено етапи функціонування оркестру та проаналізовано вплив особистостей керівників і диригентів на його розвиток в часовий період від другої половини ХХ століття до початку ХХІ століття, а саме, до 1920 року.

Методологія. Проблематика дослідження зумовила використання комплексної взаємодії ряду теоретичних та емпіричних методів, таких, як: системний (при цілісному дослідженні львівського камерно-оркестрового виконавства як мистецького феномену), історичний (при дослідженні заснування і подальшого розвитку камерного оркестру «Академія»), типологічний (при аналізі типів особистостей керівників та диригентів), аналітичний (при дослідженні тенденцій розвитку оркестру «Академія»), спостереження (при цілеспрямованому вивченні об'єкта дослідження), інтерв'ю (при виявленні ролі персоналістичних інтенцій у розвитку Львівського камерного оркестру «Академія»).

Наукова новизна дослідження полягає в обґрунтуванні концепції діяльності Львівського камерного оркестру «Академія» в період від заснування у 1950 році до 1920 року як результату реалізації персоналістичних інтенцій його керівників та диригентів.

Висновки. Історія Львівського камерного оркестру «Академія» за шістьдесят років існування (від 1959 до 2020) чітко поділяється на два великі періоди, специфіка яких зумовлюється персоналістичним фактором, тобто особливостями роботи керівників колективу. В першому періоді – це в основному діяльність художнього керівника Олександри Деркач, а також концертмейстера-керівника Матіса Вайцнера та помічника концертмейстера, а згодом, концертмейстера і керівника Володимира Заранського. В другому – це діяльність художнього керівника і диригента Мирослава Скорика, концертмейстера-керівника Артура Микитки та диригента Ігоря Пилатюка, що пройшли «школу оркестру» як його учасники в перший період розвитку.

Ключові слова: львівське камерно-оркестрове виконавство, камерний оркестр, персоналізм, особистість, диригент.

Marta BURA

PhD in Arts, of Violin Department, Lviv National Music Academy Named After Mykola Lysenko, 5 O. Nyzhankivskoho Str., Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0000-0003-4245-7511

To cite this article: Bura, M. (2025). Tvorchyi fenomen Lvivskoho kamernoho orkestru «Akademiiia» z pozytsii idei personalizmu [The creative phenomenon of the Lviv Chamber Orchestra «Academy» from the perspective of the idea of personalism]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 43–50, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-7>

THE CREATIVE PHENOMENON OF THE LVIV CHAMBER ORCHESTRA «ACADEMIA» FROM THE PERSPECTIVE OF THE IDEA OF PERSONALISM

The purpose of the work is to identify the passionate role of personalities in the history of the Lviv Chamber Orchestra «Academia». The article is devoted to the activities of the Lviv Chamber Orchestra «Academia», considered through

the prism of the idea of personalism. The study traces how the personalistic intentions of prominent artists initiated the creation of the collective, outlines the stages of the orchestra's functioning and analyzes the influence of the personalities of leaders and conductors on its development in the period from the second half of the 20th century to the beginning of the 21st century, namely, until 1920.

The methodology. The research issues led to the use of a complex interaction of a number of theoretical and empirical methods, such as: systemic (in the holistic study of Lviv chamber and orchestral performance as an artistic phenomenon), historical (in the study of the foundation and further development of the Chamber Orchestra «Academia»), typological (in the analysis of personality types of leaders and conductors), analytical (in the study of trends in the development of the «Academia» Orchestra), observation (in the targeted study of the object of research), interview (in the identification of the role of personalistic intentions in the development of the Chamber Orchestra «Academia»).

The scientific novelty of the study lies in substantiating the concept of the activities of the Chamber Orchestra «Academia» in the period from its foundation in 1950 to 1920 as a result of the implementation of the personalistic intentions of its leaders and conductors.

Conclusions. The history of the Lviv Chamber Orchestra «Academia» over the sixty years of its existence (from 1959 to 2020) is clearly divided into two major periods, the specificity of which is determined by the personalistic factor, that is, the peculiarities of the work of the group's leaders. In the first period, this is mainly the activity of the artistic director Oleksandra Derkach, as well as the concertmaster-leader Matis Weitzner and the assistant concertmaster, and later, the concertmaster and leader Volodymyr Zaransky. In the second, this is the activity of the artistic director and conductor Myroslav Skoryk, the concertmaster-leader Artur Mykytka and the conductor Igor Pylatyuk, who passed the "orchestra school" as its participants in the first period of development.

Key words: Lviv chamber and orchestral performance, chamber orchestra, personalism, personality, conductor.

Актуальність проблеми. Львівський камерний оркестр «Академія» є знаковим для української культури та особливим з огляду на роль особистостей в його історії. Особливість колективу визначається основними віхами творчого розвитку, тісно пов'язаними з українською історією другої половини ХХ – початку ХХІ століть, і тими множинними зв'язками, які утворилися в оркестру як з його безпосередніми очільниками, так і з багатьма відомими маестро – запрошеними диригентами і солістами. Тому вивчення діяльності оркестру «Академія» як феномену камерного виконавства та спроба виявити пасіонарну роль особистостей в історії колективу є актуальним і давно на часі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тематика камерного мистецтва є однією з пріоритетних у львівській музикознавчій школі. Це, насамперед, праці самих виконавців, які крізь призму власного досвіду описують мистецькі явища і процеси. Окремі такі дослідження зібрано у тематичних наукових збірках Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка «Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика» (гол. редактор І. Пилатюк) (2010; 2011; 2015) та інших періодичних виданнях.

Співпраці з усіма солістами, диригентами, композиторами присвячено ряд джерел з історії Львівського камерного оркестру, своєрідних літописів колективу, створених А. Микиткою, І. Пилатюком, Н. Дикою та іншими сучасниками. Зокрема, на початку 2000-х років у світ

вийшли книги маестро А. Микитки «Львівський камерний оркестр. 1959–1999» (2000) про колектив, що пізніше став носити назву «Академія». У 2012 році світ побачив монографію-альбом А. Микитки та І. Пилатюка, в якій проаналізовано діяльність колективу за його півстолітню історію (2012). Окремої уваги заслуговує видання «Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог – у наукових дослідженнях та спогадах» під редакцією І. Пилатюка, укладене А. Микиткою та Н. Дикою (2014). У царині музично-історичної аналітики є також окремі праці про провідних діячів вказаного процесу, як, наприклад, статті про мисткиню Н. Дикої (2014; 2016), А. Микитки (2000), Л. Стефанишин (2000), спогади О. Криштальського (2010) та інших митців, численні публікації про діяльність колективу тощо. Створені безпосередніми учасниками виконавського процесу, ці праці містять надзвичайно цікаві факти, опис подій, вражень, що вже сьогодні стали історією львівського камерно-оркестрового виконавства.

Мета дослідження полягає у виявленні пасіонарної ролі особистостей в історії Львівського камерного оркестру «Академія» та їхнього впливу на функціонування і розвиток колективу в період від заснування у 1950 році до 1920 року.

Виклад основного матеріалу дослідження. Львівський камерний оркестр – колектив, заснований 1959 року у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка, що форму-

вався у понад півстолітній історії, й у 2005 році з ініціативи ректора Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, скрипаля і диригента колективу І. Пилатюка отримав назву «Академія». З оркестром працювали і працюють пасіонарні особистості – О. Деркач і М. Скорик, М. Вайцнер, В. Заранський, А. Микитка та І. Пилатюк, ряд запрошених диригентів і солістів, здатних через реалізацію персоналістичних інтенцій розкривати сенс творчості в оркестровому звучанні, серед яких – знамениті Гідон Кремер і Тетяна Грінденко, Ігор Ойстрах, Ісаак Паїн та Олег Крися, Олександр Ейдельман і Кето Хучуа, Богодар Которович, Олександр Слободяник, Вера Горностаєва і Наталія Гутман і значне число інших знаних музикантів. Оркестр має честь виступати практично з усіма кращими львівськими виконавцями, які, у свою чергу, мають честь виступати з оркестром. Тому подаємо імена цих видатних митців, а часто – і молодих солістів, для яких «Академія» відкрила нові сценічні горизонти, оскільки саме «*persona*» як ідея та її конкретне втілення в історії львівського камерно-оркестрового виконавства є центральним фокусом представленого дослідження. Імена подаємо за джерелами (Микитка, 2000; Микитка, 2012) та на основі власних спостережень:

– *солісти-інструменталісти, окремі з яких виступали і як диригенти*: А. Амєндуні, К. Баран, А. Белов, Б. Блох, М. Брилинський, О. Брусіловський, Х. Буніатішвілі, М. Вайман, В. Вайцнер, М. Вайцнер, В. Винницький, К. Віленьський, В. Горностаєва, Т. Грінденко, Г. Гутман, Н. Гутман, С. Дайч, К. Даньчовська, О. Деркач, С. Джевецькі, Я. Джевецькі, О. Ейдельман, Й. Ермін, В. Заранський, Д. Йоффе, А. Карп'як, О. Каськів, Я. Ковальчук, Х. Колєсса, Б. Которович, О. Которович, С. Кравченко, Г. Кремер, Б. Крися, О. Крися, О. Криштальський, О. Кудряшов, Ж. Лєнь-Масляк, Я. Мигаль, Ж. Микитка, І. Монігетті, М. Мунтян, В. Носов, І. Ойстрах, А. Пушкар'єв, А. Пилатюк, Н. Пилатюк, О. Пірієв, О. Рапіта, А. Савицька, О. Слободяник, О. Созанський, М. Стріхарж (почесний президент оркестру), Н. Хома, В. Цайтц, І. Четуєв, Е. Чуприк, Л. Шутко, О. Шутко, Ю. Шутко та багато інших;

– *диригенти*: Д. Агнолетто, С. Амбарцумян, Ю. Бервецький, С. Вєляник, С. Віняр-

чик, К. Гагель, С. Гальоньські, Я. Гнатовський, Б. Дашак, Ю. Домаркас, В. Жадько, І. Жук, К. Карабиць, О. Ковалів, М. Колєсса, Я. Колєсса, Ю. Луців, Г. Маттєс, І. Паїн, К. Пендерецький, І. Пилатюк, Д. Пілсбері, Р. Ревакович, В. Сивохїп, М. Скорик, С. Сондецькіс, М. Творек, К. Хагель, І. Юзюк та ін.;

– *солісти-вокалісти*: М. Байко, Л. Божко, О. Востряков, Н. Дацько, В. Ігнатенко, Т. Карпатська, О. Кровицька, З. Кушплєр, І. Кушплєр, А. Липник, Н. Матвієнко, Т. Поліщук, Н. Руденко, Н. Свобода, С. Степан, Н. Тичинська, Б. Хідченко, А. Хьольські та ін.;

– *композитори*: В. Камінський, О. Козаренко, О. Криволап, Ю. Ланюк, К. Пендерецький, М. Скорик, Б. Фроляк, Я. Якуб'як (оркестрові переклади, ораторські виступи) та ін.;

– *колективи*: Камерний хор ім. Б. Лятошинського (кер. – В. Іконник), камерний хор «Глорія» (кер. – В. Сивохїп), а також співпраця з київським, латвійським, литовським, братиславським камерними оркестрами, «Шимановські квартет і друзі» та ін.

За більш як піввіку діяльності колектив став справжньою школою оркестрового виконавства для сотень учасників – студентів Львівської консерваторії – інституту – академії, що не лише освоїли ази виконавства, а й, захоплені ідеєю, почали створювати камерні оркестри в інших обласних центрах України.

Активна діяльність колективу під керівництвом талановитих митців, постійна напружена праця і потужний вплив особистісного фактору на історію оркестру стали основою його здобутків у конкурсно-фестивальній сфері. Це Конкурс камерних оркестрів і ансамблів (Київ, 1983) – перша премія, Перший міжнародний конкурс камерної музики «Золота осінь» (Хмельницький, 1993) – перша премія, Перший фестиваль «Стравінський і Україна» (Луцьк, 1994) – диплом та ін. Колектив є володарем Великої срібної медалі Ріхарда Вагнера (Байройт, 1994), лауреатом премії «Львівська слава» імені Станіслава Людкевича (Львів, 2001) та інших відзнак. Маючи вже суттєвий сценічний досвід і репертуар, у 1982 році оркестр у співпраці з Львівською філармонією започаткував музичний фестиваль «Віртуози країни» (що пройшов і більш успішні, і складні періоди своєї історії, і на даний час є успішною акцією під назвою Міжнародний фестиваль музич-

ного мистецтва «Віртуози»), пов'язав свою сценічну долю із Міжнародним фестивалем сучасної музики «Контрасти» (з 1995) і є «знаковим» колективом вказаних акцій. Від 1990-х років, коли відкрилися можливості для зарубіжної співпраці, Львівський камерний оркестр постійно виступає на міжнародних і кращих українських сценах, що постійно згадується його біографами (Микитка, 2000; Микитка, 2012). А саме:

– виступи за рубежом: в Німеччині – на фестивалі «Treffen» (Байройт) та ін.; в Польщі на фестивалях «Дні камерної музики» (Ланьцут), «Схід-Захід» (Зельона Гура), «Дні музики у Міколуві» (Міколув), «Рідвяні колядові вечори» (Катовіце), «Дні кантатно-ораторійної музики» (Перемишль), Фестивалі української культури в Польщі, «Бесчеди без кордонів», на сценах Варшави, Сопота, Люблана, Гданська, Кракова, Жешува, Санок, Кельце та ін.; у Республіці Білорусі – «Январские музыкальные вечера» (Брест); у Швеції – на сценах Стокгольма, Ескільстуни, Нури та інших міст; а також у Франції (Страсбург, Рада Європи), Латвії (Рига), Литві (Вільнюс), Російській Федерації (Москва) та ін.;

– акції в Україні: «Київ Музик Фест» (Київ), «В гостях у Айвазовского» (Феодосія), «Дні Львівщини на Харківщині» (Харків), «Музика – наш спільний дім» (Харків), мистецький проєкт «Сім слів Христа» (Київ, Львів), у Львові – фестивалі «Віртуози», «Музика українського зарубіжжя», «Пам'яті жертв голодомору», «Дні Європи у Львові», «Дні американської і української музики», Фестиваль музики Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Д. Скарлатті, «Молоді композитори світу», щорічні концерти «Різдвяний музичний дарунок» та ін.; виступи на сценах Національного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка, Національної філармонії України, Національному будинку органної і камерної музики України, концертних залах більшості обласних центрів та ін.

Окрім участі у чисельних акціях, колектив здійснив велику кількість записів, в тому числі на Українському радіо (близько 60 фондових записів), Українському телебаченні (програми «Classik-прем'єр», «Імпреза», «Акорди» та ін.), 4 аудіокасети, 12 CD під орудою М. Скорика та І. Пилатюка, в тому числі: «З любов'ю в серці» (2004), «Львівські імпресії» (2005),

«La belle musique» – транскрипції М. Скорика (2005), «Сад пристрастей» (2005), Клавирні концерти Й. С. Баха (солістка Ж. Микитка, 2006), «Akademia LIVE» (2008), Пори року і танго Астора П'яццолли (солісти А. Белов і К. Баран, 2012), солоспіви В. Барвінського, С. Людкевича, М. Скорика (солістка О. Кровицька), оркестрові твори В. Витвицького, М. Колесси (диригент І. Пилатюк), «Ретроспективи 1959-2010 рр.», «М. Скорик назавжди» (2014), Музика Е. Шоссона (солісти В. Винницький і О. Брусіловський, 2014).

Яким чином оркестр досягнув достатньо високого міжнародного рівня, будучи студентським колективом? Очевидно, найважливішу роль у цьому процесі відіграв фактор персоналістичних інтенцій тих талановитих митців, які пов'язали своє життя із Львівським камерним оркестром, та їх самовіддана співпраця з молодим, повним ентузіазму поколінням музикантів.

Знаменно, що імпульсом для створення колективу стала видатна особистість. Це всесвітньо відомий диригент та альтист Рудольф Баршай (1924 – 2010), який наприкінці 1950-х років «блискуче» виступив у Львові з бароковою програмою. Нагадаємо, що саме маєстро Р. Баршай у 1955 році створив перший в тодішньому Радянському Союзі Державний камерний оркестр, що стало початком важливої хвилі камерного музичного руху. Характеризуючись такими рисами як високий інтелектуалізм і витонченість у звучанні, можливість виконання камерної творчості митців, в якій були «заховані» філософічні ідеї, мобільність у гастрольно-концертній і конкурсній діяльності, камерні колективи, що почали виникати у 1960-х роках, стали дуже популярними і в оркестровому, і в хоровому жанрах. Вони створили контраст до пануючої в радянському мистецтві тенденції до масовості і грандіозності, часто вираженої великими капелами і «датськими» творами. В Україні «камерна тенденція» започаткувалася саме від створення студентського камерного оркестру у Львові та, через п'ять років, – камерного хору В. Іконника в Києві.

Ініціативу для утворення Львівського камерного оркестру, як стверджував у спеціальному інтерв'ю (здійсненому в процесі написання цього дослідження) А. Микитка, висловили сту-

денти консерваторії на чолі з Д. Москвіт-Савко, згодом артисткою симфонічного оркестру Львівської філармонії. Побажання студентства й особисті прагнення, викликані враженням від концерту, втілила в реальність у вигляді нового львівського колективу викладач консерваторії Олександра Деркач. Цю ідею підтримали педагоги консерваторії Дмитро Лекер, Арсеній Котляревський, Станіслав Людкевич, ректори Микола Колесса та, згодом, Зенон Дашак, який, за словами А. Микитки, надав оркестру офіційного статусу навчального колективу і впровадив у навчальний план (Микитка, 2000, с. 3-4). Засновники оркестру довели на практиці дієвість студентського колективу в тому сенсі, що плінність оркестрантів, попри відомі труднощі, за словами сучасної преси, є важливим ефективним методом проти «заштампованості, рутини, монотонності та схематизму» (Носарев, 2001).

Як згадував А. Микитка в інтерв'ю, «оркестр виник у середовищі полум'яних ентузіастів, які під враженням виступу оркестру Баршая були осяяні ідеєю створення подібного колективу у Львові». «...Ентузіастів, які... осяяні ідеєю створення...» – цей вислів дуже точно передає той стан, який потрібен для «запуску» психічних процесів, що викликають потрібні персоналістичні інтенції як «творчі акти об'єктивної реальності». Поряд з Лесею Деркач, також під враженням виступу оркестру Баршая були Богдан Каськів, Валентина Лапсюк, Діна Савко, Анна Геннел та інші митці, чий захопленням оркестр став на десятиріччя. На першому етапі діяльності творче ядро колективу у вигляді ансамблю, що у 1960-1961 роках перетворився на оркестр, сформували Олександра Деркач, Мирослав Скорик, Матіс Вайцнер, Артур Микитка, Володимир Заранський (скрипки), Харитина Колесса (віолончель), Віра Вайцнер (клавесин), Адріан Фединський (контрабас). Серед учасників першого складу були також: скрипалі Юрій Березін, Матіс Вайцнер, Катерина Грица-Геннел, Петро Дроща, Марк Зельманович, Богдан Каськів, Зоя Кобищан-Мерцалова, Ріта Коновалова, Валентина Лапсюк, Тетяна Маміконова-Шуп'яна, Діна Москвіт-Савко, Естера Шац; альтисти Орест Бодак, Олександр Гірський, Ірина Литвинова, Едуард Ріфман, Богдан Семко, Жанна Скринник, Владислав Шейкін; віолончелісти Олексій Бородін

та Борис Осокін (Микитка, 2010, с. 391-392). У колективі панувала атмосфера величезного бажання і захоплення творчістю, яку і сьогодні утримують його очільники, що самі пройшли «творче горнило» оркестру. При цьому кожен учасник хотів докласти зусиль, щоб Львівський камерний відбувся.

На 1920 рік оркестр пройшов два великих періоди розвитку:

1) період діяльності художнього керівника Олександри Деркач (1959–1990) і концертмейстера-керівника Матіса Вайцнера (1960–1990); від 1973 року помічником концертмейстера був Володимир Заранський, що згодом очолив колектив як концертмейстер і керівник (1990–1991);

2) період діяльності художнього керівника і диригента Мирослава Скорика (від 1991 р.) і концертмейстера-керівника Артура Микитки (від 1992 р.), а також диригента Ігоря Пилатюка (від 2000 року), що пройшли «школу оркестру» як його учасники в перший період розвитку.

Від 1920 року розпочався черговий (третій) період в житті оркестру, коли художнім керівником став Ігор Пилатюк, концертмейстером-керівником – Артур Микитка.

Кожен період діяльності колективу мав свої характерні риси, здобутки і напрацювання.

У контексті першого періоду варто вирізнити особистість Олександри Деркач (1924–2004), заслуженого діяча мистецтв України, професора, яка відіграла провідну роль для становлення і розвитку Львівського камерного оркестру, а відтак – і всього сучасного камерно-оркестрового виконавства Львова і західного регіону України як одного із центрів сучасного європейського музичного мистецтва. Саме Олександра Пилипівна, музикант з високим рівнем таланту, освіти, інтелегентності, ерудованості, поставила високу планку для рівня колективу, заклала його характерну манеру виконання, ідеї знайомства з усією стильовою музичною палітрою та пропаганди сучасного українського мистецтва, а також постійного пошуку нових інтерпретацій та цікавих проектів. Серед таких – співпраця із рядом запрошених диригентів і солістів, як Г. Кремер, Т. Грінденко, І. Ойстрах, О. Слободяник, В. Горностаєва, Н. Гутман, І. Паїн, О. Криса, О. Ейдельман, К. Хучуа, Б. Которович та інші. У період художнього

керівництва М. Скорика Львівський камерний оркестр, окрім виконання високої класики, повернувся до джазу, а також збагатив репертуар музикою сучасників – новою творчістю М. Скорика, В. Камінського, О. Криволапа, Б. Фроляк, Ю. Ланюка та ін. Особливостями цього етапу стали: активна міжнародна діяльність, як конкурсно-фестивальна, концертна, так і особистісна – з К. Пендерецьким, С. Сондецькісом, П. Ваксом та багатьма іншими митцями; підтримка як фестивалю «Віртуози», започаткованого за ініціативи М. Вайцнера й А. Микитки, участь у «Контрастах», у фестивалі «Шимановські і друзі» за сприяння А. Микитки, проведення під керівництвом митця «Різдвяних музичних дарунків», участь у фестивалі «Академія», яку проводить ЛНМА імені М. В. Лисенка за ініціативи І. Пилатюка.

Сьогодні колектив продовжує активно концертувати за кордоном, приймає участь у різноманітних конкурсах і фестивалях в Україні та Європі, тісно співпрацюючи з відомими диригентами і солістами.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Львівський камерний оркестр, створений у 1959 р. під враженням виступу оркестру Р. Баршая у Львівській державній консерваторії оркестрантами ентузіастами, став першим студентським колективом в Україні. В цілому, можемо констатувати, що оркестр є серед піонерів камерного руху у 1960-х роках на теренах колишнього СРСР. Історія колективу за шістде-

сят років (1959-2020) чітко розділяється на два великі періоди, специфіка яких створюється персоналістичним фактором, тобто особливостями роботи керівників колективу. Отож: 1) період діяльності художнього керівника Олександри Деркач (1959–1990) і концертмейстера-керівника Матіса Вайцнера (1960–1990); від 1973 року помічником концертмейстера був Володимир Заранський, що згодом очолив колектив як концертмейстер і керівник (1990–1991); 2) період діяльності художнього керівника і диригента Мирослава Скорика (від 1991 року) і концертмейстера-керівника Артура Микитки (від 1992 року), а також диригента Ігоря Пилатюка (від 2000 року), що пройшли «школу оркестру» як його учасники в перший період розвитку.

Вивчення феномену сучасного музичного виконавства має далекі перспективи, оскільки сам предмет дослідження надається до постійного оновлення, а аналіз музичних явищ у контексті персоналізму передбачає множинні ракурси, крізь які відкриваються закономірності ідеальних моделювань об'єктивної реальності у творчих актах.

Результати дослідження можуть стати підґрунтям для подальшого прогнозування шляхів розвитку камерно-оркестрового виконавства, ролі у цьому процесі особистостей, бачення орієнтирів для позитивної динаміки львівського музичного виконавства у європейському континуумі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бура М. Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина ХХ – початок ХХІ століть) : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Львів, 2018. 206 с.
2. Грабовська О. С. Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування : дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Львів, 2008. 189 с.
3. Дика Н. Камерний простір Лесі Деркач. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. Ч. 1 (53). С. 87-96. URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2016/1/87.pdf>
4. Дика Н. Легенда галицької камералістики : до 90-річчя від дня народження Лесі Деркач. *Дзвін*. 2014. № 11/12. С. 101-105.
5. Дика Н. Стежками Лесі Деркач – камералістики : До 90-річчя від дня народження Олександри (Лесі) Пилипівни Деркач. *Musicreview*. 2014. 10 грудня. URL: <http://www.mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/8AC95BE7DA2A231EC2257DAA0038EACF?OpenDocument>
6. Кияновська Л. Блиск і злидні «Віртуозів – 96. *Високий замок*. 1996. 9 липня.
7. Кияновська Л. *Суспільно-політичні виміри камерно-інструментальної музики. Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 7-8 грудня 2022 р. Київ, 2023. С. 39-41.
8. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ : НАККіМ, 2020. 300 с.
9. Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог – у наукових дослідженнях та спогадах / за ред. А. Микитки, Н. Дикої, І. Пилатюка. Львів, 2014. 328 с.

10. Микитка А. Львівський камерний оркестр. 1959-1999. Львів, 2000. 112 с.
11. Микитка А., Пилатюк І. Львівський камерний оркестр. 1959-2012. Львів, 2012. 252 с.
12. Микитка А. Львівський камерний оркестр: школа камерної виконавської майстерності. *Наукові збірки львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 391-403.
13. Микитка А. Олександра Деркач – епоха української камерної музики. *Поступ*. 2000. № 97 (541). URL: http://postup.brama.com/000606/97_10_1.html
14. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* : зб. ст. / за ред. І. Пилатюка, Н. Дикої. Львів, 2015. Вип. 34. 564 с.
15. Носарева Л. Львівський камерний: і класика, і модерн. *Дзеркало тижня*. 2001. № 37 (361). URL: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/lvivskiy_kamerniy_i_klasika,_i_modern.html
16. Олег Криштальський. Спогади : науково-публіцистичне видання / за ред. Т. Дубровного. Львів, 2010. 131 с.
17. Сайт Львівської національної філармонії URL: <http://www.philharmonia.lviv.ua/>
18. Стефанишин Л. Олександра Деркач – епоха української камерної музики. *Поступ*. 2000. 6 червня. С. 8-10.

REFERENCES:

1. Bura M. (2018). Lvivske kamerno-orkestrove vykonavstvo kriz pryzmu idei personalizmu (druha polovyna KhKh – pochatok KhKhI stolit) [Lviv chamber and orchestral performance through the prism of the idea of personalism (the second half of XX – beginning of XXI century)]. *Candidate's thesis*. Lviv [in Ukrainian].
2. Hrabovska, O. S. (2008). Tendentsii suchasnoho muzychno-vykonavskoho mystetstva Lvova v aspekti akademichnoho kamerno-ansamblevoho muzykuvannya [Trends in contemporary musical and performing arts in Lviv in the aspect of academic chamber and ensemble music making]. *Candidate's thesis*. Lviv [in Ukrainian].
3. Dyka, N. (2016). Kamernyi prostir Lesi Derkach [Chamber space of Lesia Derkach]. *Studii mystetstvoznavchi – Art studios*, 1 (53), 87-96. Retrieved from <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2016/1/87.pdf> [in Ukrainian].
4. Dyka, N. (2014). Lehenda halytskoi kameralistyky: do 90-richechia vid dnia narodzhennia Lesi Derkach [The legend of Galician cameratism: to the 90th anniversary of Lesia Derkach's birth]. *Dzvin – The Bell*, 11/12, 101-105 [in Ukrainian].
5. Dyka, N. (10.12.2014). Stezhkamy Lesi Derkach – kameralistyky : Do 90-richechia vid dnia narodzhennia Oleksandry (Lesi) Pylypivny Derkach [In the footsteps of Lesia Derkach – camerawoman: To the 90th anniversary of the birth of Oleksandra (Lesia) Pylypivna Derkach]. *Musicreview*. Retrieved from <http://www.mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/8AC95BE7DA2A231EC2257DAA0038EACF?OpenDocument> [in Ukrainian].
6. Kyianovska, L. (9.07.1996). Blysk i zlydni «Virtuoziv – 96» [The brilliance and poverty of «Virtuosos – 96»]. *Vysokyi zamok – High Castle* [in Ukrainian].
7. Kyianovska, L. (2023). Suspilno-politychni vymiry kamerno-instrumentalnoi muzyky [Socio-political dimensions of chamber instrumental music]. *Kamerno-instrumentalni ansambl: ukrainskyi ta svitovyi vymir – Chamber instrumental ensemble: Ukrainian and world dimensions: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference*, (pp. 39-41). Kyiv [in Ukrainian].
8. Kravchenko, A. (2020). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiolohichni analiz) [Chamber and instrumental art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries (semiological analysis)]*. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
9. Mykytka, A., Dyka, N., Pylatiuk, I. (Eds.). (2014). *Lesia Derkach – skrypalka, kameralistka, pedahoh – u naukovykh doslidzhenniakh ta spohadakh [Lesya Derkach – violinist, chamber musician, teacher – in scientific research and memoirs]*. Lviv [in Ukrainian].
10. Mykytka, A. (2000). *Lvivskiy kamerniy orkestr. 1959-1999 [Lviv Chamber Orchestra. 1959-1999]*. Lviv [in Ukrainian].
11. Mykytka, A., Pylatiuk, I. (2012). *Lvivskiy kamerniy orkestr. 1959-2012 [Lviv Chamber Orchestra. 1959-2012]*. Lviv [in Ukrainian].
12. Mykytka, A. (2010). Lvivskiy kamerniy orkestr: shkola kamerno vykonavskoi maisternosti [Lviv Chamber Orchestra: School of Chamber Performing Arts]. *Naukovi zbirky lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka – Scientific Collections of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko*. (Vol. 24), (pp. 391-403). Lviv [in Ukrainian].
13. Mykytka, A. (2000). Oleksandra Derkach – epokha ukrainskoi kamerno muzyky [Oleksandra Derkach – the era of Ukrainian chamber music]. *Postup – Progress*, 97 (541). Retrieved from http://postup.brama.com/000606/97_10_1.html [in Ukrainian].
14. Pylatiuk, I., Dyka, N. (Eds.). (2015). *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka [Scientific Collections of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko]*. (Vol. 34). Lviv [in Ukrainian].

15. Nosarieva, L. (2001). Lvivskiy kamerniy: i klasyka, i modern [Lviv Chamber Orchestra: Both Classic and Modern]. *Dzerkalo tyzhnia – Mirror of the week*, 37 (361). Retrieved from http://gazeta.dt.ua/CULTURE/lvivskiy_kamerniy_i_klasika_i_modern.html [in Ukrainian].
16. Dubrovnyi, T. (Eds.) (2010). *Oleh Kryshchalskyi. Spohady: naukovo-publitsychnyche vydannia [Oleh Kryshchalsky. Memoirs: scientific and journalistic publication]*. Lviv [in Ukrainian].
17. Sait Lvivskoi natsionalnoi filarmonii [Site of Lviv National Philharmonic]. www.philharmonia.lviv.ua. Retrieved from <http://www.philharmonia.lviv.ua/> [in Ukrainian].
18. Stefanyshyn, L. (06.06.2000). Oleksandra Derkach – epokha ukrainskoi kamernoi muzyky [Oleksandra Derkach – the era of Ukrainian chamber music]. *Postup – Progress*, 8-10 [in Ukrainian].

УДК 781.65:784.9.Г65

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-8>

Олег ГОНТАР

доцент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв, заслужений артист України, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0003-4658-2344

Інна КИРИЧЕНКО

старший викладач кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-4380-2148

Бібліографічний опис статті: Гонтар, О., Кириченко, І. (2025). Вокальна імпровізація: від сольного співу до ансамблевого виконання. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 51–56, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-8>

ВОКАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ: ВІД СОЛЬНОГО СПІВУ ДО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАННЯ

У статті досліджено еволюцію та специфіку вокальної імпровізації в її сольних і ансамблевих формах.

Мета роботи – визначити особливості трансформації імпровізаційних прийомів у процесі переходу від індивідуального вокального висловлювання до колективних форм музикування.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному підході з використанням історичного, компаративного та системно-аналітичного методів, що дозволило простежити еволюцію імпровізаційних технік у різних вокальних традиціях та виявити закономірності їхньої адаптації до ансамблевого виконавства.

Наукова новизна полягає у систематизації імпровізаційних прийомів у контексті сучасних вокальних практик та обґрунтуванні методів їх інтеграції в ансамблеве виконавство. Уперше проаналізовано специфіку комунікативних процесів між учасниками вокальних ансамблів під час колективної імпровізації та визначено їхній вплив на художній результат.

Висновки. Встановлено, що перехід імпровізаційних технік від сольного до ансамблевого виконання супроводжується трансформацією виразових засобів, модифікацією психологічних установок виконавців та формуванням специфічних комунікативних каналів. Виявлено взаємозв'язок між розвитком індивідуальної імпровізаційної майстерності вокалістів та якістю колективного імпровізаційного процесу. Доведено, що ансамблева імпровізація потребує від співаків додаткових навичок порівняно з сольною, зокрема вміння синхронізувати творчі імпульси, підпорядковувати індивідуальне висловлювання загальній драматургічній концепції та швидко адаптуватися до непередбачуваних виконавських рішень партнерів.

Ключові слова: вокальна імпровізація, сольний спів, ансамблеве виконавство, скет, джазовий вокал, вокальна техніка, музична комунікація, спонтанна композиція.

Oleg GONTAR

Associate Professor at the Department of Musical Art, Faculty of Culture and Arts, Honored Artist of Ukraine, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0003-4658-2344

Inna KYRYCHENKO

Senior Teacher at the Department of Musical Art, Dean of Culture & Arts Faculty, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-4380-2148

To cite this article: Gontar, O., Kyrychenko, I. (2025). Vokalna improvizatsiia: vid solnoho spivu do ansamblevoho vykonannia [Vocal improvisation: from solo singing to ensemble performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 51–56, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-8>

VOCAL IMPROVISATION: FROM SOLO SINGING TO ENSEMBLE PERFORMANCE

The article explores the evolution and specifics of vocal improvisation in its solo and ensemble forms.

The purpose of the study is to determine the peculiarities of the transformation of improvisational techniques in the transition from individual vocal expression to collective forms of music-making.

The research methodology is based on an integrated approach using historical, comparative and systematic analytical methods, which allowed tracing the evolution of improvisational techniques in various vocal traditions and identifying patterns of their adaptation to ensemble performance.

The scientific novelty lies in the systematization of improvisational techniques in the context of contemporary vocal practices and substantiation of methods for their integration into ensemble performance. For the first time, the specifics of communicative processes between participants of vocal ensembles during collective improvisation are analyzed, and their influence on the artistic result is determined. Conclusions. It has been established that the transition of improvisational techniques from solo to ensemble performance is accompanied by the transformation of expressive means, modification of performers' psychological attitudes, and the formation of specific communication channels. The relationship between the development of individual improvisational skills of vocalists and the quality of the collective improvisational process has been revealed. It has been proven that ensemble improvisation requires additional skills from singers compared to solo improvisation, including the ability to synchronize creative impulses, subordinate individual expression to the general dramaturgical concept, and quickly adapt to unpredictable performance decisions of partners.

Key words: *vocal improvisation, solo singing, ensemble performance, scat singing, jazz vocals, vocal technique, musical communication, spontaneous composition.*

Актуальність проблеми. Вокальна імпровізація як феномен музичного мистецтва завжди була сферою прояву індивідуальної творчості виконавця, способом особистісного самовираження та демонстрації технічної майстерності. Проте в сучасному музичному середовищі спостерігається тенденція до розширення форматів імпровізаційного вокального виконавства, зокрема розвиток колективної імпровізації в ансамблях різних складів та напрямів. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю систематизації знань про специфіку трансформації вокальної імпровізації при переході від сольного до ансамблевого виконання, потребою в окресленні методологічних підходів до розвитку відповідних навичок у вокалістів та осмисленні нових форм музичної комунікації, що виникають у процесі колективного імпровізаційного музикування.

Проблема вокальної імпровізації набуває особливої актуальності в контексті сучасних освітніх процесів, коли традиційна академічна вокальна підготовка доповнюється елементами джазового, фольклорного та експериментального співу, що потребує від виконавців володіння навичками імпровізації. Водночас тенденція до міждисциплінарності в мистецькій освіті створює передумови для впровадження колективних форм імпровізації як способу розвитку творчого мислення та комунікативних навичок майбутніх вокалістів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблематика вокальної імпровізації знайшла відображення в працях вітчизняних та зарубіжних науковців, які досліджували різні аспекти цього феномену. Зокрема, історичний розвиток вокального мистецтва, включаючи імпровізаційні практики, висвітлено в роботах Б. Гнида (2004), де автор аналізує еволюцію вокальних стилів та виконавських підходів у різні історичні періоди. Питання вокальної педагогіки та методики розвитку голосу, що становлять технічну основу для імпровізаційної діяльності, розглянуто у дослідженнях В. Антонюк (2018), яка приділяє увагу формуванню вокально-технічних навичок співаків та психологічним аспектам сольного виконавства.

Методичні аспекти навчання вокалістів, включаючи розвиток імпровізаційних здібностей, досліджував Я. Кушка (2013), який пропонує комплексний підхід до формування вокальної техніки та музичного мислення виконавців. Теоретичні основи вокальної педагогіки, важливі для розуміння психофізіологічних механізмів імпровізації, викладено в роботах О. Стахевича (2002), де автор аналізує взаємозв'язок між технічними можливостями голосового апарату та художньою виразністю виконання.

Формування вокально-звукової культури як чинника успішної імпровізаційної діяльності досліджувала Т. Ткаченко (2016), акцентуючи увагу на комплексному розвитку музичного слуху, відчуття ритму та тембрального мис-

лення вокалістів. Безпосередньо проблематиці вокальної імпровізації в контексті джазового виконавства присвячено працю О. Цуранової (2008), яка розглядає імпровізацію як засіб формування творчого мислення та професійних компетенцій студентів музичних спеціальностей.

У зарубіжному науковому дискурсі питання вокальної імпровізації висвітлено в практично орієнтованих дослідженнях Б. Столоффа (Stoloff, 1996; 2003), який розробив методику навчання скет-співу на основі блюзових структур та джазових стилів. Системний підхід до вокальної імпровізації запропоновано у роботі М. Вейр (Weir, 2001), де авторка аналізує різні імпровізаційні техніки та їх застосування у сольному та ансамблевому виконавстві. Технічні аспекти вокального виконавства, що створюють основу для успішної імпровізації, детально розглянуто в дослідженні К. Садолін (Sadolin, 2012), яка пропонує комплексну методику розвитку голосу, що охоплює різні вокальні техніки та стилі.

Однак, незважаючи на значну кількість досліджень, присвячених різним аспектам вокальної імпровізації, питання трансформації імпровізаційних прийомів при переході від сольного до ансамблевого виконання залишається недостатньо вивченим. Більшість наявних праць зосереджується на індивідуальних аспектах імпровізації або на загальних питаннях ансамблевого виконавства, не приділяючи належної уваги специфіці колективної вокальної імпровізації та комунікативним процесам, що виникають між учасниками ансамблю під час спонтанного музикування.

Мета дослідження. Метою цієї статті є визначення особливостей трансформації імпровізаційних прийомів у процесі переходу від індивідуального вокального висловлювання до колективних форм музикування, виявлення специфіки комунікативних процесів, що виникають між учасниками вокальних ансамблів під час колективної імпровізації, та обґрунтування методологічних підходів до розвитку імпровізаційних навичок у контексті ансамблевого виконавства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вокальна імпровізація як форма творчого самовираження має глибоке історичне коріння та присутня у більшості музичних культур

світу. Від мелізматичних розспівів у фольклорних традиціях до складних джазових імпровізацій – цей феномен демонструє надзвичайну різноманітність форм та прийомів. Проте, незалежно від стильової приналежності, вокальна імпровізація завжди передбачає спонтанне створення музичного матеріалу в процесі виконання, що потребує від співака комплексу спеціальних навичок та особливого типу музичного мислення.

У контексті сольного виконавства вокальна імпровізація розвивалася як засіб демонстрації віртуозності виконавця та його здатності до творчої інтерпретації музичного матеріалу. Історично це проявлялося у практиці орнаментування мелодій у західноєвропейській оперній традиції XVII-XVIII століть, у мелізматичних розспівах у православної співочій традиції, у мугамах азербайджанської музики, у фламенко іспанської культури тощо. У кожній з цих традицій імпровізація базувалася на певних канонах та правилах, але водночас залишала простір для індивідуального самовираження виконавця.

Як зазначає В. Антонюк, «імпровізаційність у сольному співі була і залишається проявом індивідуальної майстерності виконавця, його здатності творчо переосмислювати музичний матеріал та спонтанно реагувати на контекст виконання» (Антонюк, 2018, с. 143). Цей аспект особливо важливий для розуміння психологічної природи імпровізації, яка передбачає особливий стан творчої свободи та внутрішньої розкритості виконавця.

У джазовій традиції, яка надала потужного імпульсу розвитку вокальної імпровізації у XX столітті, сформувалася специфічна техніка скет-співу, що передбачає використання складів без смислового навантаження для імітації звучання інструментів. Б. Столофф підкреслює, що «скет-спів – це не просто використання складів замість слів, а особливий спосіб музичного мислення, при якому голос функціонує як інструмент, здатний до тембральної та ритмічної виразності» (Stoloff, 1996, с. 12). Ця техніка стала основою для розвитку сучасних форм вокальної імпровізації, включаючи її ансамблеві різновиди.

Перехід від сольної до ансамблевої імпровізації супроводжується суттєвою трансформацією як технічних прийомів, так і психологічних

установок виконавців. Якщо в сольному виконавстві імпровізатор повністю керує процесом творення музичного матеріалу, то в ансамблі він стає частиною колективного творчого процесу, що потребує вміння чути партнерів, відчувати загальну драматургію розвитку та швидко реагувати на музичні ідеї, запропоновані іншими учасниками.

О. Цуранова зазначає, що «колективна імпровізація вимагає від вокалістів не лише технічної майстерності та розвинутого музичного слуху, а й специфічних комунікативних навичок, здатності до музичного діалогу та вміння підпорядковувати індивідуальне висловлювання загальному звучанню ансамблю» (Цуранова, 2008, с. 168). Ця думка підкреслює ключову відмінність між сольною та ансамблевою імпровізацією: якщо перша є проявом індивідуальної свободи виконавця, то друга – результатом колективної творчості, що базується на взаємодії та взаєморозумінні учасників.

У контексті ансамблевого виконавства особливого значення набуває поняття музичної комунікації, яка реалізується через систему вербальних і невербальних сигналів між учасниками ансамблю. М. Вейр виділяє три рівні такої комунікації: технічний (координація темпу, динаміки, артикуляції), семантичний (обмін музичними ідеями та мотивами) та емоційний (передача настрою та характеру музики) (Weir, 2001, с. 87). Ефективність колективної імпровізації значною мірою залежить від здатності учасників ансамблю взаємодіяти на всіх трьох рівнях.

Особливу роль у процесі ансамблевої імпровізації відіграє феномен музичної антиципації – здатності передбачати розвиток музичного матеріалу та прогнозувати дії партнерів. Я. Кушка зазначає, що «розвинена антиципація дозволяє вокалістам відчувати загальний напрям розвитку імпровізації та синхронізувати свої творчі імпульси з імпульсами інших учасників ансамблю» (Кушка, 2013, с. 102). Ця навичка формується в процесі регулярної практики колективної імпровізації та є ключовою для досягнення органічного звучання ансамблю.

Технічні аспекти вокальної імпровізації в ансамблевому виконанні також мають свою специфіку. К. Садолін підкреслює важливість контролю за динамікою та тембром голосу

в контексті загального звучання ансамблю: «Вокаліст повинен вміти адаптувати свої технічні прийоми до акустичних умов та звукового балансу ансамблю, що потребує додаткових навичок порівняно з сольним виконавством» (Sadolin, 2012, с. 218). Це стосується не лише гучності звучання, а й тембральних характеристик голосу, артикуляції, вібрата та інших виразових засобів.

Важливим аспектом ансамблевої вокальної імпровізації є розподіл функціональних ролей між учасниками. Т. Ткаченко виділяє чотири основні ролі: солюючу (виконання основної імпровізаційної лінії), гармонічну (створення гармонічної підтримки), ритмічну (підтримка ритмічної пульсації) та контрапунктичну (створення додаткових мелодичних ліній) (Ткаченко, 2016, с. 157). У процесі імпровізації ці ролі можуть змінюватися, що створює динамічну структуру ансамблевого звучання.

Методика навчання ансамблевій вокальній імпровізації передбачає поетапний розвиток відповідних навичок. Б. Столофф пропонує починати з простих форм взаємодії, таких як імітація та відповідь, поступово переходячи до складніших форм – одночасної імпровізації та створення поліфонічних структур (Stoloff, 2003, с. 45). Цей підхід дозволяє вокалістам поступово адаптуватися до колективного імпровізаційного процесу та розвинути необхідні комунікативні навички.

О. Стахевич звертає увагу на психологічні аспекти колективної імпровізації, зазначаючи, що «важливим фактором успішної ансамблевої імпровізації є подолання виконавцями психологічних бар'єрів та формування атмосфери творчої довіри між учасниками ансамблю» (Стахевич, 2002, с. 124). Цей аспект особливо важливий для початкових етапів навчання, коли страх помилки може блокувати творчий потенціал вокалістів.

У сучасній практиці ансамблевої вокальної імпровізації можна виділити кілька основних напрямів: джазовий (базується на традиціях скет-співу та джазової гармонії), фольклорний (використовує елементи етнічних вокальних традицій), академічний (інтегрує імпровізаційні елементи в контекст академічного вокального виконавства) та експериментальний (досліджує нетрадиційні вокальні техніки та форми взаємодії між виконавцями). Кожен з цих напрямів

має свою специфіку та потребує від вокалістів оволодіння відповідними технічними прийомами та стилістичними особливостями.

Б. Гнидь зазначає, що «різноманіття форм ансамблевої вокальної імпровізації відображає загальну тенденцію до міждисциплінарності та синтезу в сучасному мистецтві, коли виконавці прагнуть до подолання стильових та жанрових кордонів» (Гнидь, 2004, с. 204). Ця тенденція створює нові виклики для вокалістів, але водночас відкриває нові можливості для творчого самовираження та експериментування.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження дозволяє зробити ряд важливих висновків щодо специфіки трансформації вокальної імпровізації при переході від сольного до ансамблевого виконання. Встановлено, що цей перехід супроводжується суттєвими змінами як у технічних аспектах виконавства, так і в психологічних установках виконавців. Якщо сольна імпровізація є проявом індивідуальної свободи та творчості виконавця, то ансамблева – результатом колективної взаємодії, що базується на музичній комунікації та взаєморозумінні між учасниками.

Виявлено, що ефективна ансамблева вокальна імпровізація потребує від виконавців додаткових навичок порівняно з сольною: здатності синхронізувати творчі імпульси з партнерами, вміння підпорядковувати індивідуальне висловлювання загальній драматургічній концепції та швидко адаптуватися до непередбачуваних виконавських рішень інших учасників ансамблю. Також встановлено, що важливу роль у процесі колективної імпровізації відіграє музична антиципація – здатність передбачати розвиток музичного матеріалу та прогнозувати дії партнерів.

Доведено взаємозв'язок між розвитком індивідуальної імпровізаційної майстерності вока-

лістів та якістю колективного імпровізаційного процесу. Вокалісти з високим рівнем індивідуальної майстерності демонструють більшу гнучкість та адаптивність у контексті ансамблевого виконання, проте для досягнення органічного звучання ансамблю необхідне формування специфічних комунікативних навичок, які розвиваються лише в процесі колективної практики.

Визначено, що методика навчання ансамблевої вокальної імпровізації повинна мати комплексний характер і включати розвиток технічних навичок, формування відповідних психологічних установок та вдосконалення комунікативних здібностей виконавців. Важливим компонентом цієї методики є поетапність навчання – від простих форм взаємодії до складних поліфонічних структур.

Перспективними напрямками подальших досліджень у цій сфері можуть бути: розробка детальної методики навчання ансамблевої вокальної імпровізації з урахуванням різних стилістичних напрямів; дослідження психологічних аспектів колективної імпровізації та шляхів подолання виконавцями творчих бар'єрів; аналіз специфіки комунікативних процесів у вокальних ансамблях різних складів та напрямів; вивчення можливостей інтеграції елементів колективної вокальної імпровізації в систему професійної підготовки академічних співаків.

Також перспективним є дослідження інтеграції сучасних технологій (лупери, процесори ефектів, системи реального часу) у процес ансамблевої вокальної імпровізації та їхнього впливу на комунікативні процеси між виконавцями. У цьому контексті особливий інтерес представляє вивчення нових форм віртуальної взаємодії вокалістів, що стали актуальними в умовах розвитку дистанційних форм музикування.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: ЗАТ «Віпол», 2018. 218 с.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. 320 с.
3. Кушка Я. С. Методика навчання співу: навч. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013. 288 с.
4. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Природно-наукові теорії сольного співу: навч. посібник. Харків-Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 92 с.
5. Ткаченко Т. В. Теоретико-методичні основи формування вокально-звукової культури майбутнього вчителя музики: монографія. Харків: ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2016. 302 с.
6. Цуранова О. О. Вокальна імпровізація як засіб джазового виховання студентів. Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. праць. Луганськ: ЛДІКМ, 2008. Вип. 8. С. 165-172.

7. Sadolin C. Complete Vocal Technique. 4th ed. Copenhagen: CVI Publications, 2012. 242 p.
8. Stoloff B. (1996). Scat! Vocal Improvisation Techniques. Brooklyn, NY: Gerard & Sarzin Publishing Co., 1996. 128 p.
9. Stoloff B. Blues Scatitudes: Vocal Improvisation on the Blues. Brooklyn, NY: Gerard & Sarzin Publishing Co., 2003. 96 p.
10. Weir M. (2001). Vocal Improvisation. Rottenburg, Germany: Advance Music, 2001. 128 p.

REFERENCES:

1. Antoniuk, V. H. (2018). Vokalna pedahohika (solnyi spiv) [Vocal pedagogy (solo singing)]: pidruchnyk. Kyiv: ZAT «Vipol». 218 s. [in Ukrainian].
2. Hnyd, B. P. (2004). Istoriia vokalnoho mystetstva [History of vocal art]: monohrafiia. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 320 s. [in Ukrainian].
3. Kushka, Ya. S. (2013). Metodyka navchannia spivu [Methods of teaching singing]: navch. posibnyk. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 288 s. [in Ukrainian].
4. Stakhevych, O. H. (2002). Osnovy vokalnoi pedahohiky. Ch. 1: Pryrodno-naukovi teorii solnoho spivu [Fundamentals of vocal pedagogy. Part 1: Natural science theories of solo singing]: navch. posibnyk. Kharkiv-Sumy: SumDPU im. A. S. Makarenka. 92 s. [in Ukrainian].
5. Tkachenko, T. V. (2016). Teoretyko-metodychni osnovy formuvannia vokalno-zvukovoi kultury maibutnoho vchytelia muzyky [Theoretical and methodological foundations of forming the vocal-sound culture of the future music teacher]: monohrafiia. Kharkiv: KhNPU im. H. S. Skovorody. 302 s. [in Ukrainian].
6. Tsuranova, O. O. (2008). Vokalna improvizatsiia yak zasib dzhazovoho vykhovannia studentiv [Vocal improvisation as a means of jazz education of students]. Problemy suchasnosti: mystetstvo, kultura, pedahohika - Problems of modernity: art, culture, pedagogy: zb. nauk. prats. Luhansk: LDIKM, Vyp. 8. S. 165-172. [in Ukrainian].
7. Sadolin, C. (2012). Complete Vocal Technique. 4th ed. Copenhagen: CVI Publications. 242 p. [in English].
8. Stoloff, B. (1996). Scat! Vocal Improvisation Techniques. Brooklyn, NY: Gerard & Sarzin Publishing Co. 128 p. [in English].
9. Stoloff, B. (2003). Blues Scatitudes: Vocal Improvisation on the Blues. Brooklyn, NY: Gerard & Sarzin Publishing Co. 96 p. [in English].
10. Weir, M. (2001). Vocal Improvisation. Rottenburg, Germany: Advance Music. 128 p. [in English].

УДК 786.2.087.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-9>

Наталія ГОРЕЦЬКА

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

ORCID: 0000-003-3320-8628

Тетяна КРИВИЦЬКА

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

ORCID: 0000-0002-0496-4590

Наталія ЦЕЙКО

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

ORCID: 0000-0001-8322-9465

Бібліографічний опис статті: Горецька, Н., Кривицька, Т., Цейко Н. (2025). Фортепіанні прелюдії Василя Барвінського у виконанні Марії Крушельницької. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 57–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-9>

ФОРТЕПІАННІ ПРЕЛЮДІЇ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО У ВИКОНАННІ МАРІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

М. Крушельницька – видатна українська піаністка і педагогиня, учениця Г. Нейгауза. В репертуарі піаністки особливе місце належить творам українських композиторів і серед них – В. Барвінського. Зокрема, особливу історичну та художню цінність для української культури складають її виконання двох циклів фортепіанних мініатюр В. Барвінського, записані у 1960-х роках на Київському та Львівському радіо, які є яскравим прикладом самобутньої піаністичної манери М. Крушельницької, а також її невтомної діяльності з пропагування української музики впродовж усього життя.

Мета статті – виявити, простежити та узагальнити особливості виконання фортепіанних прелюдій В. Барвінського М. Крушельницькою.

Методологія. У роботі використано методи інтонаційного, композиційного, інтерпретаційного аналізу, спостереження, порівняння, узагальнення.

Наукова новизна дослідження визначається його абсолютно новітньою, хоча й водночас дуже актуальною проблематикою (дослідження вказаної проблеми у зазначеному аспекті ніколи не проводилося, хоча велике значення для фортепіанного виконавства).

Висновки. У виконанні циклу прелюдій В. Барвінського геніально співпали якість їхніх художніх текстів, у яких чудово втілено пізньоромантичні ознаки з елементами модерного музичного мислення, із особливостями романтичного піанізму М. Крушельницької як учениці школи Г. Нейгауза. Проаналізовані записи виявляють такі риси виконавської манери М. Крушельницької як універсальність піаністичного апарату, віртуозна виконавська техніка, логіка вокального фразування, агогічні ритмо-темпові відхилення, хвилеподібна динаміка, деталізована артикуляція, композиційна багатоплановість, виконавська імпровізація, виняткова культура звуку, міцне, опорне звукоутворення, рідкісне відчуття міри, розуміння слухацьких очікувань, природжена музикальність, інтуїція. Здійснений детальний опис виконання прелюдій В. Барвінського М. Крушельницькою стане надійним науково-методичним керівництвом для молодих піаністів, які прагнуть осягнути секрети високого виконавського стилю.

Ключові слова: М. Крушельницька, піанізм, В. Барвінський, прелюдії, агогіка, артикуляція, стиль.

Nataliia GORETSKA

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

ORCID: 0000-003-3320-8628

Tetyana KRYVYTSKA

PhD in Art, Associate Professor at Musical Art Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-0496-4590

Nataliya TSEIKO

Senior Lecturer, Department of Music Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-8322-9465

To cite this article: Goretska, N., Kryvytska, T., Tseiko, N. (2025). Fortepianni prelyudiyi Vasylya Barvins'koho u vykonanni Mariyi Krushel'nyts'koyi [Vasyl Barvinsky's Piano Preludes Performed by Maria Krushelnytska]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 57–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-9>

**VASYL BARVINSKY'S PIANO PRELUDES PERFORMED
BY MARIA KRUSHELNYTSKA**

M. Krushelnytska is an outstanding Ukrainian pianist and pedagogue, a student of H. Neihauz. The works of Ukrainian composers, among them V. Barvinsky, have a special place her repertoire. Pianist performed two cycles of piano miniatures by V. Barvinsky, which were recorded in the 1960s on Kyiv and Lviv radios. Those records have a special historical and artistic value for Ukrainian culture. They are a vivid example of M. Krushelnytska's original pianistic manner, as well as her tireless work with promotion of Ukrainian music.

The main objective of the study is to research the performance style by M. Krushelnytska (on example V. Barvinsky's piano preludes).

Methodology. Methods of intonation analysis, composition and interpretive analysis, methods of observation, comparison and generalization was used in this paper.

Scientific novelty of the study is determined by its completely new, although at the same time, very relevant problem (the research of the specified problem has never been carried out, although it has the great importance for piano performance).

Conclusions. Two things got together in performance V. Barvinsky's preludes by M. Krushelnytska geniusly. On the one side, this is the quality of artistic texts with perfectly embodied in their late-romantic features and elements of modern musical thinking. On the other side, this is romantic pianism of M. Krushelnytska as a student of the H. Neihauz school. The analyzed recordings reveal such features of M. Krushelnytska's performance style as the versatility of the piano apparatus, virtuoso performance technique, logic of vocal phrasing, agogic rhythm-tempo deviations, wave-like dynamics, detailed articulation, compositional versatility, performance improvisation, exceptional sound culture, strong, supportive sound creation, a rare sense of proportion, understanding of listeners expectations, natural musicality, intuition. The detailed description of the performance of V. Barvinsky's preludes by M. Krushelnytska will become a reliable scientific and methodical guide for young pianists who seek to understand the secrets of a high performing style.

Key words: M. Krushelnytska, pianism, V. Barvinsky, preludes, agogics, articulation, style.

Актуальність проблеми. Марія Крушельницька (1934 р.н.) – видатна українська піаністка і педагогиня, народна артистка України. Вона навчалася в класі Г. Нейгауза, після закінчення навчання працює у Львові, багато концертує в Україні та за кордоном. В її репертуарі – твори західноєвропейських класиків та романтиків – Л. ван Бетовена, Р. Шумана, Й. Брамса та ін. Особливу увагу піаністка приділяє виконанню творів українських композиторів – А. Кос-Анатольського, Л. Ревуцького, В. Косенка, С. Людкевича, М. Колесси, Р. Сімовича, а також – В. Барвінського.

З фортепіанної спадщини В. Барвінського у виконанні М. Крушельницької відомі – п'ять

прелюдій (всього вісім, однак решта були знайдені лише останнім часом), «Думка», «Гумореска» з циклу «Шість мініатюр на українські теми», та Фортепіанний концерт (останній був записаний двічі, у 1999 році з оркестром Оперної студії ВМІ імені М. Лисенка під диригуванням Ю. Луціва, та у 2024 році – з оркестром Львівської філармонії під диригуванням В. Плоскіни).

Наталія Кашкадамова так відгукується про виконання М. Крушельницькою творів В. Барвінського, досліджуючи історію виконання фортепіанної музики композитора. «Найзначнішим, мабуть, (йдеться про 1960-ті роки – Т.К.) був внесок Марії Крушельницької,

яка вивчила цикл п'яти Прелюдій та Мініатюри на українські народні теми і вже в середині 60-х записала їх до фондів Республіканського радіо в Києві. Тут не можна поминути заслуги звукооператорів радіо – Л.Бельчинського в Києві, О.Онуфрів у Львові, – які не тільки записували, але й зберегли в наступних роках ці унікальні виконання (Кашкадамова, 2018: с. 7-8).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фортепіанна творчість В. Барвінського і, зокрема, її виконавсько-інтерпретаційні аспекти не знайшли належного дослідження у публікаціях останніх років, хоча, безумовно, тема музики Барвінського останнім часом стала «модною», однак, як показує аналіз літератури, переважно саме фортепіанні твори висвітлюються оглядово.

Риси коломийкової моделі у фортепіанних творах В. Барвінського простежує І. Зінків, зокрема, у зв'язку з цим вона згадує про Фортепіанний концерт, фортепіанну прелюдію *g-moll*, «Думку» та «Гумореску» з циклу «Шість мініатюр», Фортепіанне тріо, Фортепіанний квінтет та Секстет (Зінків, 2009).

О. Синиця описує способи використання народних мелодій у циклі «Пісня. Серенада. Імпровізація», «Українській сюїті», «Шести мініатюрах на українські народні теми», «Українських народних піснях для фортепіано зі словесним текстом», «Мініатюрах на лемківські теми», збірках «Наше сонечко грає на фортепіані» та «Колядки та щедрівки» (Синиця, 2016).

І. Бурбас розкриває питання фактурної поліпластовості в солоспіві «У лісі» і пов'язану з цим необхідність застосування лівої педалі та півпедалі, а також способи підкреслення регістрових контрастів у партії фортепіано в солоспівах «Ой, люлі, люлі», «Щаслива будь», «Надія», «Благословенна будь». Дослідниця робить висновок, що одним з головних засобів створення звукообразів у камерно-вокальних творах В. Барвінського є саме фактура (Бурбас, 2018).

Історію виконання фортепіанної музики В. Барвінського висвітлює Н. Кашкадамова, приділяючи увагу аналізу компакт-диску із записами творів у виконанні В. Петриченко (2017), куди увійшли цикли «Любов», «Українська сюїта» та вісім прелюдій. Музикознавиця змальовує широке історичне тло виконавства фортепіанних творів В. Барвінського

(Г. Левицька, Д. Гординська, Я. Горбатий, Х. Мисюк, О. Попіль, О. Криштальський, М. Крушельницька та ін.) (Кашкадамова, 2018).

Н. Макуцька досліджує особливості втілення фольклору у фортепіанному циклі В. Барвінського «Колядки і щедрівки», наголошуючи на фактурних, ладогармонічних особливостях обробки народних мелодій, використанні прийомів антифону, засобів контрастної та підголоскової поліфонії, варіантного розвитку тематичного матеріалу (Макуцька, 2018).

Т. Чабан детально аналізує тематично-композиційні особливості фортепіанної сонати В. Барвінського, вписуючи цей твір у загальноєвропейський контекст та відзначаючи чутливість її автора до новітніх віянь того часу. Вона відзначає специфіку побудови тричастинного циклу, в якому друга частина містить ознаки повільної частини і скерцо одночасно, третя – ознаки варіацій і фуги, вказує на ознаки модерної стилістики, що, з одного боку демонструє звертання автора до фактурних особливостей раннього бароко (спирання на жанрову модель «церковної сонати»), з іншого – до неостилів початку ХХ століття (Чабан, 2018).

В полі зору дослідницьких інтересів Н. Семків – також фортепіанна соната В. Барвінського. Науковиця розглядає її в контексті трактування жанру західноєвропейськими композиторами-романтиками, відзначаючи наявність принципів розповідності, картинності, важливу роль поліфонічних та варіантних прийомів розвитку матеріалу (Семків, 2018).

І. Іванчук досліджує проблему відображення творчої особистості В. Барвінського у фортепіанних творах «Жаб'ячий вальс», «Колискова», циклах п'єс «Наше сонечко грає на фортепіано», «Любов» (Іванчук, 2018).

О. Носик описує творчість В. Барвінського в контексті інноваційних пошуків епохи, згадуючи фортепіанні композиції «Жаб'ячий вальс», «Прелюдія методом Ж. Далькроза», цикли «Любов», «38 українських народних пісень для фортепіано», «Колядки і щедрівки», фортепіанний концерт, та виокремлюючи при цьому новітні ознаки музичної мови митця (Носик, 2018).

О. Семенець розкриває прояви ностальгії у фортепіанному циклі «Любов», вираженої як туга за батьківщиною, нареченою, скорбота за втраченим у роки війни, розглядаючи це явище

в контексті модерної стилістики та інтертекстуальності (Семенець, 2019).

Н. Посікіра-Омельчук розглядає фортепіанну творчість В. Барвінського як яскравий приклад інноваційного трактування імпресіоністичних та символістичних принципів звукопису та стверджує, що живописність є одним із важливих елементів індивідуального фортепіанного стилю мистця. На її думку, це проявляється у колористиці, просторових ефектах, оригінальності використання звукообразжальних прийомів (Посікіра-Омельчук, 2019; 2020).

І. Савлук наголошує на дидактичному значенні фортепіанних творів композитора. На думку науковиці, фортепіанна творчість В. Барвінського віддзеркалює процес поступеневого навчання піаніста, починаючи з найпростіших завдань звукоутворення, артикуляції, засвоєння різних типів фактури, прийомів розвитку, до вирішення найскладніших виконавських завдань, в т.ч. піаністичної віртуозності. Важливим спостереженням І. Савлук є її висновок щодо того, що у формуванні індивідуального фортепіанного стилю композитора величезна роль відведена, з одного боку – західноєвропейській музиці, з іншого – творчості галицьких митців, чії традиції він продовжував (Савлук, 2019).

Методичні рекомендації, зокрема, опис найголовніших виразових засобів та педагогічних настанов, до виконання вибраних фортепіанних п'єс збірки для дітей «Наше сонечко грає на фортепіано» пропонує І. Пінчук (Пінчук, 2021).

О. Німилович здійснює музично-естетичний та виконавський аналіз «Варіацій-мініатюр на тему української народної пісні» Василя Барвінського, висвітлюючи значення творів великої форми, написаних на національній основі (Німилович, 2022).

Ю. Тарчинська окреслює основні напрями виховних впливів фортепіанної спадщини Василя Барвінського на формування громадянської позиції молоді, любові до національного мистецтва, виховання музичного смаку та інтересу до пізнання стилістичних новацій музики ХХ століття (Тарчинська, 2023).

С. Щітова та Є. Кутало виявляють необарокові риси фортепіанної «Сюїти на українські народні теми» В. Барвінського у порівнянні з «Українською сюїтою у формі старовинних

народних танців» М. Лисенка. Дослідниці приходять до висновку про переважання спільного підходу у обох композиторів до трактування цього жанру – в плані використання фольклору, композиційних принципів, жанрового змісту частин (Щітова, Кутало, 2023).

О. Спольська розглядає «Колядки і щедрівки» О. Барвінського у порівнянні з фортепіанними творами В. Безкоровайного та Д. Січинського та при цьому зазначає творчий підхід композитора до народних мелодій, його намагання адаптувати пісенні джерела до специфіки фортепіанного письма, дидактичну спрямованість циклу, його романтично-модерну стильову характерність (Спольська, 2023).

Мета дослідження – виявити, простежити та узагальнити основні виконавсько-інтерпретаційні особливості виконання фортепіанних прелюдій В. Барвінського Марією Крушельницькою.

Виклад основного матеріалу дослідження. Виокремлені на основі слухового аналізу виконавсько-інтерпретаційні особливості виконання фортепіанних прелюдій В. Барвінського Марією Крушельницькою є наступними.

Перша прелюдія e-moll (Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 1). Виклад теми відзначений неймовірним підкресленням її пісенної основи. Скупа акордова фактура, яка представляє собою паралельні секстакорди з октавними дублями і терцієвими паралелізмами, і є вертикальною по суті, набуває у виконанні піаністки неймовірної зв'язності, вокальності, що складає основу вихідного художнього образу. Одразу звертає на себе увагу, як делікатно і неймовірно чутливо у відношенні атаки звуку поводить себе виконавиця. Кожна нота дотримана саме на ту долю секунди, на яку є художня доцільність, не поспішаючи і не сповільнюючи. Кожна «вібує», мов натягнута струна, з величезним почуттям міри стосовно культури звуку і стосовно розгортання музичної теми. Рідкісна музикальність, інтуїція і вміння штрих до штриха, нюанс до нюансу «виліплювати» музичну форму відчутно у цій прелюдії вже з перших тактів. Вражаюче тонко з суцільної вертикалі починає брунькуватися її розшарування на дві складові – октави і терції, які вже 4-го такту починають розливатися на окремі «струмки». В подальшому цей процес

розростання / розливання буде нарощуватися і власне стане композиційною та інтерпретаційною основою цього тексту.

Зазначені принципи будуть продовжені у наступній фазі розвитку твору *a tempo* (12/8). Тут необхідно відзначити знову ж таки пріоритет пісенності, максимального *legato*. «Співає» тут не лише мелодія, але кожен з шарів трипластової (на трьох нотних стрічках, до речі, викладеної) фактури. Дуже важливим є те, як максимально обережно, поступово, делікатно розвиває цю тему піаністка. Адже при такій вже достатньо густій фактурі існує величезна спокуса «видати» максимум звуку (але такий підхід був би абсолютно згубним для подальшого розвитку), а та легкість виконання трипластової, досить насиченої вже тут, фактури, схожа на весняну повінь, яка виблискує під променями сонця, є геніальною і дуже доречною знахідкою піаністки на шляху інтерпретації цієї форми.

На шляху вибудування потужної генеральної кульмінації цієї прелюдії, що припадає на п'яте проведення теми (3/4 форми, три такти до *rit. a tempo*), Марія Крушельницька дуже продумано застосовує дуже доречні стишення звучання в тих місцях, де проставлено авторські ремарки (*diminuendo, p, pp, dimin. e poco rit.*), які дають змогу їй побудувати високу кульмінацію, максимально розширивши форму, витримавши цей «марафон» до кінця (до речі, заледве з усіх п'яти прелюдій Барвінського, які виконує М. Крушельницька, лише другу *Fis-dur* можна назвати мініатюрою, всі інші – це масштабні композиції – і за обсягом, і фактурно, тож фактично назва прелюдії в усіх цих випадках є дуже умовною).

По мірі розвитку теми фактура розростається і тому питання доброго виконання кульмінаційної зони – це питання володіння масивною акордовою технікою, технікою паралельних секст і терцій, акумулюванням всієї сили і потужності виконавського апарату – гра усім корпусом, від плеча, настільки бурхливо, сильно, міцно і навіть могутньо-грандіозно звучить в кульмінаційній зоні ця спочатку дуже лірична, неймовірно тендітна пісенна тема. Перетворення вихідного образу у його кардинальну протилежність, максимальна героїзація ліричної теми є одним із секретів якісної інтерпретації цієї п'єси піаністкою.

Винятково переконливим є завершення прелюдії, динамічно-артикуляційна сфера якого є ще більш витонченою і прозорою, ніж на початку п'єси. Раптове зняття темпу і гучності настільки вдале, настільки додає символізму, багатозначності, таємничості, отієї образно-сислової «багатошаровості» художньому образу, що навряд чи що краще можна було би придумати в цьому випадку. Максимальна стишеність, заповільненість, прозорість звучання і неймовірна делікатність, шляхетність атаки звуку створюють особливу художню якість, досконалість і завершеність цього виконання.

Друга прелюдія *Fis-dur* (Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 2). Виконання прелюдії *Fis-dur* засноване на філігранності дрібної техніки, неймовірній еластичності ритмо-темпового *rubato* та хвилеподібній динаміці. В цьому плані дуже важливим є правильне відчуття фрази, на рівні того, де можна і потрібно «вдихнути – видихнути». Як правило, розвиток матеріалу відбувається «пучками», короткими мотивами, бо тема як певна протяжність не встигає тут оформитися, все настільки мініатюрно. Дрібні тривалості пришвидшуються, повільні сповільнюються. Однак зазначений «рецепт» – надто спрощений для того, щоб лише зі слів можна було його зрозуміти і тим більше втілити. Музикальність, інтуїція, відчуття живої природи музичної фрази геніально передані виконавицею, тож можуть бути, мабуть, найкраще сприйняті «зі слуху», як автентика. Адже саме в цій прелюдії, можливо більше, ніж в інших, музика полягає не стільки в нотному тексті, який Марія Крушельницька прочитує надзвичайно точно, між іншим. Однак, саме в цій прелюдії головні художні сенси п'єси полягають у «неписаному», в тому інтонуванні, яке дуже близьке до імпровізації. Фактично, ступінь виконавської імпровізації тут настільки високий, що навряд чи може бути відчитаний з нотного тексту, натомість його потрібно спробувати вловити на слух. Саме такий слуховий підхід до пошуку потрібного цієї музиці «нерву» може бути запропонований молодим виконавцям, які прагнуть опанувати довершеність і винятково грайливу, імпровізаційну атмосферу цієї п'єси.

Прелюдія №3 *g-moll* (Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 3). Прелюдія *g-moll* композиційно споріднена з першою,

адже в ній так само синтезовано принципи строфічності і тричастинності. Однак, на відміну від першої прелюдії, в ній основу складає танцювальний мотив і відповідно танцювальна жанрова генеза, що вимагає специфічної виконавської техніки. Лише на початку і вкінці прелюдії – речитативно-декламаційного характеру мотиви, що відповідно виконуються *ad libitum*, з великою мірою свободи, імпровізаційності, де основну роль відіграє фразування – швидкі ноти виконуються швидко, а повільно навпаки заповільнено, тобто розвиток іде «пучками», такий підхід ми вже бачили в попередніх прелюдіях. Він в цілому є характерним для піанізму Марії Крушельницької. В його основі – індивідуальний, глибоко суб'єктивний підхід до відчуття фрази, до її конструювання, гнучке, дуже живе, змодельоване за прототипом живого організму фразування, тісно пов'язане з деталями усіх штрихів, акцентів, динамікою тощо.

Початок і завершення прелюдії жанрово споріднені з думними речитатіями, і виконання піаністки підкреслює цей образ – давній, роздумливий, неспішний, епічний. Натомість основна тема – жвавий, іскрометний танок. Безумовно, для його якісного виконання потрібно застосування навичок дрібної пальцевої техніки. Адже в основі теми – швидкий (*Allegro*) рух шістнадцятими, восьмими в варіантності їх поєднання, що роблять цей матеріал ще більш вибагливим технічно, немов дуже складний, дрібний узор на полотні, не копійований точно, а розсипаний у сотнях і тисячах варіантів-візерунків. Важливою, крім цих навичок, тут є точність артикуляції, різної у різних руках – *legato* і *staccato* в різних комбінаціях. Крім того, весь цей дуже гострий, акуратний, тонкий «декор» поєднаний з притаманними піанізму Марії Крушельницької постійними хвилеподібним динамічним нюансуванням і темповими *rubato*.

Піаністка дуже добре відчуває (ще раз це потрібно наголосити) природність та органічність музичного висловлювання. Вона вмє внести природність дихання, логіку і життєподібність фразування у здавалось би цілком однорідну і моментами навіть одноманітну через дотримання «загальних форм» руху музичну тканину, яка завдяки цьому у неї ніколи не звучить механічно чи одноманітно, а завжди «виграє» різноманітними нюансами і відтінками.

Переконливість художнього образу та високий виконавський стиль формуються завдяки дуже тонкому відчутті художньої міри і доцільності. Зокрема, довгі тривалості у вступі не скорочуються, що дуже важливо, вони витримуються якраз стільки, скільки необхідно, щоб створити умови для дуже сильного слухацького очікування. Коли грамотний слухач (завдяки великій слухацькій практиці) розуміє, що ось-ось, після цієї фермати, має початися те «очікуване», що воно має «нарешті прозвучати», то у виконанні Марії Крушельницької ця фермата є настільки продовжуваною, щоб, з одного боку – «не випередити», «не перебити» це очікування і таким чином не погасити інтерес слухача, з іншого боку – щоб «не втратити» це очікування занадто передчасно, надмірним затягуванням фермати. Ті ж прийоми використовуються і в основній частині прелюдії, в моментах завершення речення строфічної форми, при переході до наступного речення, йдеться про сповільнення / пришвидшення, а також *crescendo* / *diminuendo* (лише в рамках основної, швидкої частини тема прелюдії і різних її фактурних, ладо-гармонічних та мелодико-ритмічних варіантах проводиться п'ять разів).

Найбільш виразно агогічні відхилення та тонкі динамічні нюансування можна спостерегти у четвертому і п'ятому проведеннях теми (12 тактів до *Veloce* і далі), що після потужного попереднього *crescendo* представляють собою «модуляцію» в область найтоншої лірики спочатку і блискучої іскрометної віртуозності в подальшому (*Veloce*). Також дуже органічно сприймаються виконання двох однакових мотивів (а в танці – прийом повторності дуже поширений) різною динамікою (*f*; *p*), тобто такі динамічні протиставлення, поширені у всій прелюдії, і використовувані як на рівні коротких мотивів, так і довших фраз, що схоже на ефект ехо.

Тонке відчуття потреби слухача – дуже важлива навичка піаністки і одна зі складових її геніальної піаністичної майстерності. Це вміння говорити з публікою так, щоб публіка чула «повідомлення», їй направлене, щоб вона його сприймала, розуміла, це талант якісної музичної комунікації, який викликає «завороженість», такий ефект, що не можеш не слухати, не можеш відірватися. Це, безумовно,

дуже добре розуміння особливостей психології сприйняття.

Прелюдія b-moll (Хорал) (Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 4). Дана прелюдія побудована на використанні акордової техніки, представлена в різних умовах – від прозорої фактури у високому регістрі – до масивної, з багатооктавними подвоєннями у низькому. Підназва хорал спрямовує образність цієї прелюдії в асоціативне коло храмового простору, релігійності і молитовності. В процес розвитку тема набуває ознак то органного звучання, то передзвонів, таким чином увиразнюючи свою храмову природу. Разом з тим, впродовж прелюдії (складна тричастинна форма) тема хоралу (крайні розділи) чергується з пісенною темою (середина), яка вносить у об'єктивну відстороненість молитовного образу індивідуальні, суб'єктивні ознаки.

В основі прелюдії – акордова фактура, в частині форми навіть не надто ускладнена і багатозвучна, вся п'єса витримана в помірному темпі *Andante*. Всі ці фактори схиляють виконавця до того, що загалом цю прелюдію не складно виконувати, оскільки вона не містить явної віртуозності, чи навіть якихось окремих надто складних пасажів чи інших технічних складнощів. Однак таке уявлення є хибним. Адже складність цієї прелюдії полягає в зовсім іншому.

По-перше, в ній необхідно дуже рівно від початку і до самого кінця (незважаючи на зміну музичних тем) витримати один і той самий темп т. зв. «ритму кроку», який має барокове походження, і мабуть, потрапив у цю прелюдію разом з жанровою генезою також барокового хоралу.

По-друге, складним є дотримання прозорості і рівності звучання вертикалей, оскільки, як виявляється, це саме той випадок, коли виконавцю немає за чим «сховатися». В цій п'єсі попри позірну простоту – все на виду, тому кожна нота, мелодична, чи підголосок, чи октавний бас, кожна дрібниця є дуже важливою, бо на кожній тримається баланс «величної архітектурної споруди» цієї композиції. Слухаючи цю прелюдію, дійсно з'являється в уяві образ готичного собору, зі стрімкими шпилями, спрямованими в небо, які підтримуються усією, архітектурно врівноваженою композицією.

По-третє, насправді у проведенні другої теми (*Maestoso*) в експозиції форми, а тим більше

у репризі (*Tempo I*) виконавцю насправді зовсім технічно не просто, оскільки масивна акордова фактура з подвоєннями в правій та лівій руці вимагає не лише точних артикуляційно дій, але й неабиякої фізичної сили. Складність тут також в тому, що специфіка масивної акордової фактури і рівномірного «в ритмі кроку» метроритмічного руху не дає змогу піаністу уповні застосувати розмах корпусу, замах плеча. Великою мірою тому, що приходиться дотримуватися рівності руху, молитовного образу, який не передбачає патетики і пов'язаних з цим різких рухів корпусом, плечем і т.п. навантаження падає на кисть, на зап'ясть, які в цій ситуації отримують значне фізичне навантаження. Звісно, ключовим завданням піаніста при цьому залишається потреба створити строгий, величний, суворий, але одночасно і світлий образ.

Марія Крушельницька дуже переконливо справляється з усіма цими завданнями, наповнюючи цю прелюдію такими різними відтінками молитви, які тільки можна собі уявити – від небесної кришталевої дзвінкості на початку п'єси (*Andante religioso*) – до неймовірно глибокого могутнього, масивного, власне немов органного звучання у репризі (*Tempo I, cresc. poco allargando a tempo*). Крім того, в середині (*la melodia ben cantando*) у її виконанні музична тема немов виходить за межі храму і звучить як романс, як щемкий спогад про те, що не збулося, а вкінці (*quasi cantano*) – наслідуює звучання дзвонів.

Складність інтерпретації цієї прелюдії полягає і в тому, як досягнути одночасно і зазначеної незмінності і рівності хоралу, адже незважаючи на сказане, всі згадані теми об'єднані рисами хоралу, всі вони певною мірою хоральні. Всі вони (і романсова, і дзвонова) звучать у одному, як вже було зазначено темпоритмі помірної ходи. Однак, разом з тим, у виконанні Марії Крушельницької всередині цього єдиного хоралу, не порушуючи його мірності і хоральної визначеності, з'являється так багато інших ликів і облич.

Прелюдія №5 c-moll (Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 5). З одного боку ця заключна прелюдія циклу є легкою, оскільки вся вона витримана на одному типу фігурацій, впродовж всієї п'єси дотримана, за невеликими винятками, одна ритмоформула. З іншого – складною, адже її етюдний зміст

і швидкий темп (*Allegro patetico*) передбачають дійсно віртуозне володіння інструментом у найскладніших його техніках. Як і передбачено автором, ця прелюдія у виконанні М. Крушельницької проноситься немов на одному диханні. Трипластова фактура прелюдії «опановується величезними зусиллями», так видається слухачу. Чому? Текст твору виписано так, його фактурні особливості такі, що весь цей матеріал звучить як «подолання опору», оце відчуття подолання опору – це не тому, що якісь технічні моменти не допрацьовані, навпаки, це та «опірність» матеріалу, яка запланована самим автором, і яка лежить в основі художнього образу прелюдії. Не випадково, найбільш драматична, бурхлива п'єса прибережена Барвінським на завершення циклу. Її функціональна природа дуже виправдана саме на цьому місці.

Основу «опірності» тематизму складають бурхливі пасажі, які знаходяться всередині звукового простору, і відчуття при цьому такі, що вони ледве не «розривають» тіло п'єси. З цих «опорних» і «опірних» одночасно пасажів зверху немов «надзусиллям» проривається декламаційного складу мелодія (вона вже більш-менш формується на стадії *a tempo*, тому що з самого початку п'єси звучать лише її окремі інтонації), а також лінія баса – яка не є простою і однорідною, але також час-від-часу ускладнюється елементами фігураційності. Гучна динаміка, октавні кроки басів, які не лише виконують роль функціональних опор, але і контрапункта-протипаги основній мелодії, а також пласту фігурацій, – ось ті засоби, за допомогою яких формується виразність глибоко драматичного образу прелюдії.

Середина форми – розвиткова, в ній драматизм не зникає, лише певним чином ліризується за допомогою уведення пісенних інтонацій у мелодичний контур, а також – стишенням динамічного рівня. Зазначені моменти – визначальні для формування переконливого художнього образу прелюдії – передбачають відповідне виконавське втілення. Для виразного виконання прелюдії потрібно, передусім, уміння «утримувати кордони» форми у цьому бурхливому потоці пасажів, який немов постійно хоче вийти за межі, тобто дотримуватися метроритмічної регулярності, постійності темпу, міцного, опорного звукоутворення. Дуже важливо постійно стежити за співвідношенням деклама-

ційної патетичної мелодії і контрапунктуючого їй басу. Тобто фактично за умов наявності т. зв. синтетичної піаністичної фактури потрібно трактувати її як поліфонічну, розділяючи різні її пласти, слухаючи і чуючи кожен з них, і одночасно об'єднуючи їх в єдине ціле. Фактурна багатопластовість має звучати внутрішньо розчленовано і одночасно як цілісність. Пунктирні ритми (в мелодії і басах) мають бути гострими, але не надмірно, щоб не «ламати» і «не рвати» лавину бурхливого звукового потоку. Тобто, як бачимо, для реалізації цих основних технічних та художніх завдань п'єси потрібна виняткова технічна майстерність та художня чутливість, обдарованість піаніста. У виконанні Марії Крушельницької саме зазначені вище моменти постають визначальними у інтерпретації цієї дуже непростої технічно та художньо п'єси.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи сказане, необхідно відзначити, які саме якості необхідно розвивати піаністу для виконання прелюдій Василя Барвінського, і який досвід початкуючі піаністи можуть почерпнути у виконанні прелюдій В. Барвінського М. Крушельницькою.

Безумовно, у виконанні цього циклу геніально співпали якість художнього тексту прелюдій, у яких чудово втілено пізньоромантичні ознаки з елементами модерного музичного мовлення, із особливостями романтичного піанізму М. Крушельницької як учениці школи Г. Нейгауза. Ідеться не лише про виняткову віртуозність та універсальність піаністичного апарату виконавиці, якому підвладні різні види пальцевої, акордової, фігураційної техніки, техніки паралельних терцій, секст, потрясаюча культура звука, з рідкісним почуттям міри і шляхетністю звукоутворення, але й притаманна учням школи Г. Нейгауза та М. Крушельницькій, зокрема, вокальна природа фразування, дуже чутлива до мовлення, співу, вокалізації процесів музичного висловлювання на фортепіано.

Надзвичайно органічна для української музики, співність звукоутворення доповнюється у піанізмі М. Крушельницької дуже гнучким трактуванням метроритмічної організації, особливо в тих, переважно імпровізаційних, ділянках форми, які цього потребують. Агогіка – безумовно один з ключових прийомів піанізму М. Крушельницької, дуже вдало і доречно використовуваний нею, як і хвилеподібне, часто

досить контрастне, динамічне нюансування, як і, без сумніву, дуже точне прочитання піаністкою усіх, в т. ч. найдрібніших, артикуляційних деталей.

Композиційне ціле, як правило, осмислюється піаністкою як взаємодія кількох принципів, наявних у музичному тексті. На це спрямовано всі засоби виразності, починаючи від фразування і закінчуючи динамікою. Важливо, що вона пропонує слухачу не одномірне, схематичне прочитання форми, а її розуміння

і втілення як співдії двох або більше композиційних принципів, що, поза сумнівом, збагачує та психологічно ускладнює художні образи циклу.

Володіючи глибиною музикальністю, винятковою піаністичною майстерністю, Марія Крушельницька пропонує слухачам приклади рідкісного в наш час високого стилю, яскравим зразком якого є її неперевершена інтерпретація фортепіанних прелюдій видатного українського композитора Василя Барвінського.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бурбас І. Робота над фортепіанною фактурою в камерно-вокальних творах В. Барвінського. *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич). Львів, «Растр-7», 2018. С. 3-5.
2. Зінків І. Коломийка у творчості Василя Барвінського. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2009. Вип. 9 (64). С. 99-106.
3. Іванчук І. Відображення творчої особистості автора через призму індивідуального композиторського стилю у фортепіанних творах В. Барвінського. *Музична наука на початку Третього тисячоліття*. 2018. №6. URL : http://musikology.com.ua/upload-files/vip_6/Ivanchuk.pdf
4. Кашкадамова Н. До історії виконання фортепіанної музики Василя Барвінського. *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич). Львів, «Растр-7», 2018. С. 5-10.
5. Макуцька Н. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах В. Барвінського (на прикладі циклу для фортепіано «Колядки і щедрівки»). *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич). Львів, «Растр-7», 2018. С. 19-22.
6. Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 1. URL : https://www.youtube.com/watch?v=eAXsUnnDaH8&list=PLjgk8HGzhW5H1euu640F2-Tq1pci58-x_&index=54
7. Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 2. URL : https://www.youtube.com/watch?v=3rjDiNnFm7Y&list=PLjgk8HGzhW5H1euu640F2-Tq1pci58-x_&index=55
8. Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 3. URL : https://www.youtube.com/watch?v=THpV6EeA_vU&list=PLjgk8HGzhW5H1euu640F2-Tq1pci58-x_&index=56
9. Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 4. URL : https://www.youtube.com/watch?v=pIr3ww_heCw&list=PLjgk8HGzhW5H1euu640F2-Tq1pci58-x_&index=57
10. Марія Крушельницька – В. Барвінський – Прелюдія 5. URL : https://www.youtube.com/watch?v=keorpN3doqw&list=PLjgk8HGzhW5H1euu640F2-Tq1pci58-x_&index=58
11. Німилевич О. Варіації-мініатюри на тему української народної пісні для фортепіано Василя Барвінського: особливості виконавської інтерпретації. *International scientific journal «Grail of Science»*. 2022. № 12-13. С. 740-744. DOI 10.36074/grail-of-science
12. Носик О.М. Творчість В. Барвінського в контексті інноваційних пошуків епохи. *Ювілейна палітра 2018 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : збірник статей за матеріалами II всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (6-7 грудня 2018 року). Суми : ФОП Цьома С.П., 2019. С. 136-143.
13. Пінчук І. Методичні рекомендації до виконання фортепіанних п'єс В. Барвінського «Наше сонечко грає на фортепіано». *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)*: збірник матеріалів IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМФК ім. В. Барвінського, 18 березня 2021 р., м. Дрогобич) / [редактори-упорядники О.Сеник, М.Фендак]. Дрогобич 2021, ТзОВ «Трек ЛТД» 2021. С. 77-80.
14. Посікіра-Омельчук Н. Живописно-колеристичні елементи фортепіанного стилю Василя Барвінського. *Українська музика*. 2019. №№3-4(33-34). С. 78-87. DOI: 10.33398/2224-0926-2019-33/34-3/4-78-87
15. Посікіра-Омельчук Н. Трансформація засад живопису у західно-українській фортепіанній музиці ХХ століття: дис...канд. мистецтв. Львів. 2020. 241 с.
16. Савлук І. Комплементарність стилістичних мистецьких напрямів як основа фортепіанного стилю Василя Барвінського. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2019. №27 (2). С. 247-252.

17. Семенець О. Втілення ностальгії у фортепіанному циклі «Любов» Василя Барвінського. *Музикознавчий універсам*. 2019. Вип. 44. С. 58-78. DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.58.78>
18. Семків Н. Фортепіанна соната Василя Барвінського як перший високохудожній зразок жанру сонати у західноукраїнській музиці. *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич). Львів, «Растр-7», 2018. С. 30-33.*
19. Синиця О.П. Фольклорні джерела фортепіанної музики Василя Барвінського. *Традиційна культура в умовах глобалізації: родинні цінності і трансляція соціокультурного досвіду поколінь*. Матеріали науково-практичної конференції (20-21 травня 2016 року). Харків : «Точка», 2016. С. 252-254.
20. Спольська О.В. Становлення і розвиток фортепіанного мистецтва Тернопільщини у вимірах регіональної культури: дис.. докт. філос. Київ: 2023. 213 с.
21. Гарчинська Ю. Виховний потенціал фортепіанної творчості Василя Барвінського. *Нова педагогічна думка*. 2023. №3 (115). С. 75-79. DOI: 10.37026/2520-6427-2023-115-3-75-79
22. Чабан Т. Риси стилю Василя Барвінського на прикладі сонати Des-dur. *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. 2018. №2 (39). С. 66-72.
23. Щітова С.А., Кутало Є.О. Синтез необарочних рис і автентичного підґрунтя в «Українських сюїтах» М. Лисенка та В. Барвінського. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. №25. С. 203-213.

REFERENCES:

1. Burbas, I. (2018). Robotna nad fortepiannoju fakturoju v kamerno-vokalnykh tvorakh V. Barvinskogho [Work on the piano texture in the chamber and vocal works of V. Barvinsky]. *Muzychna Ukrajinika (kompozytory Ukrainy u paradyghmi svitovoi muzychnoi kultury : zbirnyk materialiv Vseukrajinskoji naukovo-praktychnoi konferenciji (DMK im. V. Barvinskogho, 15 ljutogho 2018 r., m. Droghobych). Ljviv, «Rastr-7», 3-5* [In Ukrainian].
2. Zinjiv, I. (2009). Kolomyjka u tvorchosti Vasylja Barvinskogho [Kolomyjka in the works of Vasyl Barvinsky]. *Ukrajinjske mystectvoznavstvo: materialy, doslidzhenja, recenziji*, 9(64), 99-106 [In Ukrainian].
3. Ivanchuk, I. (2018). Vidobrazhennja tvorchoji osobystosti avtora cherez pryzmu individualjnogho kompozytorskogho stylju u fortepiannykh tvorakh V. Barvinskogho [Reflection of the author's creative personality through the prism of individual compositional style in the piano works of V. Barvinsky]. *Muzychna nauka na pochatku Trejtjogho tysjacholittja*, 6. URL : http://musikology.com.ua/upload-files/vip_6/Ivanchyk.pdf [In Ukrainian].
4. Kashkadamova, N. (2018). Do istoriji vykonannja fortepiannoji muzyky Vasylja Barvinskogho [To the history of the performance of piano music by Vasyl Barvinsky]. *Muzychna Ukrajinika (kompozytory Ukrainy u paradyghmi svitovoi muzychnoi kultury : zbirnyk materialiv Vseukrajinskoji naukovo-praktychnoi konferenciji (DMK im. V. Barvinskogho, 15 ljutogho 2018 r., m. Droghobych). Ljviv, «Rastr-7», 5-10* [In Ukrainian].
5. Makucjka, N.(2018). Osoblyvosti vidbytta folkloru v instrumentalnykh tvorakh V. Barvinskogho (na prykladi cyklu dlja fortepiano «Koljadky i shhedrivky») [Peculiarities of the reflection of folklore in the instrumental works of V. Barvinsky (on the example of the cycle for piano “Carols and gifts”)] *Muzychna Ukrajinika (kompozytory Ukrainy u paradyghmi svitovoi muzychnoi kultury : zbirnyk materialiv Vseukrajinskoji naukovo-praktychnoi konferenciji (DMK im. V. Barvinskogho, 15 ljutogho 2018 r., m. Droghobych). Ljviv, «Rastr-7», 19-22* [In Ukrainian].
6. Marija Krusheljnycjka – V. Barvinskij – Preljudija 1. URL: https://www.youtube.com/watch?v=eAXsUnnDah8&list=PLjgk8HGzhW5H1eyy640F2-Tq1pci58-x_&index=54
7. Marija Krusheljnycjka – V. Barvinskij – Preljudija 2. URL : https://www.youtube.com/watch?v=3rjDiNnFm7Y&list=PLjgk8HGzhW5H1eyy640F2-Tq1pci58-x_&index=55
8. Marija Krusheljnycjka – V. Barvinskij – Preljudija 3. URL : https://www.youtube.com/watch?v=THpV6EeA_vU&list=PLjgk8HGzhW5H1eyy640F2-Tq1pci58-x_&index=56
9. Marija Krusheljnycjka – V. Barvinskij – Preljudija 4. URL : https://www.youtube.com/watch?v=pIr3ww_heCw&list=PLjgk8HGzhW5H1eyy640F2-Tq1pci58-x_&index=57
10. Marija Krusheljnycjka – V. Barvinskij – Preljudija 5. URL : https://www.youtube.com/watch?v=keorpN3doqw&list=PLjgk8HGzhW5H1eyy640F2-Tq1pci58-x_&index=58
11. Nymylovych, O. (2022). Variaciji-miniatjury na temu ukrajinskoji narodnoji pisni dlja fortepiano Vasylja Barvinskogho: osoblyvosti vykonavsjoji interpretaciji [Variations-miniatures on the theme of a Ukrainian folk song for piano by Vasyl Barvinsky: peculiarities of performance interpretation]. *International scientific journal «Grail of Science», 12-13*, 740-744. DOI 10.36074/grail-of-science [In Ukrainian].
12. Nosyk, O.M. (2019). Tvorchistj V. Barvinskogho v konteksti innovacijnykh poshukiv epokhy [Creativity V. Barvinsky in the context of innovative searches of the era]. *Juvilejna palitra 2018 : do pam'jatnykh dat vydatnykh ukrajinskykh muzychnykh dijachiv i kompozytoriv : zbirnyk statej za materialamy II vseukrajinskoji naukovopraktychnoi konferenciji z mizhnarodnoju uchastju (6-7 ghrudnja 2018 roku)*. Sumy : FOP Cjoma S.P., 136-143 [In Ukrainian].

13. Pinchuk, I. (2021). *Metodychni rekomendacii do vykonannja fortepiannykh p'jes V. Barvinskogho «Nashe sonechko ghraje na fortepiano» [Methodical recommendations for the performance of piano pieces by V. Barvinsky "Our little lady is playing the piano"]*. *Muzychna Ukrajinika (kompozytory Ukrainy u paradyghmi svitovoi muzychnoi kultury): zbirnyk materialiv IV Vseukrajinskoji naukovopraktychnoi konferenciji (DMFK im. V. Barvinskogho, 18 bereznja 2021 r., m. Droghobych) / [redactory-uporjadnyky O.Senyk, M.Fendak]. Droghobych 2021, TzOV «Trek LTD», 77-80 [In Ukrainian]*.
14. Posikira-Omeljchuk, N. (2019). *Zhyvopysno-kolorystychni elementy fortepiannogho stylju Vasylja Barvinskogho [Picturesque and colorful elements of Vasyl Barvinsky's piano style]*. *Ukrajinska muzyka, 3-4(33-34), 78-87. DOI: 10.33398/2224-0926-2019-33/34-3/4-78-87 [In Ukrainian]*.
15. Posikira-Omeljchuk, N. (2020). *Transformacija zasad zhyvopysu u zakhidno-ukrajinskoji fortepiannij muzyci KhKh stolittja [Transformation of painting principles in Western Ukrainian piano music of the 20th century]: dys...kand. mystectv. Ljviv [In Ukrainian]*.
16. Savluk, I. (2019). *Komplementacija stylistychnykh mystecykykh naprjamiv jak osnova fortepiannogho stylju Vasylja Barvinskogho [Complementation of stylistic artistic directions as the basis of Vasyl Barvinsky's piano style]*. *Pedagoghichna osvita: teorija i praktyka, 27 (2), 247-252 [In Ukrainian]*.
17. Semenej, O. (2019). *Vtillennja nostalgijhi u fortepiannomu cykli «Ljubov» Vasylja Barvinskogho [The embodiment of nostalgia in the piano cycle "Love" by Vasyl Barvinsky]*. *Muzykoznavchij universam, 44, 58-78. DOI: https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.58.78 [In Ukrainian]*.
18. Semkiv, N. (2018). *Fortepianna sonata Vasylja Barvinskogho jak pershyj vysokokhudozhnij zrazok zhanru sonaty u zakhidnoukrajinskoji muzyci [Vasyl Barvinsky's piano sonata as the first highly artistic example of the sonata genre in Western Ukrainian music]*. *Muzychna Ukrajinika (kompozytory Ukrainy u paradyghmi svitovoi muzychnoi kultury : zbirnyk materialiv Vseukrajinskoji nauko-vo-praktychnoi konferenciji (DMK im. V. Barvinskogho, 15 ljutogho 2018 r., m. Droghobych). Ljviv, «Rastr-7», 30-33 [In Ukrainian]*.
19. Synycja, O.P. (2016). *Foljklorni dzherela fortepiannoji muzyky Vasylja Barvinskogho [Folkloric sources of piano music by Vasyl Barvinsky]*. *Tradycijna kuljtura v umovakh ghlobalizaciji: rodynni cinnosti i transljacija sociokuljturnogho dosvidu pokolinj. Materialy nauko-vo-praktychnoi konferenciji (20-21 travnja 2016 roku). Kharkiv : «Tochka», 252-254 [In Ukrainian]*.
20. Spoljsjka, O.V. (2023). *Stanovlennja i rozvytok fortepiannogho mystectva Ternopilshhyny u vymirakh rehionaljnoji kuljтуры [Formation and development of the piano art of Ternopil region in terms of regional culture]: dys.. dokt. filos. Kyjiv [In Ukrainian]*.
21. Tarchynsjka, Ju. (2023). *Vykhovnyj potencial fortepiannoji tvorchosti Vasylja Barvinskogho [The educational potential of Vasyl Barvinsky's piano work]*. *Nova pedagoghichna dumka, 3(115), 75-79. DOI: 10.37026/2520-6427-2023-115-3-75-79 [In Ukrainian]*.
22. Chaban, T. (2018). *Rysy stylju Vasylja Barvinskogho na prykladi sonaty Des-dur [Features of Vasyl Barvinsky's style on the example of the D-dur sonata]*. *Naukovi zapysky. Serija: Mystectvoznavstvo, 2(39), 66-72 [In Ukrainian]*.
23. Shhitova, S.A., Kutalo, Je.O. (2023). *Syntezy neobarochnykh rys i avtentychnogho pidgruntja v «Ukrajinskykh sjujitakh» M. Lysenka ta V. Barvinskogho [Synthesis of neo-baroque features and authentic background in "Ukrainian suites" by M. Lysenko and V. Barvinsky]*. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny, 25, 203-213 [In Ukrainian]*.

УДК 78.082.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-10>

Наталія ЗАЄЦЬ

кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри спеціального фортепіано, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023

ORCID: 0000-0002-8799-150X

Бібліографічний опис статті: Заєць, Н. (2025). Жанрово-стильові метаморфози фортепіанного концерту в творчості К. Сен-Санса. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 68–73, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-10>

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МЕТАМОРФОЗИ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В ТВОРЧОСТІ К. СЕН-САНСА

Статтю присвячено аналітичним узагальненням щодо жанрово-стильової специфіки фортепіанного концерту в інструментальній спадщині К. Сен-Санса.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності фортепіанних концертних циклів К. Сен-Санса в контексті жанрово-стильових та духовних шукань французької культури середини та другої половини XIX століття.

Методологія роботи спирається на інтонаційну концепцію музики, а також на жанрово-стильовий, міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи.

Наукова новизна визначена її аналітичним ракурсом, що враховує як жанрово-стильову еволюцію фортепіанного концерту у творчості К. Сен-Санса, так і її співвіднесеність з духовно-естетичними настановами композитора.

Висновки. П'ять фортепіанних концертів К. Сен-Санса, з одного боку, повною мірою відображають базові стильові установки його піанізму, з іншого – репрезентують еволюцію творчого мислення композитора в даній жанровій сфері, що охопила майже всю другу половину XIX століття (з 1858 по 1896) та виявилася органічно вписаною в контекст французького фортепіанного інструменталізму зазначеного періоду та його неокласичних шукань. Аналізовані концерти К. Сен-Санса, з одного боку, виявляють найважливішу складову творчої особистості композитора, сконцентровану на «класичному типі мислення» (О. Бурель), що апелює до досконалих композиційних форм вираження, співвідносних і з творчістю віденських класиків, і з жанрово-стильовими настановами творчості барокових авторів, і з відродженням французької клавірної традиції рококо. З іншого боку, концертна спадщина К. Сен-Санса визначається тяжінням до романтичного поемного мислення (Ф. Ліст) та показових для нього структурних трансформацій концертного жанру. Зазначена стильова інтегративність творчості композитора виявляється співвідносною й з типовим для французької культури еkleктизмом, що передбачає інтертекстуальність музичного мистецтва XX століття.

Ключові слова: творчість К. Сен-Санса, фортепіанний концерт, бароко, класицизм, романтизм, жанр, стиль, стильова еkleктика.

Natalia ZAYATS

Candidate of Art History, Teacher at the Department of Special Piano, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo Str., Odesa, Ukraine, 65023

ORCID: 0000-0002-8799-150X

To cite this article: Zayats, N. (2025). Zhanrovo-stylovi metamorfozy fortepiannoho kontsertu v tvorchoosti K. Sen-Sansa. [Genre-stylish metamorphoses of the piano concert in the works of C. Saint-Saëns]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 68–73, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-10>

GENRE-STYLISH METAMORPHOSES OF THE PIANO CONCERT IN THE WORK OF C. SAINT-SAËNS

The article is devoted to analytical considerations of the genre and style specifics of the piano concert in the instrumental decline of C. Saint-Saëns.

The purpose of the work – revealing the poetic-intonation uniqueness of the piano concert cycles of C. Saint-Saëns in the context of the genre-style and spiritual wonders of French culture in the middle and other half of the 19th century.

The methodology of the work revolves around the intonational concept of music, as well as genre-style, interdisciplinary and historical-cultural approaches.

Scientific novelty is indicated by its analytical perspective, which reflects both the genre and style evolution of the piano concerto in the work of C. Saint-Saëns, as well as its correspondence with the spiritual and aesthetic inclinations of the composer.

Conclusions. The five piano concertos of C. Saint-Saëns, on the one hand, fully reflect the basic stylistic orientations of his pianism, on the other hand, represent the evolution of the composer's creative thinking in this genre, which covered almost the entire second half of the 19th century (from 1858 to 1896) and turned out to be organically inscribed in the context of French piano instrumentalism of the specified period and its neoclassical searches. The analyzed concertos of C. Saint-Saëns, on the one hand, reveal the most important component of the composer's creative personality, concentrated on the "classical type of thinking" (O. Burel), which appeals to perfect compositional forms of expression, correlating with the work of the Viennese classics, and with the genre-stylistic guidelines of the work of Baroque authors, and with the revival of the French Rococo piano tradition. On the other hand, the concert heritage of C. Saint-Saëns is defined by his attraction to romantic poetic thinking (F. Liszt) and the structural transformations of the concert genre that were indicative for him. The stylistic integrativity of the composer's work is also correlated with the eclecticism typical of French culture, which implies the intertextuality of 20th-century musical art.

Key words: creativity of C. Saint-Saens, piano concert, baroque, classicism, romanticism, genre, style, stylistic eclecticism.

Актуальність теми. «Він – еkleктик, який збирає мед з усіх квітів, однаково прихильний до всіх напрямків, але в жодному не йде до кінця <...> Музикант, для якого чистота музичного поєднання – найвищий закон, вся творчість котрого характеризується, перш за все, ясністю, стрункістю, елегантністю. Музикант, незважаючи на еkleктизм, залишається перш за все французом» (цит. за: Клендій, 2021, с. 26). Саме так оцінили сучасники творчість видатного французького композитора К. Сен-Санса. Спадщина композитора, як і всі інші види його мистецької діяльності (піаніст, органіст, педагог, диригент, філософ, літератор, музичний критик, вчений) вражає багатством і різноманітністю. Фортепіанні концерти К. Сен-Санса являють собою одну з найбільш відомих жанрових сфер творчості композитора, виступаючи протягом більш ніж ста років своєрідним тестом на зрілість для піаністів, перевіркою не тільки їх виконавських, але і артистичних можливостей і, відповідно, потребують узагальнення історико-стилістичного, культурологічного, інтонаційно-драматургічного та виконавського порядку, що й зумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Україномовна бібліографія, присвячена інструментальній творчості К. Сен-Санса, зокрема, його фортепіанним концертам, поки що дещо обмежена. Останні десятиліття відзначені появою дисертацій та супутніх публікацій О. Буреля (Бурель, 2013, 2017) та О. Клендія (Клендій, 2019, 2021). В роботі останнього з названих авторів фортепіанний стиль композитора репрезентовано як

«втілення виконавського ідеалу європейської культури XIX століття». Узагальнення різноманітних жанрово-стильових аспектів фортепіанної творчості К. Сен-Санса також складає предмет дослідницької уваги Д. Андросової (Андросова, 2019), Д. Гульцової (Гульцова, 2016), Л. Шевченко (Шевченко, 2019), Т. Сирятської (Сирятська, 2011), в роботах яких об'єктом аналізу стають в тому числі й фортепіанні концерти цього автора. Проте, на думку О. Буреля, «відсутність маніфестованих інноваційних устремлень К. Сен-Санса створює об'єктивну складність в осмисленні місця метра у панорамі європейської музики його часу. За цією та рядом інших причин, у тому числі ідейно-естетичного та ідеологічного порядку, його спадщина опинилась на нижніх позиціях ніким не писаної, проте узвичаєної табелі про композиторські ранги, закріпленої в українському та російському музикознавстві [радянського періоду]» (Бурель, 2017, с. 1).

Більш детальну інформацію щодо багатогранної творчої особистості митця, його спадщини та жанрово-стильових переваг демонструє зарубіжна бібліографія, представлена фундаментальною збіркою «Camille Saint-Saëns and His World» (Camille Saint-Saëns, 2012), а також монографіями J. Gallois (Gallois, 2004), J. Harding (Harding, 1965), B. Rees (Rees, 1999), M. Stegemann (Stegemann, 1991), S. Studd (Studd, 1999), що надають матеріали не тільки музично-критичного характеру, але й репрезентують епістолярну спадщину композитора, яка розкриває широту та множинність його творчомистецьких контактів. Затребуваність багато-

жанрового доробку К. Сен-Санса у сучасній виконавській практиці та музикологічній думці обумовлена також назрілою потребою у переосмисленні оціночних стереотипів, які склалися у минулому стосовно особистості та творчості К. Сен-Санса, в тому числі й відносно його фортепіанних концертів, що позначили ключові моменти його жанрово-стильової еволюції.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності фортепіанних концертних циклів К. Сен-Санса в контексті жанрово-стильових та духовних шукань французької культури середини та другої половини XIX століття.

Виклад основного матеріалу. Жанр концерту, в тому числі і фортепіанного, займає одне із суттєвих місць у європейській музично-історичній традиції Нового часу, позаяк інструментальний концерт, поряд із симфонією, оперою та духовно-хоровою музикою є одним із жанрів, на яких тримається феномен «серйозної музики» минулого та сучасності. Затребуваність інструментального концерту в жанрово-стильових системах різних епох багато в чому обумовлена смисловою множинністю його етимологічного визначення, що передбачає, з одного боку, реалізацію ідеї «суперечки», «змагання» (*concerto*), з іншого – апелювання до уявлень про «згоду», «гармонію». Позначена «двоїстість» даного жанру багато в чому визначила його типологічну специфіку, про що свого часу писав Б. Асаф'єв. На його думку, «концерт вимагає від композитора неодмінної виконавської актуальності. Якщо він не виконавець, то він повинен відчути себе таким <...> У концерті є щось від театру, а також від фейлетону (“зараз і тепер”), чи, вірніше – від дискусії». Водночас, дослідник стверджує, що саме «значення “змагання” полягає не в одній віртуозній перевазі, а в досконалості діалогу, його експресії» (див. про це детальніше: Бурель, 2017, с. 7-8).

Кожна з музично-історичних епох репрезентує свою жанрову «модель» концерту та солуючі «домінанти». Особливе місце серед останніх належить фортепіано, яке займає ключові позиції серед сольних інструментів епохи романтизму, оскільки в його тембрових характеристиках закладено якості і універсального партнера з будь-яким інструментом, і активного соліста в єдиноборстві з оркестром.

Взаємодія в XIX столітті концерту з різноманітними жанровими сферами (від камерно-

інструментальної мініатюри до симфонії) засвідчує значні структурні та образно-змістовні метаморфози даного жанру, які, водночас виявляють й духовно-естетичні настанови зазначеної епохи. Наслідком цих процесів стають активні пошуки інших принципів його циклізації. Поряд із традиційною тричастинною «моделлю», що остаточно була закріплена в концертах віденських класиків, з'являються зразки поемного типу. Образно-смилова сторона еволюції даного жанру пов'язана як зі зростанням у ньому віртуозного виконавського чинника, так і з ліризацією, суб'єктивізацією, психологізацією концертного жанру, еволюцією його структурних показників і формуванням зрештою його нового історичного різновиду – романтичного концерту, до якого причетна й творча діяльність К. Сен-Санса. Проте особистість цього автора та його стильові вподобання не обмежуються типологічними ознаками романтизму, а виявляються причетними до творчих шукань початку XX століття, в тому числі й неокласичної спрямованості.

О. Клендїй зазначає, що «фортепіанний стиль К. Сен-Санса можна уявити як *динамічну систему*. Схематично відобразимо її у вигляді кола, що має центр (“серцевину”) – **поетику романтизму** з надзвичайно широким радіусом охоплення *європейських та національних традицій виконавства*: від мистецтва французьких клавесиністів до неокласицистичного напрямку в практиці XX ст. Ця внутрішня динаміка уособлює тип інтегративно-стильового мислення К. Сен-Санса, в чому й полягає його унікальність» (Клендїй, 2021, с. 183).

Універсальна творча особистість К. Сен-Санса повною мірою представляє французьку композиторську та виконавську школу другої половини XIX – початку XX століть. Творча спадщина композитора виявляє притаманний йому «класичний тип художнього мислення», співвідносний також із «еклектизмом» та «протеїзмом». Стиль К. Сен-Санса репрезентований оригінальним «сплавом» не тільки традицій віденського класицизму, а й музично-риторичних відкриттів барокового та романтичного мистецтва, в яких також позначилися традиції французької національної музики минулого (у тому числі і у сфері клавирного виконавства) та сучасності. Жанр фортепіанного концерту

повною мірою концентрує позначені стильові якості творчості К. Сен-Санса, виявляючи через свою поетику, з одного боку, тенденцію збереження вікових традицій європейської музики (в тому числі в їх національному «забарвленні»), з іншого – безпосереднє передбачення неокласицизму як одного з базових напрямів музики першої половини ХХ століття.

Д. Андросова в своїй статті, спираючись на інтонаційно-драматургічні особливості жанру фортепіанного концерту, деталізує зазначені впливи в авторському стилі композитора, фіксуючи увагу також на їх риторико-символічному «забарвленні». Дослідниця зазначає: «Силою життєвих обставин К. Сен-Санс склав за час свого життя, як і Бетховен, 5 фортепіанних Концертів, серед яких виділяються популярністю в слухачів і виконавців Другий g-moll і П'ятий Es-dur. Цей останній вибудований у тональності, що відзначила Третю Героїчну симфонію Бетховена – і сама тональність знайшла героїчну символіку, підхоплену Р. Вагнером (тональність Рейну і героїчних тем тетралогії «Кільце нібелунга»), Р. Шуманом (Третя Рейнська симфонія), вагнеріанцем А. Брукнером (4-а Романтична симфонія)».

Разом з тим, виявляючи національну складову стилю композитора, цитований автор зазначає, що «концерти для фортепіано з оркестром К. Сен-Санса створені були в період поживлення культурної пам'яті про самостійність французького піанізму, коли у творчості К. Дебюссі, молодшого сучасника К. Сен-Санса, відроджені були *принципи клавіризму піаністичного письма* (курсив наш – Н. З.), у якому своєрідно втілювалися специфічно французькі установки на “легкі” фортепіано епохи Реставрації, у яких, всупереч несамовито-романтичному беховеніанству, зберігалася моцартівська натхненно-гедоністична лінія європейського піанізму» (Андросова, 2019, с. 211-212).

Перший, Третій та П'ятий фортепіанні концерти К. Сен-Санса, з одного боку демонструють прихильність композитора до структурної «моделі» класичного концерту та показової для нього тріади, що відображена у схемі «швидко – повільно – швидко». Інтонаційно-тематична, жанрово-стильова сторони поетики названих концертів виявляють їх очевидні перетини зі зразками клавірною/фортепіанного концерту віденських класиків (у Першому –

з творчістю Й. Гайдна та В. Моцарта, тоді як у Третньому – зі стилістикою Л. Бетховена).

З іншого боку, названі фортепіанні концерти К. Сен-Санса являють собою органічний «сплав» стилістичних традицій віденського класицизму та бароко (друга частина Першого концерту), збагачений також традиціями музичного романтизму (відмова від подвійної експозиції, звернення до екзотики музичного «Сходу» у П'ятому концерті (друга частина)). Одночасно поетика аналізованих концертів пов'язана і з традиціями французького інструменталізму, що проявляється і в тяжінні автора до програмної зображальності, і в принциповому уникненні драматичної конфліктності, і в граничній мінімалізації розробкових розділів.

Зазначені типологічні ознаки фортепіанних концертів К. Сен-Санса також мають аналогії з сонатними циклами французьких композиторів ХІХ – першої половини ХХ століть. На думку Д. Гульцової, «народжена на перетині німецького, італійського та власне французького інструменталізму, французька фортепіанна соната поступово визначалася в своїх жанрово-стильових уподобаннях, які тяжіли, на відміну від її німецько-австрійської “моделі”, до сюїтності, театральності, програмності, поліфонізації фактури, мінімалізації розробковості, панування експозиційного принципу і політезматизму» (Гульцова, 2020, с. 133).

Другий фортепіанний концерт К. Сен-Санса являє собою оригінальний тричастинний цикл, заснований на послідовній динамізації і темповому прискоренні, що створює відчуття (навіть при відсутності прийому *attacca*) єдиної спрямованості в розвитку твору, його поємності, орієнтованої на послідовний рух від філософського роздуму початкового *Andante* першої частини, витриманої в традиціях бахівського органного бароко, через моторику *scherzo* другої частини до вогняної тарантели фіналу. Стильова еkleктика, показова для провідних настанов фортепіанного інструменталізму К. Сен-Санса, позначається і на жанрово-стильовому симбіозі концерту, в рамках якого органна барочна риторика органічно поєднується з жанровою сферою романтичного мистецтва, доповнених апелюванням до хоральності та дзвінності.

Arthur Herveу в своїй монографії, присвяченій творчості К. Сен-Санса, в тому числі й його

фортепіанним концертним композиціям з показовим для них жанрово-стильовим синтезом, характеризує цього митця як унікальну особистість. За словами дослідника, «він зумів: навчатись, не будучи педантичним; бути співучим, не ставши банальним; легко і майстерно використовувати усі музичні форми і виразові засоби; залишатися ясним і лаконічним у його музичних висловлюваннях, і уникнути усіх перебільшень. Його широкий світогляд не дозволив йому коли-небудь падати в крайності, і допоміг зберегти ідеальну рівновагу в усіх його творах» (Hervey, 1922, с. 29).

Четвертий фортепіанний концерт К. Сен-Санса являє собою оригінальний опус поемного типу, в рамках якого «дуоцикл», визначений також як «чотиричастинна двочастинність» зближується, з одного боку зі структурними показниками симфонії, з іншого, завдяки принципу монотематизму, – набуває якостей лістівської злитно-циклічної (поемної) форми. Притаманний творчому методу композитора еkleктизм виявляється у даному разі в оригінальному симбіозі барочної музичної практики, традицій віденського класицизму (з очевидними алюзіями на творчість Л. Бетховена) і жанрово-стильових шукань романтизму (Ф. Ліст). Проте, як вважає I. Philipp, що досліджував фортепіанний стиль К. Сен-Санса ще на початку ХХ століття, «... його техніка виходила за межі великої класичної традиції. Незважаючи на захоплення Лістом, Сен-Санс не наслідує його <...> він не відходить від своїх принципів ясності і точності, ніколи не впадаючи в перебільшення». Аналізуючи особливості його піа-

ністичного апарату, цитований автор зазначав: «Він доручав усю головну роботу пальцям, а не рукам» (Philipp, 1922, с. 40-41), що в кінцевому підсумку сходиться саме до ідеї відродження французької клавірності в європейському фортепіанному мистецтві рубежу ХІХ–ХХ століть.

Висновки. Отже, п'ять фортепіанних концертів К. Сен-Санса, з одного боку, повною мірою відображають базові стильові установки його піанізму, з іншого – репрезентують еволюцію творчого мислення композитора в даній жанровій сфері, що охопила майже всю другу половину ХІХ століття (з 1858 по 1896) та виявилася органічно вписаною в контекст французького фортепіанного інструменталізму зазначеного періоду та його неокласичних шукань. Аналізовані концерти К. Сен-Санса, з одного боку, виявляють найважливішу складову творчої особистості композитора, сконцентровану на «класичному типі мислення» (О. Бурель), що апелює до досконалих композиційних форм вираження, співвідносних і з творчістю віденських класиків, і з жанрово-стильовими настановами творчості барокових авторів, і з відродженням французької клавірної традиції рококо. З іншого боку, концертна спадщина К. Сен-Санса визначається тяжінням до романтичного поемного мислення (Ф. Ліст) та показових для нього структурних трансформацій концертного жанру. Зазначена стильова інтегративність творчості композитора виявляється співвідносно й з типовим для французької культури еkleктизмом, що передбачає інтертекстуальність музичного мистецтва ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андросова Д. В. Культура Франції на зламі ХІХ і ХХ століть у формуванні концепцій фортепіанних концертів К. Сен-Санса. *Вісник НАКККіМ*. 2019. № 1. С. 210-215.
2. Бурель О. В. Етапи композиторського шляху К. Сен-Санса. *Культура України: зб. наук. пр.* / Харківська державна академія культури. Харків, 2013. Вип. 43. С. 248-256.
3. Бурель О. В. Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 19 с.
4. Гульцова Д. П. Поетика етюда в контексті жанрово-стильової специфіки творчості К. Сен-Санса та К. Дебюссі. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 2. С. 184-190.
5. Гульцова Д. П. Поетика французької фортепіанної сонати першої половини ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. №4. С. 128-134.
6. Клендій О. Принцип стильової інтеграції у фортепіанній творчості К. Сен-Санса. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2019. Вип. 6. С. 35-39.
7. Клендій О. Фортепіанний стиль К. Сен-Санса як втілення виконавського ідеалу європейської культури ХІХ століття: дис. ... доктора філософії: 025 – Музичне мистецтво / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків 2021. 254 с.

8. Сирятська Т. В. Виконавська діяльність К. Сен-Санса та її вплив на піаністичні традиції ХХ століття. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луганський державний інститут культури і мистецтв*. Луганськ, 2011. Вип. 16. С. 212-219.
9. Шевченко Л. Традиції культури мистецької Франції та фортепіанні концерти К. Сен-Санса. *Вісник НАК-ККиМ*. 2019. № 2. С.449–452.
10. Camille Saint-Saëns and His World / Edited by J. Pasler. Princeton University Press, 2012. 440 p.
11. Gallois J. Charles Camille Saint-Saëns. Edition Mardaga, 2004. 382 s.
12. Harding J. Camille Saint-Saëns and his circle. London: Chapman and Hall, 1965. 255 p.
13. Hervey A. Camille Saint-Saëns. New York: Dodd Mead & Company, 1922. 159 p.
14. Philipp I. Saint-Saëns pianiste et compositeur pour le piano. *Le guide du concert*. 1922. №3. P. 40–41.
15. Rees B. Camille Saint-Saens: a life. London: Chatto and Windus, 1999. 485 p.
16. Stegemann M. Camille Saint-Saëns and the French solo concerto from 1850 to 1920. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1991. 341 p.
17. Studd S. Saint-Saëns: a critical biography. London: Cygnus Arts; Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1999. 356 p.

REFERENCES:

1. Androsova, D. V. (2019). Kul'tura Frantsiyi na zlami XIX i KHKH stolit' u formuvanni kontseptsiy fortepiannykh kontsertiv K. Sen-Sansa [French culture at the turn of the 19th and 20th centuries in the formation of the concepts of C. Saint-Saëns' piano concertos]. *Visnyk NAKKKiM*. 1, 210-215 [in Ukrainian].
2. Burel', O. V. (2013). Etapy kompozytors'koho shlyakhu K. Sen-Sansa [Stages of the composer's journey of C. Saint-Saëns]. *Kul'tura Ukrayiny: zb. nauk. pr. / Kharkivs'ka derzhavna akademiya kul'tury*. 43, 248-256 [in Ukrainian].
3. Burel', O. V. (2017). Instrumental'ni kontserty K. Sen-Sansa v konteksti frantsuz'koyi zhanrovoyi tradytsiyi XIX – pochatku XX stolittya [Instrumental concertos by C. Saint-Saëns in the context of the French genre tradition of the 19th and early 20th centuries]. Extended abstract of doctor's thesis. Kharkiv: KHNUM imeni I. P. Kotlyarevs'koho [in Ukrainian].
4. Hul'tsova, D. P. (2016). Poetyka etyuda v konteksti zhanrovo-styl'ovoyi spetsyfiky tvorchoosti K. Sen-Sansa ta K. Debussy [The poetics of the etude in the context of the genre and style specificity of the work of C. Saint-Saëns and C. Debussy]. *Mizhnarodnyy visnyk: Kul'turolohiya. Filolohiya. Muzykoznavstvo*. 2, 184-190 [in Ukrainian].
5. Hul'tsova, D. P. (2016). Poetyka frantsuz'koyi fortepiannoyi sonaty pershoyi polovyny XX stolittya [The poetics of the French piano sonata of the first half of the 20th century]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv*. 4, 128-134 [in Ukrainian].
6. Klendiy, O. (2019). Pryntsyp styl'ovoyi intehratsiyi u fortepiannyi tvorchoosti K. Sen-Sansa [The principle of stylistic integration in the piano works of C. Saint-Saëns]. *Tradytsiyi ta novatsiyi u vyshchiyi arkhitekturno-khudozhniy osviti*. 6, 35-39 [in Ukrainian].
7. Klendiy, O. (2021). Fortepiannyi styl' K. Sen-Sansa yak vtilyennya vykonavs'koho idealu yevropeys'koyi kul'tury XIX stolittya [The piano style of C. Saint-Saëns as the embodiment of the performing ideal of European culture of the 19th century]. Extended abstract of doctor's thesis. Kharkiv: KHNUM imeni I. P. Kotlyarevs'koho [in Ukrainian].
8. Syryat-s'ka, T. V. (2011). Vykonavs'ka diyal'nist' K. Sen-Sansa ta yiyi vplyv na pianistychni tradytsiyi XX stolittya [The performing activities of C. Saint-Saëns and its influence on the pianistic traditions of the 20th century]. *Problemy suchasnosti: mystetstvo, kul'tura, pedahohika : zb. nauk. pr. / Luhans'kyy derzhavnyy instytut kul'tury i mystetstv*. 16, 212-219 [in Ukrainian].
9. Shevchenko, L. (2019). Tradytsiyi kul'tury mystets'koyi Frantsiyi ta fortepianni kontserty K. Sen-Sansa [Traditions of artistic culture of France and piano concertos of C. Saint-Saëns]. *Visnyk NAKKKiM*. 2, 449–452 [in Ukrainian].
10. Camille Saint-Saëns and His World / Edited by J. Pasler (2012). Princeton University Press [in English].
11. Gallois, J. Charles Camille Saint-Saëns. (2004). Edition Mardaga [in French].
12. Harding, J. (1965). Camille Saint-Saëns and his circle. London: Chapman and Hall [in English].
13. Hervey, A. (1922) Camille Saint-Saëns. New York: Dodd Mead & Company [in English].
14. Philipp, I. (1922). Saint-Saëns pianiste et compositeur pour le piano. *Le guide du concert*. 3, 40–41 [in French].
15. Rees, B. (1999). Camille Saint-Saens: a life. London: Chatto and Windus [in English].
16. Stegemann, M. (1991). Camille Saint-Saëns and the French solo concerto from 1850 to 1920. Portland, Oregon: Amadeus Press [in English].
17. Studd, S. (1999). Saint-Saëns: a critical biography. London: Cygnus Arts; Madison: Fairleigh Dickinson University Press [in English].

УДК 785:78.09(510)“200”

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-11>

Ітао ДУН

аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

ORCID: 0009-0009-6973-9421

Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

ORCID: 0000-0001-5188-1491

Бібліографічний опис статті: Ітао, Д., Фабрика-Процька, О. (2025). Специфіка розвитку інструментального виконавства Китаю першої чверті ХХІ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 74–80, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-11>

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА КИТАЮ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Мета роботи полягає у розкритті специфіки розвитку та функціонування інструментального виконавства в період сьогодення.

У статті розглянуто основні тенденції та особливості розвитку китайського інструментального виконавства у першій чверті ХХІ століття. Визначено вплив глобалізації, цифрових технологій, культурної політики Китаю, а також інтеграцію традиційних і сучасних форм музикування. Проаналізовано зміни в системі музичної освіти та інституційному становленні мистецьких колективів.

Методологія дослідження базується на комплексному підході, що поєднує метод спостереження, мистецтвознавчий аналіз (розгляд специфіки розвитку традиційної народної музики Китаю, різноманітних жанрів, напрямків, стилів). Інформаційний підхід дав можливість розглянути динаміку розвитку впродовж останніх десятиріч. Використання аналітичного методу дало можливість з'ясувати тенденції розвитку китайської музичної культури і мистецтва. З метою системного та цілеспрямованого сприйняття обраної тематики у статті використано метод спостереження.

Наукова новизна полягає у спробі комплексного підходу щодо висвітлення специфіки китайської інструментальної музики, жанрів, стилів.

У статті зазначено, що різноманітність музичних жанрів є результатом розвитку традиційної китайської музики, яка не лише продовжує традиційну музику, але й демонструє розвиток та інновації. Доведено, що сучасне інструментальне мистецтво Китаю пов'язане із впливом західної культури, китайської композиторської школи, розвитком нових жанрів та стилів. Інструментальна музика охоплює такі напрямки: збереження етнічних музичних традицій європеїзація китайської музики; взаємозв'язок західних та східних музичних практик. Сучасна музична культура Китаю вирізняється динамічністю та різноманіттям, поєднуючи традиційні елементи з мистецькими тенденціями сьогодення.

Ключові слова: музичне мистецтво, Китай, народно-інструментальне виконавство, музичні жанри, виконавці, стиль, репертуар, інструментальні колективи.

Itao DUN

PhD student at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art, Educational and Research Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

ORCID: 0009-0009-6973-9421

Olga FABRYKA-PROTSKA

Doctor of Art Studies, Professor, Professor of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art, Educational and Research Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

ORCID: 0000-0001-5188-1491

To cite this article: Itao Dun, Fabryka-Protzka, O. (2025). Spetsyfika rozvytku instrumentalnoho vykonavstva Kytau pershoi chverti XXI stolittia [Specificities of the development of instrumental performance in China in the first quarter of the 21st century]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 74–80, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-11>

SPECIFICITIES OF THE DEVELOPMENT OF INSTRUMENTAL PERFORMANCE IN CHINA IN THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY

The purpose of the work is to reveal the specifics of the development and functioning of instrumental performance in the present period.

The article examines the main trends and features of the development of Chinese instrumental performance in the first quarter of the 21st century. The influence of globalization, digital technologies, China's cultural policy, as well as the integration of traditional and modern forms of music making are determined. Changes in the system of musical education and the institutional formation of artistic groups are analyzed.

The research methodology is based on a comprehensive approach that combines the observation method and art historical analysis (consideration of the specifics of the development of traditional Chinese folk music, various genres, directions, and styles). The information approach made it possible to consider the dynamics of development over the past decades. The use of the analytical method made it possible to clarify the trends in the development of Chinese musical culture and art. In order to systematically and purposefully perceive the selected topic, the article uses the observation method.

The scientific novelty lies in the attempt to take a comprehensive approach to highlighting the specifics of Chinese instrumental music, genres, and styles. The article states that the diversity of musical genres is the result of the development of traditional Chinese music, which not only continues traditional music but also demonstrates development and innovation. It has been proven that modern instrumental art in China is associated with the influence of Western culture, the Chinese school of composition, and the development of new genres and styles.

China's contemporary musical culture is dynamic and diverse, combining traditional elements with contemporary artistic trends.

Key words: musical art, China, folk instrumental performance, musical genres, performers, style, repertoire, instrumental groups.

Актуальність проблеми. Інструментальне виконавство Китаю має тисячолітню історію. Впродовж останніх десятиріч в галузі музичного мистецтва Китаю спостерігається збереження традицій, відкритість до інновацій, трансформаційні процеси, зумовлені внутрішніми культурними процесами та зовнішніми глобалізаційними впливами.

У першій чверті XXI століття спостерігається тенденція до поєднання традиційного репертуару з новітніми виконавськими техніками та формами подачі. Такі інструменти, як ерху, піпа, гуцинь, шан та дізи, залишаються символами китайської музичної культури, проте часто використовуються в нетрадиційних контекстах – зокрема в синтезі з джазом, електронною музикою або у рамках симфонічних проєктів.

Зростання кількості китайських виконавців, які здобувають освіту за кордоном, а також

інтенсивна культурна дипломатія держави сприяють міжнародному визнанню китайської музики. Створюються мультикультурні ансамблі, що виконують твори на межі Сходу і Заходу, формуючи новий пласт інтеркультурного виконавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Китайське музичне мистецтво є надзвичайно актуальним на сьогодні, адже представляє окрему культурну проблему в європейському усвідомленні. Впродовж століть науковці різних галузей знань Китаю досліджували стародавні класичні трактати та інтерпретувати їх з точки зору певного історичного часу. Від середини XIX століття китайське музикознавство почало формуватися за західноєвропейським зразком, а вчені активно опановували історію і теорію європейської музики, намагалися створювати музикознавчі праці про

китайську музику за західноєвропейським зразком.

Народно-інструментальне мистецтво все частіше стає предметом дослідження багатьох науковців різних галузей: істориків-музикознавців, зокрема: Пенсян С. «Становлення і розвиток 10 китайського музичного інструментарію»; Наньпу Ч. «Китайські мембранофони та ідіофони в контексті однотипного інструментарію давніх цивілізацій і народних традицій Азії», Фу Му Жун «Символічне значення музичної культури інструменту гуцинь», Лі Сябінь «Духові інструменти в китайській музичній творчості та виконавстві», Вей Дзюнь «Філософські та релігійні засади традиційної народно-пісенної культури Китаю», Сі Даофен «Значення народно-пісенної творчості у виконавському мистецтві Китаю», Ху Пін «Розвиток українських і китайських культурних традицій в камерно-інструментальних ансамблях другої половини ХХ ст.» та ін.

Мета статті полягає у розкритті специфіки розвитку та функціонування інструментального виконавства в період сьогодення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Незвичне звучання інструментів, унікальна вокальна техніка із використанням носових та гортанних звуків, тембри, будова ладу (переважно пентатоніка), гармонійне поєднання тексту із музикою, жестами, мімікою та пластикою – все це справляє на слухача неповторне враження. Таке поєднання компонентів, різноманітних за своєю виразністю, створює особливий колорит китайського музичного мистецтва, розвиток якого знаходиться на високому рівні.

Початок інструментального виконавства характеризується появою змішаного професійно-аматорського складу виконавців, нового репертуару, відкриттям музичних закладів європейського зразка, функціонуванням інструментальних колективів західноєвропейського типу, взаємодією із системою освіти тощо (Чжу Сиси, 2024).

У Китаї функціонують різні типи форм традиційного інструментального ансамблю, які класифікуються відповідно до розташування музичних інструментів, включаючи струнні, шовкові та бамбукові, барабанні та духові, духові та перкусії, гонг та барабани тощо. Автор «Китайських музичних дослідженнях» Юань Цзінфан поділяє типи музики на різні категорії,

такі як барабан і флейта, шен та сопілка, суона, струнні музики, шовкова та бамбукова музика, духові та ударна музика, барабан та музика на цимбалах, вокальна музика, музика та танцювальна музика.

Відомими є виступи Хебея «Музичний концерт Qujiaying», Концерт пісень і танців села Dingxian Ziwei, барабанна та духові музика Yongnian; Shanxi «Gongjia Wind and Percussion» Шаньсі; народний духовий та ударний колектив школи Chongqing Mafeng; Шаньдунський оркестр духових і ударних інструментів Цзяочжоу, Чжучен Гуцинь; Шанхайське музичне товариство шовку та бамбука «Сюньфен» тощо. Такі типи музики збереглися серед населення та побутують до наших днів. Варто зазначити, що більшість з цих колективів були включені до списків «нематеріальної культурної спадщини» на різних рівнях. Окремі поєднання народних інструментів й досі функціонують в народних звичаях і виконують певну соціальну функцію; деякі намагаються змінюватися, розвиваючись у напрямку розвитку мистецтва та сцени. Наприклад, Zhucheng Guqin є відомою школою Guqin в історії. Відомою є інструментальна композиція «Remembering Jiangnan», яка початково була написана для гри на піпі, а згодом адаптована для інструментального ансамблю.

Гурт «Fujian Nanyin» із Центру спадщини Наньбін у Цюаньчжоу, Фуцзянь, оркестр духових і ударних інструментів із Центру захисту та спадкування Flower Drum Opera у Чанші, а також група з Центру захисту та спадкування Струнної лялькової опери в Цюаньчжоу, Фуцзянь презентують на сценах автентичний традиційний репертуар. Усі інструменталісти - це професійні музиканти, тому виконавський рівень надзвичайно високий.

Зазначимо, що інструментальні колективи фахових коледжів та професійні трупи Китаю порівняно з великими за кількістю оркестрами є менші за складом і належать до форми малих інструментальних ансамблів. У 2013 році в Шаньдуні відбулася «Китайська національна виставка інструментальних і народних музичних гуртів», в якій брали участь професійні трупи з виставами, розділеними на професійні та непрофесійні групи. Мистецька імпреза поєднала усі типи музичних гуртів. Виступи були поділені на такі категорії: традиційна музика у виконанні інструментальних груп,

що складаються з професійних музикантів, наприклад барабанна музика Сіаня «Chi Diao Shuang Yun Luo Zuo Music Complete Set» (ури-вок) у виконанні «Xi'an Drum Music» Heritage Center Band з Педагогічного університету Шеньсі, «Наказ генерала» у виконанні оркестру духових і ударних інструментів Ляонінського педагогічного університету «Сан». Liu» у виконанні гурту «Xin Yun» Театру пісні та танцю Чанчжоу, «Dragon Boat Race» у виконанні «Yue Zhi Yun» Guangdong Music Group Синхайської музичної консерваторії, «Double Star Hate» і «Birdhead Forest» у виконанні «Forget Worry Grass» Guangdong Music Group, «Walking in the Street» і «Six Six» у виконанні Jiangnan Silk and Bamboo Orchestra National Orchestra Suzhou, «Great Victory» у виконанні «Jinfeng Orchestra» Національного оркестру театру пісні та танцю провінції Шаньсі, Jiangnan Silk and Bamboo works у виконанні Xinyue Group Шанхайської музичної консерваторії, «Xiao Nishang» і «Zhonghua Liuban» у виконанні Jiangnan Silk and Bamboo Music Performance Group Чжецзянського художнього професійного коледжу тощо.

Новий репертуар, заснований на традиційних музичних матеріалах, таких як «Ten Sides of Ambush» і «Send Me a Rose» у виконанні China Impression Performance Group Національного оркестру центрального мовлення, а також Shandong Song and Dance Drama Ансамбль також включив «Blossoming Flowers» у виконанні Національного оркестру Китайської академії традиційної китайської медицини, «Daquan» і «Appreciating Autumn» у виконанні групи «Guoyin Yayun» Китайської музичної консерваторії, «Haihe Haozi» і «Drum Village Singing» у виконанні національного оркестру Anhui Ensemble, «Drum Speaker» і «Sky Cannon» у виконанні ансамблю ударних інструментів «Drum Speaker» Китайської академії традиційної китайської опери, а також «Qingbei Music» і «Jiquzi» у виконанні Дуньхуанський оркестр старовинної музики Театру пісні й танцю Ганьсу, який зосереджувався на представленні популярних стилів, притаманних інструментальним гуртам етнічних меншин Китаю, які продемонстрували характерний популярний стиль.

Спільними рисами таких нових музичних жанрів є те, що вони мають сильні національні та регіональні особливості, їх комбінації інстру-

ментів стабільні, і вони використовують традиційні музичні матеріали для створення звичаїв та уяви національної та регіональної музики; їхні характеристики відображають основні конотації поняття «новий музичний жанр».

Різниця між «новими музичними жанрами» та «сучасною камерною музикою» виражається не лише у відмінності музичного стилю, а й у відмінності творчих концепцій. Нові музичні жанри заповнюють прогалину між традиційними музичними жанрами та національною камерною музикою. Безперечно, професійні музиканти виконують традиційну музику та авторські твори. Національні колективи камерної музики презентують музику одного жанру та сучасну камерну музику. Тому впродовж останніх десятиріч у виконавстві Китаю межа між традиційною музикою, новою музикою та національною камерною музикою надзвичайно розпливчата, не чітка.

Варто наголосити, що нині в Китаї музичні жанри стрімко розвиваються. Давні «традиційні музичні жанри» поступово еволюціонували у два типи: «нові музичні жанри» та «національна камерна музика». Окрім музичних відмінностей між ними, вони також відображають перехід від фольку до професійного. У процесі трансформації народні музиканти, керуючись концепцією «нематеріальної культурної спадщини», продовжують наполегливо працювати задля виживання традиційної музики та збереження свого соціального статусу; професійні музиканти, у процесі створення нової музики, глибоко культивуючи родючий ґрунт традиційної музики та прагнучи вчитися у народної музики, рухаються шляхом розвитку та роботи між традиційними та популярними стилями. Національна камерна музика на високому професійному рівні популяризує китайську культуру.

На сьогодні китайське музичне мистецтво звертає велику увагу на зв'язок між виконавцями та аудиторією. Саме естетика стає критерієм оцінки якості музики, незалежно від того, хто є естетичним суб'єктом. Музика більше не є компонентом ритуалу чи самобудування, а естетичним об'єктом.

Така зміна погляду на сценічне виконавство призводить до трансформації функції музики, тобто від функції саморозваги чи ритуалу до іншої розваги та естетики, збагаченої чима-

лою кількістю звукових ефектів (надто тихий або надто гучний звук, відсутність естетичних елементів, надто повільне просування музики, надто проста структура музики, надто груба якість звуку, відсутність достатньої майстерності та виразності), які стають дедалі помітнішими. Зокрема, Музичний оркестр Nan з Фуцзяня, заснований на чотирьох трубах, досяг хороших сценічних ефектів завдяки подвоєнню кількості інструментів, збільшенню кількості виконавців, використанню звукопідсилювальної апаратури та посиленню швидкісного контрасту; оркестр Синхайської музичної консерваторії додав до виконання рухи тіла, щоб збагатити сценічні ефекти; «Bu Bu Jiao and Zao Luo Rao» у виконанні Струнного лялькового театру Цюаньчжоу у спадщині та захисті Центру в Фуцзяні використовували дві мелодії, які грали безперервно, і за відсутності акторів, які співали, використовували музичні інструменти для імітації співу для створення драматичних ефектів; Монгольська група Zamuqi відтворила традиційну музику за допомогою популярних методів обробки, щоб підвищити ефективність розповсюдження музики. Усі ці спроби відображають адаптацію музичного жанру до сцени.

Переходячи до сценічного виступу, професійні трупи знайшли своє місце у збереженні та популяризації традиційної китайської музики. Той факт, що професійні трупи мають у своїй назві слово «національний», визначає їхній тісний зв'язок із традиційною китайською музикою, що об'єктивно вимагає від них дослідження ресурсів традиційних музичних жанрів та встановлення власного позиціонування; водночас вони мають продемонструвати різницю між собою та народними музикантами та відобразити власний професіоналізм.

Професійна трупна музика заповнює прірву між традицією та сучасністю. Серед вистав варто назвати «Huaihe Haozi» і «Singing in the Drum Village» у виконанні Аньхойського національного оркестру, «Lagua» і «Blossoming Flowers» у виконанні Національного оркестру театру пісні і танцю Шаньдуна, «Daquan» і «Appreciating Autumn» у виконанні групи «Guoyin Yayun» Китайської музичної консерваторії, «Walking in Qingguo». Lane» у виконанні гурту «Xinyun» Чанчжоуського барабанного театру, «Cantonese Tea and Entertainment Life» у виконанні Гуандунського музичного гурту

«Yuezhiyun», «Echoes of Guge» і «Ajuesolang Dobujie» у виконанні Національного колективу старовинної музики Тибетського автономного регіону Song and Dance Troupe, «Eternal Life» у виконанні Центрального національного ансамблю пісні і танцю Troupe, «Хвала коню» та «Стародавній звук» у виконанні Zhamuqi Group, «Shanghai Gulemo» та «Hantjima» у виконанні Chagan Orchestra та багато іншого. Виконання творів, створених музикантами професійних труп, неоднозначні, але всі ці музичні твори мають одну спільну рису – вони є відтвореннями, заснованими на традиційному музичному мисленні.

Сучасна народна інструментальна музична творчість часто використовує традиційні музичні елементи, але рідко приймає традиційне композиційне мислення. Тому творча практика професійних музикантів є особливо цінною. Їхні твори знаходяться між традицією та сучасністю, заповнюючи проміжок між ними.

Китайська інструментальна музика базується на традиційних музичних матеріалах, стилях, мелодичних побудовах. Митці використовують різні засоби музичної виразності. У сучасних інструментальних композиціях часто простежується вплив західної професійної музики.

Важливою складовою музичного мистецтва Китаю є аранжування, яке несе в собі три аспекти: по-перше, посилення контрасту, наприклад значні зміни швидкості та інтенсивності; по-друге, підвищення віртуозності, тобто різноманітне застосування прийомів гри; по-третє, посилення тривимірності поєднання інструментів, тобто введення інших інструментів, особливо баса та ударних. З точки зору західної композиційної техніки, засоби, які використовуються в музичних творах, можуть бути не складними та «професійними», однак саме такі музичні зразки набирають популярності серед населення.

Відповідно до традиційного мислення створення інструментів, прорив у техніці виконання та збалансоване використання інструментів створює новий досвід сприйняття, який не тільки дотримується суті традиційної інструментальної музики, але й створює новий музичний стиль, забезпечуючи новий слуховий досвід.

Китайські композитори впродовж ХХ століття наполегливо працювали над вивченням і застосуванням творчих теорій і методів західної музики, а також уміло застосовували західні концепції та техніки професійного створення музики до китайських народних інструментальних творів з точки зору обробки матеріалу, музичної структури, застосування гармонії та поліфонії. Це сприяло професіоналізації китайської народної інструментальної музики, інноваціям у техніці виконання народної інструментальної музики та значному посиленню виразності народних музичних інструментів. Їхнє новаторство в традиційних музичних жанрах заслуговує похвали.

Такі виконавці як Sa Dingding та Howie Lee поєднують традиційні китайські інструменти з електронікою та світовими музичними стилями, створюючи інноваційні композиції, що відображають сучасну китайську ідентичність.

З розвитком технологій у Китаї з'явилися віртуальні ідоли, такі як A-SOUL, які виступають у цифровому просторі та мають величезну популярність серед молоді. Це поєднання музики, анімації та технологій створює новий формат розваг.

Жанри «Zhongguo feng» та «Gufeng» поєднують сучасну поп-музику з традиційними китайськими елементами. «Zhongguo feng», популяризований Джей Чоу, використовує традиційні інструменти та мелодії, тоді як «Gufeng» черпає натхнення з давніх легенд і міфів, часто використовується у аніме та іграх.

Музика «Gufeng», що означає «давній вітер» або «давній стиль» належить до стилю С-рор, який підкреслює особливості стародавньої традиційної китайської музики (китайська пентатоніка, традиційні інструменти та вокальні стилі, натхненні китайською оперою). В переважній більшості музика цього стилю є більш аматорською, атмосферою, іноді містить елементи нью-ейдж. Для створення інструментальних мелодій та їх фонограм аматори використовують MIDI-інструменти та семпсування, а потім записують на них вокал. Тексти пісень, зазвичай, є набагато важливішими за музику, часто використовують напівкласичний/вєньянський стиль китайської мови, зазнаючи впливу класичної китайської поезії. Внаслідок

цього, у гуфензі поширеними є кавери: часто існує кілька версій однієї й тієї ж пісні з однаковою фоновою доріжкою, але виконаною різними вокалістами та часто з різними текстами.

Міста Гуанчжоу та Шанхай (Китай) стали центрами для жанрів дрім-поп та шугейз. Місцеві гурти експериментують з атмосферними звуками, створюючи музику, що відображає сучасний китайський урбанізм. Китайський реп набув значної популярності, особливо в місті Ченду, яке стало осередком цього жанру. Виконавці Higher Brothers та Vava, поєднують традиційні китайські мотиви з сучасними ритмами, створюючи унікальний стиль. Телешоу «The Rap of China» сприяло популяризації репу, адаптуючи його до місцевих культурних норм.

Консерваторії Китаю (наприклад, Шанхайська та Пекінська музичні академії) активізували програми, спрямовані на розвиток традиційного виконавства, інтегруючи його в систему академічної освіти. Організуються фестивалі, конкурси та майстер-класи, які стимулюють розвиток молодого покоління виконавців. Розвиток медіаплатформ (YouTube, Bilibili, TikTok/Douyin) надав нові можливості для популяризації китайських інструментів серед молоді та за межами країни.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, інструментальна музика демонструє багатство культурно-мистецької спадщини та відкритість до глобальних впливів, створюючи унікальний звуковий ландшафт, який продовжує розвиватися та вражати слухачів у всьому світі.

Інструментальне виконавство Китаю на початку ХХІ століття відображає стрімку динаміку розвитку, зберігаючи глибокі національні традиції при активному освоєнні нових технологій, форматів та виконавських підходів. Така гнучкість дозволяє Китаю не лише зберігати власну музичну ідентичність, але й активно інтегруватися у глобальний культурний простір.

Перспективи подальших досліджень будуть спрямовані на розкриття мистецтвознавчих розвідок народного інструментального мистецтва, розвиток електронної музики, нових жанрів, стилів, діяльності провідних виконавців та ін.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Сонг Джин. Музичні естетичні підходи: розваги інших – слухання, саморозваги – гра та саморефлексія – практика. *Музичне мистецтво (журнал Шанхайської музичної консерваторії)*, № 1, 2018. С. 29–38.
2. Сяо Мей. Традиція та сучасна інтерпретація національної інструментальної музики. *Китайське музикознавство*, № 2, 2020, С.74–91.
3. Хуан Сянпен, Про збереження та розвиток китайської традиційної музики. *Китайське музикознавство*, № 4, 1987. С. 13–14.
4. Чжан Бою. Про втрату традиційного музичного мислення в розвитку сучасної китайської національної інструментальної музики. *Народна музика*, № 1, 2009. С. 60–61.
5. Чжу Сиси. Еволюція китайської інструментальної школи: історико музикознавчий аспект. Слобожанські мистецькі студії, 2024. Вип. 1 (04). С. 146–149. URL: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/242>

REFERENCES:

1. Song Jin. (2018). Muzychni estetychni pidkhody: rozvahy inshykh – slukhannya, samorozvahy – hra ta samorefleksiya – praktyka [Musical aesthetic approaches: entertainment of others – listening, self-entertainment – playing, and self-reflection – practice]. *Muzychne mystetstvo (zhurnal Shankhayskoyi muzychnoyi konservatoriyi) [Musical Art (Journal of Shanghai Conservatory of Music)]*, No. 1, 29–38. [in China].
2. Xiao Mei. (2020). Tradytsiya ta suchasna interpretatsiya natsionalnoyi instrumentalnoyi muzyky. [Tradition and Modern Interpretation of National Instrumental Music]. *Kytayske muzykoznavstvo [Chinese Musicology]*, No. 2, 74–91. [in China].
3. Huang Xiangpeng. (1987). Pro zberezhennya ta rozvytok kytayskoyi tradytsynoyi muzyky. [On the Preservation and Development of Chinese Traditional Music]. *Kytayske muzykoznavstvo, [Chinese Musicology]*, No. 4, 1987, 13–14. [in China].
4. Zhang Boyu. (2009). Pro vtratu tradytsynoho muzychnoho myslennya v rozvytku suchasnoyi kytays'koyi natsional'noyi instrumental'noyi muzyky. [On the loss of traditional musical thinking in the development of modern Chinese national instrumental music]. *Narodna muzyka [Folk Music]*, No. 1, 60–61. [in China].
5. Zhu Sisi. (2024). Evolyutsiya kytayskoyi instrumentalnoyi shkoly: istoryko muzykoznavchyy aspekt. [The Evolution of the Chinese Instrumental School: A Historical and Musicological Aspect]. *Slobozhanski mystetski studiyi [Slobozhanski Art Studios]*, 2. Vyp. 1 (04), 146–149. URL: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/242> [in Ukrainian].

УДК 785.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-12>

Юлія КОСТАНДОВА

здобувачка другого року навчання третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва та звукорежисури, Міжнародний гуманітарний університет, Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65000; викладач спеціалізації «Музичне мистецтво естради (спів)», КЗ «Одеський фаховий коледж мистецтв ім. К.Ф. Данькевича», вул. Дворянська, 32, м. Одеса, Україна, 65023
ORCID: 0009-0007-9243-1121

Бібліографічний опис статті: Костандова, Ю. (2025). Джазова естетика та український мелос: до питання щодо траєкторії розвитку та взаємодії у сучасній виконавській діяльності. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 81–88, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-12>

**ДЖАЗОВА ЕСТЕТИКА ТА УКРАЇНСЬКИЙ МЕЛОС:
ДО ПИТАННЯ ЩОДО ТРАЄКТОРІЇ РОЗВИТКУ ТА ВЗАЄМОДІЇ
У СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ**

Мета роботи – у статті досліджується розвиток джазової естетики та її взаємодія з українським мелосом, зокрема в контексті сучасного джазового виконавства в Україні. Метою є розгляд еволюційних шляхів джазового мистецтва як яскравого музичного явища в Україні, аналіз його взаємодії з національними традиціями та виокремлення специфічних ознак українського джазового стилю.

Методологія – у роботі застосовано історико-культурологічний підхід, який дозволяє простежити розвиток джазової музики в Україні з початку ХХ століття до сьогодення. Використано методи музикознавчого аналізу для вивчення основних етапів формування українського джазу, а також порівняльний підхід для виявлення впливу міжнародних тенденцій на національну музику.

Наукова новизна – у статті вперше системно досліджується роль джазу у формуванні української музичної ідентичності з акцентуванням взаємодії джазових і українських народно-пісенних елементів. Особливу увагу автором приділено впливу історичних та соціальних аспектів на розвиток джазу в Україні. Також досліджена творчість українських джазових музикантів, таких як Ігор Хома, Сергій Давидов, Марина Юрасова, які зуміли поєднати традиційні мелодії з джазовими інноваціями.

Висновки – розвиток джазу в Україні є результатом складного процесу взаємодії культурних впливів. Українські джазові музиканти успішно адаптували музично-стильові показники джазового мистецтва до національної музичної традиції, що сприяло формуванню унікальної української джазової школи. Сьогодні український джаз активно інтегрується в міжнародний культурний простір, зберігаючи при цьому свою національну ідентичність. Внесок таких виконавців, як Ігор Закус, Наталія Лебедева, Сергій Давидов, Олексій Петухов, демонструє важливість синтезу джазу з іншими жанрами для збагачення музичного ландшафту України.

Ключові слова: джаз, джазова естетика, український мелос, виконавство, взаємодія культур, український фольклор, джазова культура, музичне мистецтво, синтез.

Yuliia KOSTANDOVA

A second-year student of the third (educational and scientific) level of higher education at the Department of Musical Art and Sound Engineering, International Humanitarian University, 33 Fontanska Road, Odesa, Ukraine, 65000; lecturer in the specialization “Musical Art of Variety (Singing)” at the K.F. Dankevych Odesa Professional College of Arts, 32 Dvoryanska Str., Odesa, Ukraine, 65023
ORCID: 0009-0007-9243-1121

To cite this article: Kostandova, Yu. (2025). Dzhazova estetyka ta ukrainskyi melos: do pyttannya shchodo traiektorii rozvytku ta vzaieמודii u suchasnyy vykonavskii diialnosti. [Jazz Aesthetics and Ukrainian Melos: to the question of the trajectory of development and interaction in contemporary performance practice]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 81–88, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-12>

JAZZ AESTHETICS AND UKRAINIAN MELOS: TO THE QUESTION OF THE TRAJECTORY OF DEVELOPMENT AND INTERACTION IN CONTEMPORARY PERFORMANCE PRACTICE

The purpose of the study is to investigate the development of jazz aesthetics and its interaction with Ukrainian melos, in particular in the context of contemporary jazz performance in Ukraine. The aim is to examine the evolutionary paths of jazz art as a vibrant musical phenomenon in Ukraine, analyze its interaction with national traditions, and identify specific features of the Ukrainian jazz style.

Methodology – the work uses a historical and cultural approach, which allows us to trace the development of jazz music in Ukraine from the beginning of the 20th century to the present. Methods of musicological analysis were used to study the main stages of the formation of Ukrainian jazz, as well as a comparative approach to identify the influence of international trends on national music.

Scientific novelty – the article systematically studies for the first time the role of jazz in the formation of Ukrainian musical identity, emphasizing the interaction of jazz and Ukrainian folk song elements. The author pays special attention to the influence of historical and social aspects on the development of jazz in Ukraine. The work of Ukrainian jazz musicians, such as Igor Khoma, Serhiy Davydov, and Maryna Yurasova, who managed to combine traditional melodies with jazz innovations, is also studied.

Conclusions – The development of jazz in Ukraine is the result of a complex process of interaction of cultural influences. Ukrainian jazz musicians have successfully adapted the musical and stylistic characteristics of jazz art to the national musical tradition, which has contributed to the formation of a unique Ukrainian jazz school. Today, Ukrainian jazz is actively integrating into the international cultural space, while preserving its national identity. The contributions of such artists as Igor Zakus, Natalia Lebedeva, Serhiy Davydov, and Oleksiy Petukhov demonstrate the importance of synthesizing jazz with other genres to enrich Ukraine's musical landscape.

Key words: jazz, jazz aesthetics, Ukrainian melos, performance, cultural interaction, Ukrainian folklore, jazz culture, musical art, synthesis.

Актуальність проблеми. «В наш час, коли людина, яка озброєна усіма досягненнями науки та техніки, навчилася розповсюджувати інформацію по всій земній кулі з легкістю повітря, який підштовхує листя на галявині, важко здивувати будь-кого тим, що ідея тій чи іншій культури несподівано виявилася в іншій, далекій від неї частині світу. І повсюдне розповсюдження за якихось шістьдесят-сімдесят років такого музичного явища, як джаз чи не найдивовижніший факт культури нового часу» (Collier, 1979, с. 4). Такими словами починається одна з найвідоміших книг про джаз Джеймса Лінкольна Колієра «Становлення джазу», яка була написана ним в далекі 70-ті роки ХХ століття. Зараз, вже майже наприкінці першої чверті ХХІ століття, коли минуло вже більш ста років з моменту народження вказаного музичного феномену, він перетворився на універсальну мову, яка долає національні, етнічні та культурні бар'єри. Джазове мистецтво не тільки активно функціонує, як особливий вид музичної діяльності, але й має достатньо потужний та глибокий вплив на культурну та музичну сфери інших країн. Українська музична культура ніколи не залишалася осторонь будь-яких трансформацій та інновацій, демонструючи відкритість до інтеграції найкращих здобутків світової музичної спадщини. Композиторська

та виконавська школи України завжди активно взаємодіяли з передовими тенденціями зарубіжної музичної культури, черпаючи натхнення та досвід у провідних світових та європейських традиціях. При цьому українські митці зуміли зберегти й примножити свою національну ідентичність, вплітаючи у сучасні стилі автентичні мотиви, інтонації й характерну емоційність, притаманні рідній культурі. Не став винятком і джаз – явище, що знайшло в Україні благодатний ґрунт для розвитку. Сучасність та актуальність статті полягає в дослідженні та вивченні особливостей взаємодії та взаємопроникнення двох досить далеких культур, синтез яких додає новий, особливий та незвичайний колорит у сучасне вітчизняне виконавство.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Останні дослідження та публікації дають достатньо розгорнуту та актуальну інформацію, але потрібно більш ретельно та глибоко розглянути саме питання *траєкторії розвитку* та взаємодії саме у виконавській діяльності вітчизняних музикантів. Наприклад, дослідниця В. М. Тормахова у своїй монографії «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез» достатньо глибоко розглядає питання синтезу українського фольклору та сучасної української музичної культури, але здебільш аналізу підлягає естрадний

напрямок сучасного вокального мистецтва, впливу фольклору на сучасну джазову авангардну музику був присвячений один розділ книги (Тормахова, 2017, с. 139-148).

Сучасна українська музикознавиця З. П. Рось дослідила актуальну проблему національної джазології у своїй статті «Інтеграція фольклору та джазу як одна з характерних особливостей сучасної української джазової музики», в якій розглянуто «інтеграційні процеси автентичного музичного фольклору і вітчизняного джазу», спорідненість та відмінність джазу і фольклору (Рось, 2016, с. 11).

У статті «Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ століття» українська дослідниця Л. Б. Романюк розглядає шлях взаємодії джазового мистецтва і національного фольклору, де автор торкається питань сучасного джазового виконавства (Романюк, 2015).

Більш ретельно та вузько спрямовано дослідив питання взаємодії джазової культури та українського етносу вчений А. М. Соловійов у своєму дисертаційному дослідженні «Джазова обробка народної пісні у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття». У вказаній науковій праці розглянуто «специфіку музично-теоретичних систем джазу і фольклору», «акцентовано категорії спільного та відмінного», а також «розкрито значення жанру джазової обробки народної пісні у контексті вітчизняної музичної культури» (Соловійов, 2022, с. 6-7).

Мета дослідження. Ретельно розглянути та описати в хронологічному порядку траєкторію розвитку та взаємодії джазової культури та українського мелосу, починаючи з початку ХХ століття й до наших часів. Дослідити та вивчити особливості виконання у різні часи, вплив на виконавство соціальних та історичних змін.

Виклад основного матеріалу. Проникнення джазової музики в українське музичне середовище почалося ще на початку ХХ століття та мало дуже складну долю, але джазові традиції зайняли свою нішу та впевнено інтегрувалися в вітчизняну музичну культуру українського виконавства, вбираючи в себе при цьому всі ознаки «національного». Перші кроки «українського джазу» були орієнтовані на досягнення європейських та американських

музикантів цього напрямку. З'явилися перші джазові ансамблі та оркестри, в репертуарі яких були популярні твори цього жанру, що стало свідченням інтересу до цього музичного явища та його інтеграції в музичний простір нашої країни (слід зазначити, що у той час в Україні не існувало ніякої джазової освіти, джазових викладачів, джазового виховання тощо) і 25 грудня 1925 року відбувся перший концерт у Харкові українського джазового бенду під керівництвом талановитого музиканта й композитора Юрія Мейтуса. Ця подія стала не лише відправною крапкою «нової музики» у вітчизняній музичній культурі, позначила початок формування української джазової традиції, але й продемонструвала готовність музикантів експериментувати та привносити в цей жанр свої унікальні ідеї. Оркестр Юрія Мейтуса виконував як адаптовані твори зарубіжних джазових композиторів, так і оригінальні композиції, у яких поєднувалися риси класичного джазу та українські мотиви. Вказаний концерт став поштовхом для подальшого розвитку джазового мистецтва в Україні, зокрема створення нових колективів і зростання інтересу у публіки до джазу. Відтоді Харків, як і інші великі міста України, перетворився на осередок джазової культури, що сприяло її популяризації та утвердженню в національному музичному ландшафті.

Післявоєнний період, який припав на кінець 1940 –х років, став одним із найскладніших етапів в історії українського джазу. У цей час радянська влада почала активно боротися з усіма проявами культури, які асоціювалися із західним світом, вбачаючи в них «ворожі» впливи. Саме слово «джаз» потрапило під заборону, а виконання джазових творів обмежувалися суворими квотами, що фактично унеможливило вільну творчість у цьому жанрі. Музикантам доводилося працювати в умовах постійного тиску й цензури, адаптуючи репертуар і уникаючи відкритих проявів джазової естетики, яка сприймалася владою як загроза соціалістичній ідеології. Однак, попри всі перепони, джаз в Україні продовжував існувати, розвиватися і навіть знаходити шляхи для процвітання. Епоха свінгу, яка тривала в цей час, стала свідченням того, що джаз був не лише популярним серед слухачів, але й надихав митців на нові звершення. Одним

з яскравих прикладів стало існування та діяльність джаз-оркестру «Дніпро», який завдяки наполегливості музикантів і диригентів залишався центром джазового життя. Значним кроком уперед стало також відкриття першого джаз-клубу у Києві, який став осередком творчої свободи, місцем зустрічей і обміну ідеями між музикантами та поціновувачами джазу. Подальший прорив відбувся у 1967 році, коли в Україні вперше провели джазовий фестиваль під назвою «Джем-сейшн». Ця подія не лише об'єднала музикантів із різних регіонів, але й продемонструвала, що навіть в умовах ідеологічного тиску джаз здатен надихати й гуртувати людей, прокладаючи шлях до культурного розмаїття та свободи творчості.

Подальший шлях джазу в Україні був вже не таким складним, як попередній період: він був сповнений нових викликів і досягнень, що відображали загальні тенденції розвитку культури в умовах радянської системи та її поступового розпаду. У цей період джаз поступово виходить із тіні ідеологічних заборон, хоча й все ще супроводжується певними обмеженнями. Ця музика стає більш затребуваною серед слухачів, а українські музиканти все частіше беруть участь у фестивалях, як в середині країни, так і за її межами. У 1970-х роках джаз переживає період експериментів і стилістичних пошуків. Музиканти починають поєднувати традиційний джаз із елементами фольклору, класичної музики, сучасних жанрів. З'являються нові талановиті виконавці, композитори та колективи, які розширюють горизонти українського джазу.

Одним з найпотужніших та впливових джазменів того часу став Ігор Хома (29 квітня 1929 рік, Краків, Польща – 14 жовтня 1984 рік, Львів, Україна) – український музикант, композитор, джазмен, засновник української школи джазової музики, автор джазових п'єс та імпровізацій, естрадних пісень, музики до драматичних вистав та музичних фільмів, засновник та керівник львівського ансамблю «Медікус». Творчість цього музиканта мала достатньо серйозний вплив на український джаз, об'єднавши національні мотиви та віртуозну імпровізацію. Саме Ігор Хома став однією з ключових постатей, яка формувала та розвивала напрям імпровізаційного джазу, що орієнтувався на глибокі традиції українського мелосу. Завдяки

його творчим зусиллям виникла неперевершена колаборація двох музичних світів – українського фольклору та джазу, яка стала не лише інноваційною, але й отримала широке визнання серед виконавців, композиторів та слухачів. Ця синергія відкрила нові горизонти для музичної творчості, започаткувавши багатогранний процес експериментів і пошуків у різних напрямках. Характерними рисами цього стилю стали особлива ритмічність і пульсація, незвичайні гармонійні оберти, які вдало поєднувалися з мелодійністю української пісні. Її ладова специфіка, вокалізація, ліризм та емоційна виразність додавали музиці унікальності, роблячи її близькою та зрозумілою широкому слухачькому загалу. Цей новий музичний напрям не лише збагачував українську культуру, але й ставав джерелом натхнення для інших виконавців та композиторів. Унікальна стилістика ансамблю Ігоря Хоми стала основою для формування цілої низки музичних проектів, які інтегрували українські традиції в сучасні джазові форми і навпаки, додавали до вітчизняної авторської музики дух та естетику джазової. Завдяки цьому український джаз не просто знайшов свою самобутність, але й зайняв гідне місце на світовій музичній арені, ставши своєрідним мостом між минулим і сучасністю, між традиціями та інноваціями.

До часів незалежності на вітчизняній джазовій сцені з'явилася ціла плеяда талановитих музикантів, які не лише пропагували джаз, але й сміливо поєднували його з національними традиціями, створюючи унікальний стиль звучання. Серед таких митців особливе місце посідають Юрій Кузнецов, відомий своєю майстерністю як піаніст і композитор, та гітарист-віртуоз Енвер Ізмайлов, чий інноваційний технічний підхід і органічне вплетення кримськотатарських мотивів у джазові композиції стали справжнім проривом.

Фьюжн-гурт «Брати Блюзу» здобув популярність завдяки своєму яскравому поєднанню джазу, блюзу та елементів народної української музики, що створювало атмосферу легкості і драйву, близьку широкому колу слухачів.

Не менш важливий внесок зробив гурт гітариста Сергія Овсяннікова, який привніс у джазовий ландшафт України сучасне звучання, орієнтоване на міжнародні стандарти. Водночас цей період відзначився активною діяльністю

численних інших колективів та солістів, які працювали у різних напрямках – від класичного джазу до авангардного та фьюжн-стилів.

Починаючи з 1960-х і до 1990-х років, українські джазові музиканти поступово виборювали своє місце на музичній сцені, попри політичні й ідеологічні обмеження. Вони не лише відстоювали право джазу на існування в умовах радянської цензури, але й формували його унікальну українську ідентичність. Збагачуючи джаз національними мелодіями, ладовими структурами та характерною емоційністю, вони створили музику, яка стала частиною національної культурної спадщини та фундаментом для подальшого розквіту в незалежній Україні та його інтеграції у світову музичну культуру.

Епоха незалежності принесла свіжий подих свободи та відкрила багато горизонтів можливостей. Завдяки зняттю ідеологічних обмежень і інтеграції в міжнародний культурний простір, джазова сцена України почала стрімко зростати, даруючи слухачам талановитих виконавців, композиторів і колективи, які суттєво розширили уявлення про український джаз. Серед яскравих представників нової хвилі – Ігор Закус (м. Київ), один із найвидатніших бас-гітаристів сучасності, музикант, композитор, викладач, Заслужений артист України, чия творчість поєднує технічну майстерність і глибоку емоційність. У лютому 2007 року Ігор Закус став засновником та художнім керівником успішного проекту JazzKolo. Цей проект створений для підтримки українського джазу, спрямований на розвиток української імпровізаційної музики та для об'єднання музикантів України. Також Ігор Закус заснував етно-джазовий проект «Співанки» – студійний запис стародавніх українських пісень, аранжованих композитором та оркестрованих Ігорем Юзюком. До проекту були залучені численні музиканти з різних країн, зокрема Szymon Mika (Польща), Andy Ninvalle (Нідерланди), Родіон Іванов, Артур Фролов, Олександр Павлов (Україна), українська етно-співачка Іванка Червінська та Симфонічний оркестр «GosOrchestra», диригент – Олександр Госачинський. В проекті реалізовано за допомогою різних сучасних звуків, стилів та музично-виконавських прийомів нове прочитання та осмислення українських пісень, розкрито особливі та неперевершені національні мелодії. Гуцульський лад оформлено

у сучасні ритми та гармонії, все це підтримує та посилює фактурне забарвлення оркестру. Такий проєкт – це можливість популяризувати український джаз за межі країни.

Наталія Лебедева (м. Київ), znana як піаністка й композиторка, вражає своєю багатогранністю, влітаючи у свої композиції елементи класичної музики та народних мотивів. Сергій Давидов (м. Харків) – яскравий представник вітчизняного джазового мистецтва, композитор та піаніст, який дуже влучно втілює джазові аранжування українських народних пісень. Автор понад 100 різножанрових і різномасштабних тем для імпровізацій, шість записаних альбомів, один з них – «Українські джазові танки» – яскравий приклад синтезу українських танцювальних мотивів з джазовим аранжуванням. До альбому входять такі композиції: «Продовження сну», «Махаон», «Танок №3 (Вальс для Ірини)», «Танок №4 (Віз з квадратними колесами)». Так, «Танок №3 (Вальс для Ірини)» є прикладом витонченого поєднання української мелодики з джазовими гармоніями. Композиція витримана у розмірі $\frac{3}{4}$ – класичний вальсовий метр, однак джазовий підхід дозволяє виконавцям змінювати ритмічні акценти, що додає динамізму і нестандартних ритмічних варіацій. Мелодика поєднує традиційні українські інтонації. Спостерігається використання пентатонічних інтонацій, що характерно для гуцульських народних пісень. Водночас мелодія підкорена джазовим принципам, з акцентами на певні ноти. Також значну роль в цьому творі відіграє джазова імпровізація, де виконавці активно використовують свінгові ритми, екстремальні акценти. Така трансформація традиційних українських народних мотивів у новітній формат надає можливість слухачу відчути автентичну народну музику і джазову експресію. Відомий одеський музикант Олексій Петухов демонструє високий рівень джазового піанізму, поєднуючи традиційні та сучасні риси у своєму стилі.

Лаура Марті, співачка з унікальним тембром і яскравою енергетикою, а також Млада і Джамала – одні з найвідоміших вокалісток, які привнесли у свої виступи глибокий ліризм і неповторний етнічний колорит.

Зупиняючись на творчості різних виконавців, зазначимо таку яскраву сучасну українську вокалістку як Марина Юрасова (Млада) – ори-

гінальну виконавицю українського фольклору, який у поєднанні з сучасними музичними течіями, зокрема джазовими тенденціями, народжує стиль виконавиці – «Ethno Fantasy Music». Візитівкою виконавиці став її дебютний альбом «Ой, весна, весна...», який вийшов у 2005 році. В цьому альбомі представлено оригінальне бачення українського фольклору у поєднанні з джазовими традиціями та течіями. Музика альбому відразу попала в ротацію на радіо у Канаді, США, Великобританії, Бельгії, Голландії, Франції та відразу була відмічена як перший у своєму роді український проєкт. Альбом складається з 15 пісень, кожна з яких має свій неповторний колорит. Наприклад, пісня «Кроковее колесо» є зразком естрадної музики з елементами етно-стилістики. По-перше, це виразна художня сповідь, у якій поєднано глибину народної пісенності, сучасну вокальну чуттєвість і філософську наповненість. По-друге, ця пісня є прикладом сучасної музичної інтерпретації української фольклорної традиції в контексті джазового мислення. Загалом, пісня складається з двох складових – сольні та інструментальні частини. Соло – жіноча лірика (фольклорний голос співачки), частини, в яких чітко прослуховується народнопісенна інтонаційність, співучий та плавний характер, з типовими для українського фольклору ходами: використання секундних та терцієвих інтервалів, характерні півтони та затягування окремих нот. Використання мотивів обрядових пісень – інтонаційно пісня перегукується з жіночими ліричними наспівами, зокрема тими, що пов'язані з темою долі, життя, часу. Сольні частини виконуються у змішаному розмірі – $6/8+4/8$, що дає відчуття «нерівномірного метричного дихання» та створює ефект «нерівного кола» – поетичне відтворення самої ідеї пісні. Така метрична асиметрія нагадує структуру обрядових пісень, де ритм диктується не метрономом, а текстом і змістом. Співачка використовує суміш розмовного й пісенного стилю – наближає пісню до традиційної манери виконання колискових, обрядових пісень, де слово завжди важливе не менш за мелодію. Форма пісні – куплетна з елементами наскрізного розвитку, що наближає її до імпровізаційного формотворення. Інструментальні частини контрастні вокаль-

ним. Короткі вставки з джазовими гармонічними ходами, мають всі ознаки джазової імпровізаційності, проте вони структурно вписані у загальним задум композиції. Звукова палітра ніби балансує між фольклорною естетикою звучання (сопілкові тембри, тремтливі фортепіанні пасажі) та стилістикою *contemporary jazz* (танцювальний напрям джазової музики, який з'явився на початку ХХ століття, де поєднуються різноманітні техніки та стилі. Акцент на емоційність, легкість, свободу та імпровізаційність). Ритмічна сторона інструментальних частин побудована на синкопуванні і виконується у чіткому метрі $8/8$, спрацьовує як структурний остов композиції загалом. Саме у вказаному розмірі $8/8$ і подається інструментальний вступ, всі інтерлюдії та частково кода пісні. Гармонічна мова збагачена септакордами, збільшеними та зменшеними акордами, акордами з альтерованими ступенями (9, 11, 13), що є абсолютно типовим для джазової традиції. Загалом, ці інструментальні інтерлюдії створюють ефект «внутрішнього дихання», та забезпечують слухачеві можливість перейти від філософського осмислення до практичного рівня сприйняття змісту композиції. Саме джаз в цій пісні виступає як естетичне тло, підкреслюючи медитативність фольклору, допомагає витончено розкрити сенси, що закладені у словах та мелодії. Таке поєднання різних стилів висвітлює ще глибше українську традицію.

Висновки. Таким чином, можна засвідчити, що джазова культура в Україні має глибоке підґрунтя та пройшла важкий шлях становлення й розвитку, інтегруючись у вітчизняний музичний контекст. Важливу роль у формуванні національного обличчя джазу відіграли соціально-історичні чинники – це й ідеологічні утиски радянського часу, і відсутність інституційної підтримки, і боротьба за культурну ідентичність. Кожен з етапів давав вітчизняній музичній культурі нові імена та залишав важливий пласт музичного, теоретичного, навчального та ідеологічного матеріалу для наступних поколінь. Український джаз, проходячи етапи запозичення, адаптації, інтерпретації та інновації, утвердився як важлива складова української музичної культури, що поєднує в собі глибокі національні корені та відкритість до світових тенденцій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бекіров У. Р. Кримсько-татарський пісенний фольклор в академічній і джазовій композиторській практиці : дис. ... доктора філософії. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023. 183 с.
2. Корольчук О. Л. Естрадно-джазове вокальне виконавство як предмет сучасних музикознавчих досліджень в Україні. *Українське мистецтво: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство : наук. зб.* 2017. Вип. 24. С. 222–226.
3. Осипенко В. В. Народнопісенна традиція у виконавській практиці сучасних українських естрадних співаків. *World Science*. 2018. № 3 (31), Vol. 6. С. 38–42.
4. Романюк Л. Б. Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця ХХ початку ХХІ століття. *Питання сучасної науки і освіти: матеріали XI Міжнародної наук. інтернет-конф. (16–18 березня 2015 року)*. URL: <https://int-konf.org/ru/2015/naukovij-potentsial-2015-16-18-03-2015/1030-kandidat-mistetstvoznavstva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-i-dzhazu-v-muzichnomu-mistetstviukrajini-kintsya-khkh-pochatku-khkh-st>
5. Рось З. П. Інтеграція фольклору в джазову музику як одна з характерних особливостей сучасного українського джазу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. № 1. С. 11–18.
6. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 230 с.
7. Соловійов А. М. Джазова обробка народної пісні у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... доктора філософії. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2022. 231 с.
8. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 203 с.
9. Харенко А. О. Основні тенденції взаємодії джазу та фольклору в Харківському культурному просторі. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2019. Вип. 4. С. 83–89.
10. Collier J. L. The making of jazz. A comprehensive history. New York, 1979. 543 pp.

REFERENCES:

1. Bekirov, U. R. (2023). Krymsko-tatarskyi pisennyi folklor v akademichnii i dzhazovii kompozytorskii praktytsi [Crimean Tatar song folklore in academic and jazz composing practice]. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Korolchuk, O. L. (2017). Estradno-dzhazove vokalne vykonavstvo yak predmet suchasnykh muzykovednykh doslidzhen v Ukraini [Pop and jazz vocal performance as a subject of contemporary musicological research in Ukraine]. *Ukrainske mystetstvo: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku – Ukrainian Art: Past, Present, and Ways Forward*, 24, 222–226 [in Ukrainian].
3. Osypenko, V. V. (2018). Narodnypisenna tradytsiia u vykonavskii praktytsi suchasnykh ukrainskykh estradnykh spivakiv [Folk Song Tradition in the Performance Practice of Contemporary Ukrainian Pop Singers]. *World Science*, 3, 38–42 [in Ukrainian].
4. Romaniuk, L. B. (2015). Synkretyzm folkloru i dzhazu v muzychnomu mystetstvi Ukrainy kintsia XX pochatku XXI stolittia [The Syncretism of Folklore and Jazz in the Musical Art of Ukraine in the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries]. *Pytannia suchasnoi nauky i osvity: materialy KhI Mizhnarodnoi nauk. internet-konf. – Issues of modern science and education: materials of the XI International scientific Internet conference*. Retrieved from <https://int-konf.org/ru/2015/naukovij-potentsial-2015-16-18-03-2015/1030-kandidat-mistetstvoznavstva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-i-dzhazu-v-muzichnomu-mistetstviukrajini-kintsya-khkh-pochatku-khkh-st> [in Ukrainian].
5. Ros, Z. P. (2016). Intehratsiia folkloru v dzhazovu muzyku yak odna z kharakternykh osoblyvostei suchasnoho ukrainskoho dzhazu [Integration of folklore into jazz music as one of the characteristic features of contemporary Ukrainian jazz]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii «Mystetstvoznavstvo» – Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series "Art History"*, 1, 11–18 [in Ukrainian].
6. Symonenko, V. (2004) Ukrainska entsyklopediia dzhazu. [*Ukrainian encyclopedia of jazz*]. Kyiv: Tsen-trmuzinform [in Ukrainian].
7. Soloviov, A. M. (2022). Dzhazova obrobka narodnoi pisni u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Jazz arrangement of folk songs in the works of Ukrainian composers of the second half of the twentieth and early twenty-first century]. Candidate's thesis. Sumy [in Ukrainian].

8. Tormakhova, V. M. (2017). *Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntezy [Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis]*. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K [in Ukrainian].
9. Kharenko, A. O. (2019). Osnovni tendentsii vzaiemodii dzhazu ta folkloru v Kharkivskomu kulturnomu prostori [The main trends of interaction between jazz and folklore in the Kharkiv cultural space]. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti – Traditions and innovations in higher education in architecture and art*, 4, 83–89 [in Ukrainian].
10. Collier, J. L. (1979). *The making of jazz. A comprehensive history*. New York, Granada Publishing.

УДК 78.071.1:792.5

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-13>

Оксана МИХАЙЛЮЧЕНКО

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

ORCID: 0009-005-1342-7446

Олена СТЕЦКОВИЧ

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

ORCID: 0000-0002-9527-1211

Артем ВЕРЕЩАКА

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

ORCID: 0009-003-7205-6417

Бібліографічний опис статті: Михайлюченко, О., Стецкович, О., Верещака, А. (2025). Вокал як чинник формування художнього образу в сценічному мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 89–96, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-13>

ВОКАЛ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті здійснено комплексне теоретичне дослідження вокалу як одного з ключових чинників формування художнього образу в сценічному мистецтві.

Наголошено на необхідності подолання вузькотехнічного підходу до вокального виконавства та на потребі осмислення голосу як цілісного художньо-семіотичного інструменту, що функціонує в межах інтерпретаційної, комунікативної та естетичної взаємодії з глядачем. Аргументовано, що вокал у сценічному просторі реалізується через синтез інтонаційно-тембрових характеристик, динамічної артикуляції, пластики тіла, психоемоційного стану виконавця, його візуальної присутності та здатності до імпровізації. Особливу увагу приділено категорії художнього образу, яка розглядається як багаторівнева структура, що моделюється виконавцем у процесі сценічної трансформації. Доведено, що ефективне формування образу в сценічному мистецтві можливе лише за умови глибокого усвідомлення вокалістом смислових функцій звуку, динаміки, інтонації та тіла як складових цілісної художньої системи.

Узагальнено методичні підходи до професійної підготовки вокаліста, акцентовано на значущості поєднання вокально-технічного водосконалення із розвитком інтерпретаційного, образного, креативного мислення. Методологічне підґрунтя дослідження склали системний, аналітичний, мистецтвознавчий і порівняльний методи, що дозволили здійснити міждисциплінарне осмислення вокалу в контексті сценічної дії. Наукова новизна статті полягає у встановленні взаємозв'язку між вокальними параметрами виразності та семантичним наповненням сценічного образу, а також у запропонованому авторському трактуванні сценічної культури як динамічного результату смислової роботи виконавця.

Практична цінність результатів полягає в їх застосовності у фаховій підготовці студентів мистецьких спеціальностей, зокрема у дисциплінах «Вокальна майстерність», «Сценічна практика», «Інтерпретація музичного твору». Перспективи подальших досліджень вбачаються у розробленні когнітивних моделей вокального мислення, дослідженні психосемантичної природи інтонації та у вивченні сценічної імпровізації як механізму живого формування художнього образу.

Ключові слова: вокал, сценічне мистецтво, художній образ, інтерпретація, сценічна культура, вокальна виразність, мистецька освіта, інтонація, імпровізація.

Oksana MYKHAILIUCHENKO

Teacher at the Department of Music and Drama Theater, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 4 Bursatsky Uzviz, Ukraine, 61000

ORCID: 0009-005-1342-7446

Olena STETSKOVYCH

Teacher at the Department of Music and Drama Theater, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 4 Bursatsky Uzviz, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0002-9527-1211

Artem VERESHCHAKA

Senior Teacher at the Department of Music and Drama Theater, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 4 Bursatsky Uzviz, Ukraine, 61000

ORCID: 0009-003-7205-6417

To cite this article: Mykhailiuchenko, O., Stetskovych, O., Vereshchaka, A. (2025). Vokal yak chynnyk formuvannya khudozhnoho obrazu v stsenichnomu mystetstvi [Vocal performance as a factor in the formation of artistic image in stage art]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 89–96, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-13>

VOCAL PERFORMANCE AS A FACTOR IN THE FORMATION OF ARTISTIC IMAGE IN STAGE ART

The article presents a comprehensive theoretical study of vocal performance as one of the key factors in the formation of artistic imagery in stage art. The necessity of overcoming the narrowly technical approach to vocal execution is emphasized, with a focus on conceptualizing the voice as a holistic artistic and semiotic instrument that functions within the framework of interpretative, communicative, and aesthetic interaction with the audience. It is argued that vocal performance in the stage context is realized through a synthesis of intonational and timbral characteristics, dynamic articulation, bodily expressiveness, the performer's psycho-emotional state, visual presence, and improvisational ability. Particular attention is given to the category of artistic image, which is considered as a multilayered structure constructed by the performer through the process of stage transformation. The article proves that the effective formation of an image in stage performance is possible only when the vocalist deeply comprehends the semantic functions of sound, dynamics, intonation, and body as integral elements of a unified artistic system. Methodological approaches to professional vocalist training are summarized, with emphasis on the significance of combining vocal-technical development with the cultivation of interpretive, imaginative, and creative thinking. The methodological basis of the research includes systematic, analytical, comparative, and art-critical methods, which enabled interdisciplinary interpretation of vocal performance in the context of stage action. The scientific novelty of the article lies in identifying the correlation between vocal expressiveness parameters and the semantic content of the stage image, as well as in the proposed authorial interpretation of stage culture as a dynamic outcome of the performer's semantic work. The practical significance of the research lies in its applicability to professional training of students in artistic specializations, particularly within disciplines such as "Vocal Mastery," "Stage Practice," and "Interpretation of Musical Works."

Prospects for further research involve the development of cognitive models of vocal thinking, studying the psychosemantic nature of intonation, and exploring stage improvisation as a mechanism of live artistic image formation.

Key words: vocal performance, stage art, artistic image, interpretation, stage culture, vocal expressiveness, art education, intonation, improvisation.

Актуальність проблеми. У сучасному сценічному мистецтві вокал де частіше осмислюється не лише як засіб музичного вираження, а й як ключовий компонент формування художньої форми. Вокальне мистецтво виходить за межі традиційного сприйняття співу як технічного уміння, перетворюючись на складну комунікативну систему, що здатна впливати на емоційно-естетичне сприйняття глядача, будувати багаторівневу драматургію сценічного твору.

Актуальність дослідження зумовлена зростаючою потребою в інтегративному підході до підготовки вокалістів, яка охоплює не лише

розвиток голосових якостей, а й цілесне формування сценічної присутності артиста.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як зазначає Ткаченко Т. В. (2016), художній образ у вокально-сценічній діяльності є результатом взаємодії інтонаційної, мимічної, пластичної та психоемоційної складових, що потребує спеціальної педагогічної стратегії у підготовці майбутніх фахівців. У цьому контексті дослідження Чехуніної А. О. (2021) виявляє роль психологічної настанови та внутрішнього стану виконавця як чинників художнього мислення, що відображається у вокальній інтерпретації. Гребенюк Н. Є. (2018) акцентує увагу

на психолого-педагогічному аспекті вокально-виконавської творчості, що обґрунтовується на злитті техніки й емоційної виразності. Водночас Цхінхен Г. (2015) доводить ефективність засобів естрадного співу у формуванні сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва, що відкриває нові можливості для моделювання художнього образу в умовах академічної та естрадної підготовки.

При наявності окремих спроб осмислення цієї проблематики, все ще недостатньо досліджено механізмів формування сценічного образу саме через вокальне виконавство як синтез звукового, пластичного та психоемоційного рівнів.

Метою статті є теоретичне обґрунтування та аналіз рольового вокалу як провідного чинника формування художнього образу в сценічному мистецтві, з урахуванням міждисциплінарного контексту сучасної мистецької освіти та виконавської практики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Попри зростання інтересу до теми художнього образу у вокально-сценічній діяльності, все ще бракує комплексного наукового аналізу вокалу як автономного, але водночас інтегративного формотворення у сценічному мистецтві. Часто вокал розглядається у відриві від драматургічної цілісності сценічного образу, що зменшує естетичну переконливість виконавського втілення.

На сьогодні важливо осмислити вокал не лише як акустичну чи техніко-виконавську категорію, а як багатовимірне художнє явище, тісно пов'язане з психофізіологічним виконавцем, його здатністю до внутрішнього перевтілення, невербальної комунікації, візуально-пластичної експресії.

Недостатньо вивченим залишається педагогічний аспект цієї проблеми, зокрема питання ефективного впровадження методик, що забезпечують гармонійне формування сценічного образу через вокал як носій змістового наповнення, емоційного впливу та естетичної виразності. Така постановка питання набуває особливої ваги в умовах сучасної мистецької освіти, де підготовка фахівця у сфері музичного й театрального мистецтва забезпечує не лише високий рівень технічної майстерності, а й здатність артиста до втілення яскравої, індивідуалізованої художньої форми.

У дослідженні була використана сукупність наукових методів, що забезпечили комплексний аналіз обраної проблематики. Порівняльний метод застосовано з призначення зіставлення підходів до формування художнього образу у вокальних, театральних та естрадних виконавських традиціях.

Аналітичний метод дав можливість поглиблено досліджувати змістові та структурні характеристики вокального образу в межах різних жанрових форм. Мистецтвознавчий метод дозволив розробити художню специфіку вокалу як складової сценічного мистецтва. Системний підхід сприяв цільному осмисленню вокально-сценічної діяльності як синтезу звукової, візуальної, драматургічної, психоемоційної та комунікативної складових.

Питання формування художнього образу засобами вокального мистецтва розглядається в сучасному науковому дискурсі як складне багатовимірне явище, що потребує інтеграції знань з мистецтвознавства, психології, педагогіки та культурології. Теоретичне підґрунтя дослідження ґрунтується на аналізі праць українських дослідників, які вивчали різні аспекти вокально-сценічної діяльності.

Однією з провідних дослідниць, яка послідовно розробляє тему сценічної культури вокаліста, є М. А. Сухолова.

У своїх працях вона наголошує на важливості не лише технічної досконалості вокального виконання, а й на естетичному оформленні сценічного образу, який формується в процесі гармонійної взаємодії голосу, міміки, жестів, внутрішнього психологічного стану та зовнішньої пластики виконавця (Сухолова, 2022, с. 224). Сценічна культура, за її переконанням, є результатом педагогічно обґрунтованого процесу, що вимагає поєднання методик вокального навчання з технологіями розвитку артистичної індивідуальності.

О. Б. Соломонова розглядає сценічну комунікацію крізь призму асоціативного музичного тексту, вказуючи на важливість інтерпретаційної багатозначності у створенні художнього образу. Її підхід акцентує увагу на метафоричному мисленні виконавця, здатності структурувати внутрішній художній простір через музично-звукову мову (Соломонова, 2020, с. 140), що особливо актуально у вокальному виконавстві.

Вагомий внесок у розробку педагогічних основ вокальної сценічної підготовки зробила Т. В. Ткаченко.

Дослідниця пропонує цілісну модель формування вокально-сценічної культури студентів мистецьких факультетів, яка передбачає поетапний розвиток таких компонентів, як інтонаційна виразність, інтерпретаційна гнучкість, тілесна свобода та сценічна рефлексія (Ткаченко, 2016, с. 88). Така система вимагає узгодженості між технікою вокального звуковидобування та художньою настановою виконавця.

Психолого-педагогічні аспекти вокальної діяльності є предметом глибокого аналізу в наукових працях Н. Є. Гребенюк. Вона розглядає вокально-виконавський акт як психоемоційне переживання, яке набуває зовнішнього втілення через голосову енергетику, невербальні сигнали та інтонаційні смисли (Гребенюк, 2018, с. 102). Дослідниця підкреслює, що вокал здатний формувати не лише звукову структуру твору, а й створювати емоційно-змістовний простір, у межах якого розгортається художній образ.

Методологічна база статті розширюється міждисциплінарним аналізом, що поєднує психологічний і педагогічний підходи до проблеми.

У сфері психології вагоме значення мають праці В. Б. Шапара, який систематизував у своєму тлумачному словнику поняття «емоція», «ідентичність», «самопрезентація» та «переживання» як ключові для розуміння внутрішньої природи сценічної трансформації (Шапар, 2007, с. 341). А. М. Растригіна розкриває феномен самореалізації в умовах мистецької взаємодії, підкреслюючи роль уроку музики як простору розкриття особистісного потенціалу через звук і жест (Растригіна, 2005, с. 42). А. О. Чехуніна у своїх дослідженнях аналізує поняття психологічної настанови виконавця, що визначає характер його художнього мислення та формує здатність до смислової імпрізації на сцені (Чехуніна, 2021, с. 55).

У педагогічному контексті важливим є звернення до концептуальних засад М. М. Фіцули, зокрема щодо структури вищої мистецької освіти, яка базується на принципах професійної автономії й особистісно орієнтованого навчання (Фіцула, 2006, с. 213).

Водночас О. П. Рудницька акцентує на ролі музичного мистецтва як чинника розвитку

духовної культури особистості, наголошуючи на виховному потенціалі художньо-естетичного впливу (Рудницька, 1998, с. 144). Таким чином, теоретико-методологічна база дослідження ґрунтується на поєднанні мистецтвознавчих, психологічних та педагогічних підходів, що у сукупності дозволяють осмислити вокал як чинник формування художнього образу у сценічному мистецтві.

Художній образ у вокальному мистецтві стає як результат складної внутрішньої трансформації виконавця, в основі якої лежить індивідуальне інтонування, темброва експресія та інтонаційна пластика голосу. Саме голосовий тембр змінює ключову роль у формуванні емоційного фону сценічного образу, що містить у собі змістові й енергетичні маркери переживання. Дослідниця Н. Є. Гребенюк трактує вокальну творчість як феномен, що через звукове й психоемоційне моделювання реальності, а не просто як технічний акт артикуляції (Гребенюк, 2018, с. 102). Водночас О. д. Чурікова-Кушнір розглядає голос як засіб не лише естетичного, а й соціокультурного кодування, що дозволяє виконувати функцію персоніфікованої передачі змісту (Чурікова-Кушнір, 2021, с. 233). Взаємодія тембру, інтонаційної гнучкості, артикуляційної точності, динамічної амплітуди та психоемоційної насиченості створює основу для побудови індивідуалізованого образу, який не відтворює цей текст, а його живим втіленням.

Таблиця 1 демонструє, що найбільше значення для формування художнього образу має психоемоційну насиченість і тембр голосу, що підтверджує пріоритетність внутрішнього змістового наповнення над зовнішньою технічністю.

Сценічний образ у вокальному мистецтві не є сталим утворенням, а формується динамічно під впливом взаємодії виконавця з простором, глядачем і текстом. д. А. Левіт зазначає, що сценічний образ постає як композиційно-драматургічний феномен, який виявляє концептуальне бачення Виконавця (Левіт, 2022, с. 127). Його структурними складовими є інтонаційна форма, візуальна подача, жорстко-мімічна система, ритм мовлення та індивідуальні психологічні особливості. І. В. Бобул, аналізуючи естрадне виконавство, стверджує, що образ у публічному просторі є не лише естетичним, а й ідеологічним інструментом впливу, який

Вокальні параметри та їхня значимість

Параметри виразності	Значущість у формуванні образу (%)
Тембр голосу	90
Інтонації	85
Артикуляційна чіткість	78
Динамічна амплітуда	82
Психоемоційна насиченість	94

Джерело: створено авторами

містить у собі кодоване повідомлення для слухача (Бобул, 2021, с. 124).

У процесі вокального виконання образ не може бути відірваним від візуального ряду. Голос, міміка, пластика тіла та сценографічні деталі індивідуальної синестезійної єдності. Цей взаємозв'язок ієрархічного впливу наведено на рисунку 1.

Як видно з рис. 1, вокальні характеристики мають найвищу вагу у сприйнятті сценічного образу, проте візуальні елементи, зокрема міміка, жорсткість і костюм, забезпечують функцію підсилювачів змістовної чіткості та душевної глибини.

Формування здатності до створення повноцінного сценічного образу потребує чітко структурної професійної підготовки, що поєднує інструментально-виконавські навички з психологічною смако-естетичною рефлексією.

Чжан Їфу у своїй дисертації акцентує увагу на значущих інструментально-виконавській підготовці як основі формування художньо-образного сприйняття, де кожен звуковий елемент стає носієм емоції (Чжан Їфу, 2016, с. 117).

Т. В. Ткаченко розвиває цю ідею, пропонуючи модель вокально-сценічної культури,

засновану на синтезі дихальної техніки, інтонаційної емоційності та інтерпретаційної свободи (Ткаченко, 2016, с. 93).

Сценічна культура, як вважає М. А. Сухолова, не є автоматичним результатом вокального навчання, а формується лише за умов методично вивіреного супроводу, який охоплює елементи самопрезентації, візуального мислення та акторської техніки (Сухолова, 2022, с. 224).

У свою чергу, Чінхен Г. обґрунтовує ефективність використання естрадного співу в ідеальній якості сценічної виразності майбутніх учителів музики, зокрема в аспекті набуття пластичної свободи та імпровізаційної здатності (Цхінхен, 2015, с. 164).

Таким чином, професійна підготовка вокаліста в сучасному мистецькому освітньому просторі має обґрунтування на комплексному підході, який забезпечує розвиток цілісного художнього мислення, здатного трансформуватися у сценічно досконалий образ.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У дослідженні було здійснено цілісне теоретичне осмислення вокалу як ключового чинника формування художнього образу в сценічному мистецтві.

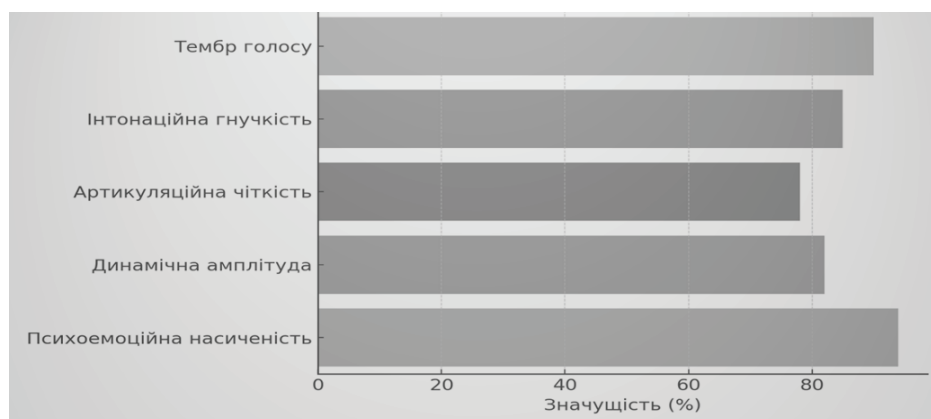


Рис. 1. Значущість вокальних параметрів у створенні сценічного образу

Джерело: створено авторами на основі Гребенюк, 2018; Чурікова-Кушнір, 2021

Проведений аналіз дозволяє установити, що вокал не обмежує функцію звукового відтворення, а є комплексним виразовим засобом, здатним моделювати змістову та емоційну структуру сценічного образу. Його інтонаційна, тембральна, динамічна й артикуляційна палітра виступає не лише технічною, а й семантичною категорією, що формує перцептивну й інтерпретаційну рамку для сприйняття твору глядачем.

Поставлена в статті мета, яка полягала в аналізі та теоретичному обґрунтуванні ролі вокалу як чинника художньої трансформації в сценічному мистецтві, повністю реалізована. У дослідженні доведено, що вокальний образ формується у взаємодії звукової, візуальної, пластичної та психоемоційної складових, а професійна підготовка вокаліста повинна обґрунтовуватися на інтегративній методиці, яка складається з елементів музичної педагогіки, психології творчості та мистецтвознавчого аналізу.

Практичне значення результатів дослідження неможливе в можливості їх застосування в навчальних програмах мистецьких закладів, зокрема у фахових дисциплінах, що спрямовані на розвиток вокально-сценічної культури майбутніх виконавців.

Для педагогів ця позиція може служити методологічною основою при побудові індивідуальних траєкторій підготовки вокалістів з урахуванням їхнього образотворчого потенціалу. Для мистецтвознавців запропоновані підходи відкривають нові можливості осмислення вокалу як феномену художнього синтезу.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробкою дидактичних моделей інтерпретаційної підготовки вокаліста, вивченням когнітивної природи вокального мислення, а також із розширенням міждисциплінарного аналізу, зокрема у площині сценічної імпровізації, вокальної драматургії та візуальної семіотики сценічного жесту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ, 2018. 252 с.
2. Растрігіна А. М. Самореалізація на уроках музики як засіб становлення внутрішньої свободи особистості школяра. *Наукові записки Ніжинського державного педагогічного університету*. 2005. № 2. С. 41–43. URL: https://cusu.edu.ua/images/nauk_zapiski/pedagogy/Наук.записки_143_27.03.pdf
3. Рудницька О. п. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: навч. посібник. Київ: ІЗМН, 1998. 248 с. URL: https://dnpb.gov.ua/wp-content/uploads/2022/09/Rudnytska_O.P.Rol_muzychnoho_spryuunyattya.pdf
4. Солодухова Л. В. Емпатія у світі різних теоретичних підходів. *Вісник ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Психологія*. 2011. № 41. С. 204–211. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF%2FVKhnpu_psykhol_2011_41_25.pdf
5. Соломонова О. Б. Асоціативний музичний текст: дефініція, методологія дослідження. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*. 2020. С. 139–141. URL: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tesy-metodology_final.pdf
6. Сухолова М. А., Куцин Е. К., Габель О. І. Методичні підходи до формування сценічної культури вокаліста. *Теорія і методика професійної освіти*. 2022. Вип. 47. С. 223–226. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/3513/1/Gmirina%20S.PDF>
7. Ткаченко Т. В. Значення засобів вокально-сценічної майстерності у формуванні професійних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Мистецька освіта: історія, теорія, технології*. Харків: ХНПУ, 2017. С. 244–260.
8. Ткаченко Т. В. Формування вокально-сценічної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних вузів: монографія. Харків: ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2016. 307 с.
9. Фіцула М. М. Педагогіка вищої школи: навчальний посібник. Київ: Академвидав, 2006. 352 с. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/412096.pdf
10. Хріков Є. М. Педагогічні умови в структурі наукового знання. *Шлях освіти*. 2011. № 2. С. 11–15. URL: <https://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/2797/ped.umovi.pdf>
11. Чехуніна А. О. Психологічна настанова як базовий аспект музичного навчання. *Педагогіка формування творчої особистості у вищих і загальноосвітніх школах*. 2021. Вип. 76. Т. 3. С. 54–59. URL: http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2021/76/part_3/12.pdf

12. Чехуніна А. О. Специфіка формування художнього мислення здобувачів музичної освіти. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 36. С. 89–93. URL: <http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2021/36/20.pdf>
13. Чжан Їфу. Формування художньо-образного сприйняття у майбутніх учителів музики в процесі інструментально-виконавської підготовки: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2016. 209 с. URL: https://udu.edu.ua/images/data_file/viddil_aspirant/Doctor_filosofii/Kuan_Yuan/Kuan_Yuan_dis.pdf
14. Чурикова-Кушнір О. Д., Софроній З. В. Формування сценічної культури у майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях хорового класу. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2021. № 2(101), ч. 2. С. 232–241.
15. Шапар В. Б. Сучасний тлумачний психологічний словник. Харків: Прапор, 2007. 640 с. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/427530.pdf
16. Чінхен Г. Формування сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва за допомогою естрадного співу: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2015. 204 с.

REFERENCES:

1. Grebeniuk N. Ye. (2018). *Vokalno-vykonavska tvorchist: psykhologo-pedahohichniy ta mystetvoznavchy aspekt: monohrafiia* [Vocal and performing creativity: psychological-pedagogical and art studies aspects: monograph]. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
2. Rastryhina A. M. (2005). Samorealizatsiia na urokakh muzyky yak zasib stanovlennia vnutrishnoi svobody osobystosti shkoliaria [Self-realization in music lessons as a means of developing students' inner freedom]. *Naukovi zapysky Nizhynskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, 2, 41–43. https://cusu.edu.ua/images/nauk_zapiski/pedagogy/Наук.записки_143_27.03.pdf
3. Rudnytska O. P. (1998). *Muzyka i kultura osobystosti: problemy suchasnoi pedahohichnoi osvity* [Music and personality culture: problems of modern pedagogical education]. Kyiv: IZMN [in Ukrainian]. https://dnpb.gov.ua/wp-content/uploads/2022/09/Rudnytska_O.P.Rol_muzychnoho_sprynyattya.pdf
4. Solodukhova L. V. (2011). Empatiia v svitli riznykh teoretychnykh pidkhodiv [Empathy in the light of various theoretical approaches]. *Visnyk Khnpu im. H. S. Skovorody. Psykholohiia*, 41, 204–211. https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF%2FVKhnpu_psykhol_2011_41_25.pdf
5. Solomonova O. B. (2020). Asotsiatyvnyi muzychnyi tekst: definitsiia, metodolohiia doslidzhennia [Associative musical text: definition and research methodology]. *Problemy metodolohii suchasnoho mystetvoznavstva ta kulturolohiia*, 139–141. http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tesy-metodology_final.pdf
6. Sukholova M. A., Kutsyn E. K., Habel O. I. (2022). *Metodychni pidkhody do formuvannia stsenichnoi kultury vokalista* [Methodical approaches to the formation of stage culture of the vocalist]. *Teoriia i metodyka profesiinoi osvity*, 47, 223–226. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/3513/1/Gmirina%20S.PDF>
7. Tkachenko T. V. (2016). *Formuvannia vokalno-stsenichnoi kultury studentiv mystetskykh fakultetiv pedahohichnykh vuziv: monohrafiia* [Formation of vocal-stage culture of students of art faculties of pedagogical universities: monograph]. Kharkiv: KhNPU [in Ukrainian].
8. Tkachenko T. V. (2017). *Znachennia zasobiv vokalno-stsenichnoi maisternosti u formuvanni profesiinykh yakosti maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva* [The importance of vocal-stage mastery in shaping professional qualities of the future music teacher]. *Mystetska osvita: istoriia, teoriia, tekhnolohii*, 244–260 [in Ukrainian].
9. Fitsula M. M. (2006). *Pedahohika vyshchoi shkoly* [Pedagogy of higher education]. Kyiv: Akademydav [in Ukrainian]. https://library.udpu.edu.ua/library_files/412096.pdf
10. Khrykov Ye. M. (2011). *Pedahohichni umovy v strukturi naukovooho znannia* [Pedagogical conditions in the structure of scientific knowledge]. *Shliakh osvity*, 2, 11–15. <https://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/2797/ped.umovi.pdf>
11. Chekhunina A. O. (2021a). *Psykholohichna nastanova yak bazovyi aspekt muzychnoho navchannia* [Psychological attitude as a basic aspect of music education]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolkakh*, 76(3), 54–59. http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2021/76/part_3/12.pdf
12. Chekhunina A. O. (2021b). *Spetsyfyka formuvannia khudozhnoho myslennia zdobuvachiv muzychnoi osvity* [Specificity of the formation of artistic thinking of music education students]. *Innovatsiina pedahohika*, 36, 89–93. <http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2021/36/20.pdf>
13. Zhang Yifu. (2016). *Formuvannia khudozhno-образного spryiniattia u maibutnikh vchyteliv muzyky v protsesi instrumentalno-vykonavskoi pidhotovky* [Formation of artistic-perceptual thinking of future music teachers in the process of instrumental-performing training]. Kyiv [in Ukrainian]. https://udu.edu.ua/images/data_file/viddil_aspirant/Doctor_filosofii/Kuan_Yuan/Kuan_Yuan_dis.pdf

14. Churikova-Kushnir O. D., Sofronii Z. V. (2021). Formuvannia stsenichnoi kultury u maibutnikh vchyteliv muzychnoho mystetstva na zaniattiakh khorovoho klasu [Formation of stage culture in future music teachers in choral class lessons]. *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka*, 2(101), part 2, 232–241 [in Ukrainian].
15. Shapar V. B. (2007). Suchasnyi tlumachnyi psykholohichnyi slovnyk [Modern explanatory psychological dictionary]. Kharkiv: Prapor [in Ukrainian]. https://library.udpu.edu.ua/library_files/427530.pdf
16. Tskhinkhen H. (2015). Formuvannia stsenichnoi kultury maibutnikh vchyteliv muzychnoho mystetstva zasobamy estradnoho spivu [Formation of stage culture of future music teachers by means of pop singing]. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 780.616.432:781.5(=161.2)-053.2/.5]373.3.016:78

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-14>**Ірина НОВОСЯДЛА**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76000

ORCID: 0000-0003-2723-7596

Бібліографічний опис статті: Новосядла, І. (2025) Український фортепіанний репертуар для дітей в контексті сучасних тенденцій розвитку початкової музичної освіти. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 97–107, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-14>

УКРАЇНСЬКИЙ ФОРТЕПІАННИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ ДІТЕЙ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ ПОЧАТКОВОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

У статті досліджено особливості формування сучасного українського фортепіанного репертуару для дітей у системі початкової мистецької освіти в контексті трансформацій освітнього простору, культурно-мистецьких та соціальних викликів сьогодення. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю перегляду критеріїв вибору навчального репертуару у зв'язку з оновленням освітніх підходів, інтеграцією національного музичного матеріалу та посиленням ролі мистецької освіти у формуванні стійкості дитини до зовнішніх стресових чинників. **Метою статті** є виявлення сучасних тенденцій використання творів українських композиторів у фортепіанному педагогічному репертуарі, котрий ґрунтується на еволюції освітніх, художньо-естетичних і психоемоційних потреб нового покоління дітей (т.зв. «Покоління Альфа»). **Методологічна основа дослідження** включає системний, порівняльно-аналітичний, описовий та емпіричний методи. Проведене анкетування викладачів фортепіано початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів дозволило визначити пріоритетні напрямки у формуванні репертуару, а також виявити рівень зацікавленості творчістю українських композиторів минулого та сучасності, в т.ч. представників української діаспори. **Наукова новизна** полягає у комплексному аналізі сучасної репертуарної політики щодо використання фортепіанних творів українських композиторів для дітей у взаємозв'язку з культурно-мистецькими, музично-освітніми та соціально-комунікативними чинниками. **Висновки.** Сьогодні особлива увага приділяється поєднанню педагогічного та мистецького потенціалу творів, що формують внутрішній світ дитини, сприяючи її особистісному розвитку та емоційній рівновазі в умовах сьогодення. За результатами опитування виявлено зміщення акцентів із академічної музики минулого століття у бік сучасних композицій з яскравим образним змістом, доступним фортепіанним викладом і ефектним звучанням. Відзначено зростання композиторського інтересу до жанру транскрипції, популярності ансамблевих творів, п'єс в джазовому стилі, а також наявність тенденції до залучення композицій із патріотичним змістом. Підкреслено активне використання сучасних стилізацій українського фольклору як дієвого засобу музично-естетичного виховання. Результати дослідження підтверджують необхідність підтримки композиторсько-педагогічних ініціатив, орієнтованих на розвиток національного музичного контенту. Матеріали статті можуть становити інтерес для викладачів-піаністів, композиторів, музикознавців і розробників освітніх програм.

Ключові слова: українська фортепіанна музика для дітей, композиторська творчість, музично-комунікативні стратегії, художньо-виховна концепція, музичне мистецтво в умовах війни.

Iryna NOVOSIADLA

PhD in Art Science, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Methods of Music Education and Conducting, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenka Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000

ORCID: 0000-0003-2723-7596

To cite this article: Novosiadla, I. (2025) Ukrainyskyi fortepiannyi repertuar dlia ditei v konteksti suchasnykh tendentsii rozvytku pochatkovoї muzychnoi osvity [Ukrainian piano repertoire for children in the context of modern tendencies of Primary Music Education development]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 97–107, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-14>

UKRAINIAN PIANO REPERTOIRE FOR CHILDREN IN THE CONTEXT OF MODERN TENDENCIES OF PRIMARY MUSIC EDUCATION DEVELOPMENT

*The article explores the peculiarities of the formation of the modern Ukrainian piano repertoire for children in the system of Primary Art Education in the context of transformations of the educational space, cultural, artistic and social challenges of our time. The relevance of the study is due to the need to revise the criteria for selecting educational repertoire in connection with the renewal of educational approaches, the integration of national musical material and the strengthening of the role of Art Education in shaping the child's resistance to external stress factors. **The aim** of this article is to identify current tendencies in the use of works by Ukrainian composers in the piano pedagogical repertoire, which is based on the evolution of educational, artistic, aesthetic and psycho-emotional needs of the new generation of children (the so-called 'Generation Alpha'). **The methodological basis** of the study includes systematic, comparative and analytical, descriptive and empiric research methods. The survey of piano teachers of primary specialised art educational institutions made it possible to identify priority areas in the formation of repertoire, as well as to identify the level of interest in the works by Ukrainian composers of the past and present, including representatives of the Ukrainian diaspora. **The scientific novelty** of research lies in a comprehensive analysis of the modern repertoire policy on the use of piano works by Ukrainian composers for children in relation to cultural, artistic, musical, educational, social and communicative factors. **Conclusions.** Today, special attention is paid to combining the pedagogical and artistic potential of works that form the inner world of the child, contributing to his/her personal development and emotional balance in the present-day conditions. The results of the survey revealed a shift in emphasis from the academic music of the last century towards contemporary compositions with vivid imagery, accessible piano presentation and spectacular sound. The author notes the growth of composers' interest in the genre of transcription, the popularity of ensemble works, jazz-style pieces, as well as the tendency to involve compositions with patriotic content. The active use of modern stylisations of Ukrainian folklore as an effective means of musical and aesthetic education is emphasised. The results of the study confirm the need to support compositional and pedagogical initiatives aimed at developing national musical content. The materials of this article may be of interest to piano teachers, composers, musicologists and curriculum developers.*

Key words: *Ukrainian piano music for children, composer's creativity, music and communication strategies, artistic and educational concept, Musical Art in war time.*

Актуальність дослідження. У Стандарті початкової музичної освіти, затвердженому Міністерством культури та інформаційної політики у 2024 році, визначено вимоги до обов'язкових результатів навчання та компетентностей здобувачів спеціалізованої музичної освіти. Згідно них, освітня мета початкових спеціалізованих музичних навчальних закладів (далі ПСМНЗ – Авт.) полягає у вихованні художньо-естетичного смаку, розвитку музично-виконавських здібностей й здатності сприймати музику та розуміти сенс, закладений у музичних знаках. Сьогодні для цього застосовуються прогресивні концепції навчання, впроваджуються інноваційні методики, але особливо важливим є використання такого педагогічного репертуару, котрий відповідає сучасним освітньо-виховним стратегіям, які, в свою чергу, повинні враховувати особливості світогляду, естетичні запити дітей нової генерації. Учні, які сьогодні навчаються в ПСМНЗ, представляють покоління, назване австралійським демографом і футурологом Марком МакКріндлом як «Альфа», котре за філософією поглядів і вчинків, колом інтересів, своїми цілями і цінностями суттєво відрізняється від попередніх поколінь. Не можна також оми-

нути увагою той факт, що в нашій державі вже більше трьох років триває війна, яка негативно впливає на психоемоційний стан дітей. І це актуалізує проблему пошуку як відповідних методів навчання, так і критеріїв відбору творів до педагогічного репертуару. Крім всього переліченого, варто зауважити, що ключовим у затвердженому Стандарті стало орієнтування змісту на глибше вивчення української музичної спадщини й творчості сучасних авторів, що повинно сприяти вихованню у дітей їх національної самосвідомості. Виходячи з вищезазначеного, існує потреба у перегляді українського фортепіанного педагогічного репертуару, який використовується у ПСМНЗ, щоб дати комплексну оцінку його відповідності сучасним музично-освітнім, культурно-мистецьким та соціально-комунікативним запитам.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема якісного контенту в навчальному репертуарі закладів початкової музичної освіти, який повинен бути ефективним стимулом для розвитку творчих здібностей дітей і, водночас, задовільняти їх естетичні смаки, не є новою в науковому колі. Часто у своїх публікаціях українські науковці звертаються до зарубіжного досвіду, де мета музичної освіти

базується на комунікативних можливостях музики. Як зазначає, Н. Кравцова, таку комунікацію здатні забезпечити не лише академічні твори, а й зразки, представлені сучасними стилями, які, однак, несправедливо вважаються «неповноцінними» в порівнянні з класичними композиціями (Кравцова, 2024). На думку австралійських науковців з University of New England (Alter, *et al.* 2009), ефективність мистецької освіти визначається формуванням позитивного ставлення до навчання, а також розвитком в дітей відчуття особистості та культурної ідентичності. Музичне виховання учнів на репертуарі, що відповідає їх культурно-художнім смакам, сприяє, як вони вважають, успішному розвитку в дітей творчого та образного мислення. На зміні підходів до навчання сучасних дітей у закладах початкової музичної освіти, що обумовлено особливостями їх інтересів, наголошує О. Реброва (Реброва, 2024). Дидактичний потенціал фортепіанних творів українських композиторів для дітей, їх естетико-психологічні засади і значення в музично-освітньому процесі досліджували О. Фрайт (Фрайт, 2010), З. Юзюк (Юзюк, 2012), Л. Данілішина (Данілішина, 2016). Низка публікацій присвячена окремим композиторським персоналіям. Так, творчість О. Яковчука в контексті ретроспективного аналізу української фортепіанної музики для дітей розглядає К. Гаран (Гаран, 2014). Стаття С. Глушкової і Г. Пужай (Глушкова, Пужай, 2015) присвячена постатям українських композиторів М. Кармінського, В. Птушкіна, М. Степаненка. Охарактеризовано їхні фортепіанні твори для дітей і юнацтва, підкреслено національно-виховне і дидактичне значення авторських збірок. Художньо-образний зміст і жанрова основа «Фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва» М. Ластовецького проаналізовані в статті З. Ластовецької-Соланської (Ластовецька-Соланська, 2019). Значення творчості Е. Бриліна у сучасному музично-освітньому просторі досліджує Т. Грінченко (Грінченко, 2020). Сучасну українську фортепіанну музику на прикладі творчості композиторів Поділля як складову педагогічного репертуару розглядають О. Верещагіна-Білявська та О. Французан (Верещагіна-Білявська, Французан, 2022). Ними охарактеризовано особливості фортепіанних збірок подільських композиторів для дітей з метою популяри-

зувати їх в якості педагогічних посібників. Творчості видатних композиторів II половини XX ст. І. Берковича і М. Сильванського присвятив свою публікацію Ю. Зубай (Зубай, 2022). Автор розглядає педагогічний аспект фортепіанного доробку цих видатних митців у проєкції можливості застосування їх методичних принципів у сучасній початковій музичній освіті. Особливо наголошується на актуалізації використання творів українських композиторів з огляду на важливість збереження «світу дитини» у музичному мистецтві й культурі, його захисту та збагачення в час війни і післявоєнний період. На виховному потенціалі української музики як засобу формування національної ідентичності в кризовий період наголошують Л. Василевська-Скупа, І. Швець та ін. (Василевська-Скупа, Швець *та ін.*, 2022). Детальному аналізу фортепіанних циклів для дітей українських композиторів присвячена стаття Н. Цюлюпи, Ж. Даюк, Н. Циганюк (Цюлюпа, Даюк *та ін.*, 2024), в якій розглянуто жанрові та стилістичні особливості збірок, а також визначено педагогічну цінність та вплив на музичний розвиток дітей. Науковиці наголошують на тому, що «вивчення фортепіанних циклів українських композиторів стає ключовим елементом у поглибленні музичної освіти» (Цюлюпа, Даюк *та ін.*, 2024, с.77).

Об'ємний та ґрунтовний комплексний аналіз тенденцій формування українського фортепіанного репертуару, який охопив період від початку проголошення незалежності нашої держави до кінця першого десятиліття XXI ст., було здійснено у 2011 році в дисертаційній роботі авторки цієї статті (Новосядла, 2011). Як показали результати проведеного дослідження, процес національного відродження 90-х років XX ст. викликав зміни ідейних та духовних орієнтирів, національна ідея стала домінантною і твори українських композиторів почали активніше використовуватися у навчальному репертуарі юних піаністів. Це стосувалося як вивчення композицій авторів-сучасників (кінця XX – початку XXI ст.), так і звернення до «забутої» та маловідомої фортепіанної спадщини митців I половини XX ст., зокрема, композиторів української діаспори США та Канади. Оскільки з того часу подібне дослідження не проводилося, *мета пропонованої статті* – виявити сучасні тенденції

використання творів українських композиторів у фортепіанному педагогічному репертуарі, який ґрунтується на еволюції освітніх, художньо-естетичних і психоемоційних потреб нового покоління дітей. Для об'єктивності результатів дослідження проведено анкетне опитування, що допомогло сформуванню цілісного уявлення про значення й місце української фортепіанної музики для дітей в сучасному освітньо-виховному просторі.

Виклад основного матеріалу. У проведенню в Google Forms анкетному опитуванні взяло участь 77 викладачів фортепіано ПСМНЗ різних регіонів України. Результати можна вважати репрезентативними, адже 87% опитаних викладачів вказали, що використовують твори українських композиторів 2–4 рази на рік (рис. 1). При цьому, 67,5% зазначили, що учні вчать ці твори з ентузіазмом і задоволенням (рис. 2).

Опитування показало, що суттєвих регіональних відмінностей у пріоритетах щодо творів чи композиторів немає, тому аналізувати відповіді за географічним розподілом не вважаємо доцільним. Натомість, анкетування засвідчило

наявність певних відмінностей залежно від педагогічного стажу. Найбільша частина респондентів (34,2%) вказала стаж понад 30 років, трохи менше (30,1%) мають стаж від 20 до 30 років, 19,2% – від 10 до 20 років, а найменшу частину представляють молоді педагоги, стаж котрих від 5 до 10 років (9,6%) і менше 5 років (6,9%). Викладачі старшого покоління у виборі учнівської програми приблизно однаково надають перевагу як творам композиторів II половини XX ст., так і сучасних авторів. Тоді як молоді викладачі найчастіше використовують сучасні композиції і частково – твори митців I половини XX ст. І лише третина респондентів звертається до музики композиторів кінця XIX ст. У процентному співвідношенні це виглядає так (рис. 3).

Ця аналітика є дуже цікавою в порівнянні з опитуванням, проведеним в нашому попередньому дослідженні (Новосядла, 2011) майже 14 років тому (рис. 4).

Як видно на рис. 4, тоді результати показали, що найбільшим був інтерес до творчості композиторів I і II половини XX ст. – 30,6% і 37,3%

Яке місце в репертуарі Ваших учнів посідають твори українських композиторів?
77 відповідей



Рис. 1

Вкажіть, будь ласка за 5-бальною шкалою ствалення ваших учнів до вивчення творів українських композиторів, де 1 - вчать з велико...отою, а 5 - вчать з ентузіазмом і задоволенням
77 відповідей

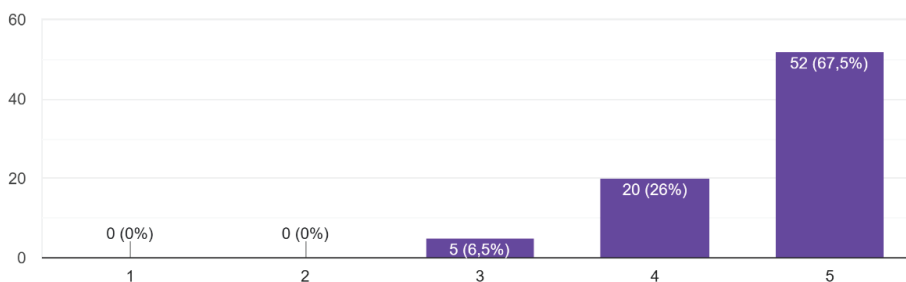


Рис. 2

При виборі творів українських композиторів надаєте перевагу (може бути декілька відповідей):

73 відповіді

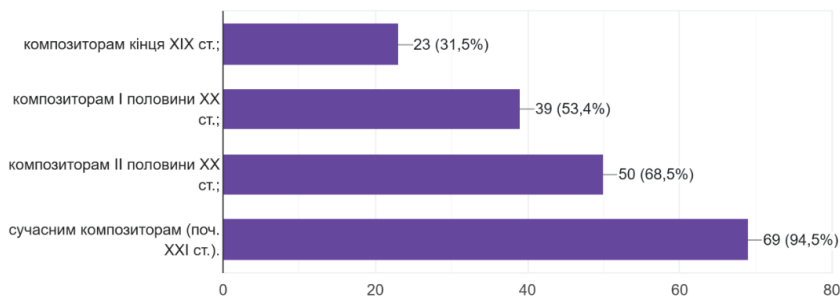


Рис. 3

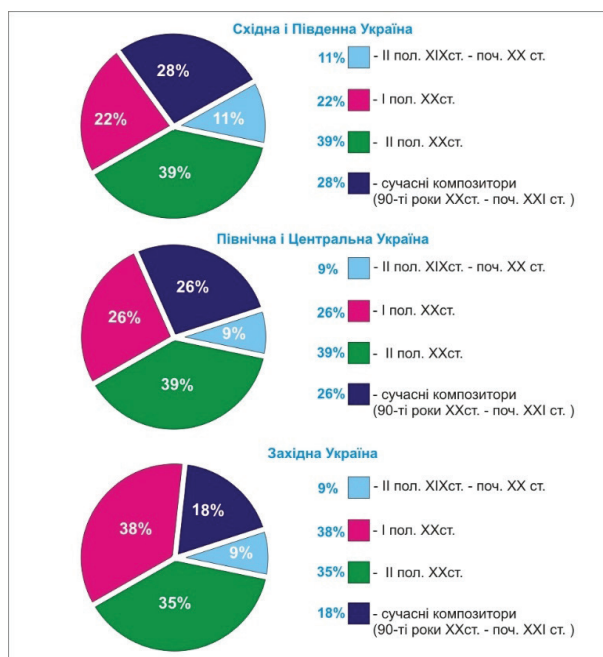


Рис. 4

від усіх респондентів, а зацікавленість сучасною музикою (90-ті р.р. XX ст. – поч. XXI ст.) виявили лише 22,7% респондентів. Водночас, також найнижчим був відсоток викладачів, що звертаються до творів митців II половини XIX – початку XX ст. Крім того, існували певні розбіжності у пріоритетах за регіонами – так, в західних областях надавали значну перевагу творам композиторів I половини минулого століття перед сучасними митцями (38% проти 18%), тоді як в інших регіонах ці відсотки або співпадали, або були приблизно однаковими.

З цього можна зробити висновок, що сьогодні творчість сучасних авторів є значно затребуванішою, ніж десятиріччя тому.

Що цьому послугувало – показують результати відповіді на питання «Чи цікавитеся ви новими творами українських авторів?», де 92% відповіли позитивно. Також, завдяки інформаційним технологіям, зокрема соціальним мережам, значно покращилась, порівняно з минулим десятиріччям, ситуація з можливістю придбання нотних примірників. Відповіді свідчать, що майже 100% респондентів знаходять цікаві для них твори на сторінках тематичних груп у соціальних мережах, крім того, 67,5% роблять це також на персональних сторінках композиторів, близько 60% – на нотних сайтах і не більше 3% купують в нотних чи книжкових крамницях (рис. 5).

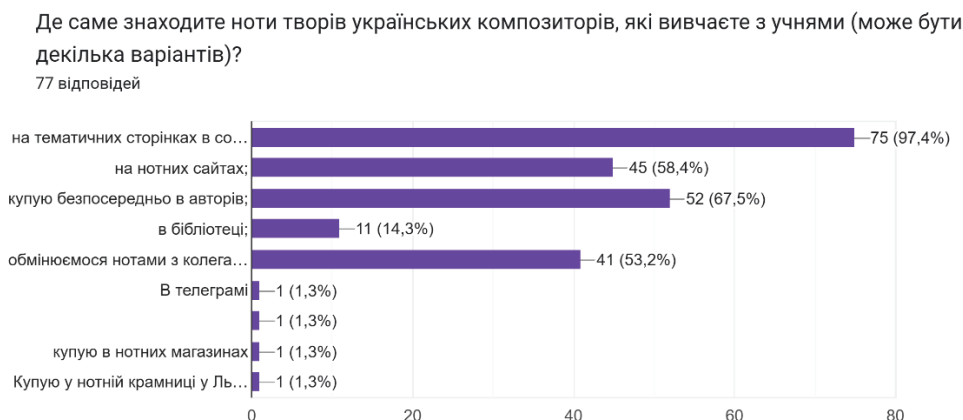


Рис. 5

Щодо ситуації з поінформованістю про новостворені композиції, то 84,4% викладачів ознайомлюються з ними на персональних сторінках авторів в соцмережах, 61% – на конкурсах чи фестивалях, майже 56% – на музичних Youtube-каналах і 36,4% вказали філармонійні концерти. При цьому, 40,3% опитаних оцінили ситуацію з популяризацією української музики як «добре», майже 30% – «відмінно», а негативну оцінку дали лише 6,5% респондентів.

Слід зазначити, що популярність творів сучасних українських авторів зумовлена не лише можливістю легкого доступу до їх прослуховування та придбання, а й великим асортиментом композицій, що представляють різні жанри фортепіанної музики, а також образно-настрійний зміст яких знаходить відгук в учнів. У нижченаведеній таблиці (Табл. 1) на основі аналізу результатів опитування подано перелік композиторів, чий імена найчастіше згадувалися в анкеті і чий твори постійно включають до педагогічного репертуару.

Якщо порівняти з таблицею, представленою у раніше проведеному дослідженні, то можна констатувати, що імена в перших трьох колонках майже не змінилися. Щодо останньої колонки, то є суттєві відмінності – з'явилося багато нових імен. Реалії початкової фортепіанної освіти показують, що сьогодні спостерігається зміщення акцентів із професіоналізації освіти на її виховні засади. Сформувавши внутрішній світ дитини допомагають музичні твори, котрі їй цікаві і зрозумілі, які здатні викликати відповідні емоції. Тому за останнє десятиріччя

виразно проявилась тенденція, коли твори для дітей пишуть музиканти, котрі поєднують композиторську діяльність з педагогічною чи виконавською. Цьому є логічне пояснення, оскільки викладачі, які працюють з дітьми, краще орієнтуються у їхніх музичних вподобаннях і виконавських можливостях. Також важливо зазначити, що для сучасних авторів немає обмежень для того, щоб опублікувати твір, як це було раніше (на кшталт обов'язкового членства в Спілці композиторів України чи СРСР).

Ще одним важливим пунктом у проведеному опитуванні стало питання щодо використання в педагогічному репертуарі творів композиторів діаспори. Воно було викликано тим, що попереднє дослідження засвідчило повернення спадщини митців, чий імена і твори в радянський період були під забороною (М. Кравців-Барабаш, З Лиська, Р. Савицького, І Соневицького, Я. Барнича, В. Грудина, М. Фоменка та ін.). Після проголошення незалежності, завдяки музикознавчим пошукам та ініціативам науковців в Україні та далекому зарубіжжі, вийшли друком нотні збірки вищезгаданих композиторів, які зразу почали активно залучатися до навчального репертуару. Варто наголосити, що цей процес не був однорідним – інтерес до них спостерігався, переважно, у західному і центральному регіонах, тоді як в інших областях України творчість цих митців була, здебільшого, маловідомою. Це пояснювалося тим, що тираж виданих збірок був невеликим і кількісно не міг забезпечити потреби в них.

Таблиця 1

Перелік українських композиторів, чиїм творам надають перевагу в репертуарі ПСМНЗ

Композитори кін.ХІХ-поч.ХХ ст.	Композитори I половини ХХ ст.	Композитори II половини ХХ ст.-поч. ХХІ ст.	Сучасні композитори
В. Присовський М. Лисенко Я. Степовий Ф. Якименко С. Борткевич	В. Барвінський В. Косенко Л. Ревуцький І. Беркович С. Людкевич М. Колесса Н. Нижанківський Ф. Надененко В. Безкоровайний М. Фоменко В. Грудин Р. Савицький М. Кравців-Барабаш	М. Дремлога А. Кос-Анатольський М. Любарський М. Сильванський Ю. Щуровський М. Скорик І. Шамо Б. Фільц Г. Сасько Ж. Колодуб О. Білаш Л. Шукайло В. Птушкін	Г. Без'язичний Є. Дзюба О. Білаченко Р. Лісова Л. Іваненко О. Рогоза Л. Іванюшина О. Яковчук Т. Афанасенко М. Шентюрк М. Ластовецький П. Захаров Б. Шиптур О. Соловійова Л. Волошина П. Захаров О. Личкіна О. Крут Л. Сухощєєва М. Канке О. Саратський

З того часу, як показали відповіді респондентів, ситуація майже не змінилася (Таблиця 1), однак інтерес до творів композиторів діаспори минулого століття далі має локальний характер. Серед причин їх низької популярності найчастіше вказували недостатню поінформованість про творчість цих композиторів і проблеми з придбанням творів (рис. 6).

Виняток становлять фортепіанні композиції В. Безкоровайного, які зацікавили викладачів завдяки поширенню в соцмережах інформації про видання двотомного зібрання його творів і можливості його придбати. Але слід зазначити, що сьогодні великою популярністю у репертуарі ПСМНЗ користуються твори сучасних композиторів, що представляють нову генерацію

української діаспори: М. Шентюрк-Терещук (Туреччина), О. Крут (Німеччина).

Щодо форм і жанрів української фортепіанної музики, якими наповнюють навчальний репертуар, то найчастіше це п'єси й ансамблі (рис. 7).

Популярність останніх зумовлена активною діяльністю конкурсів і фестивалів ансамблевої музики, а також широким вибором цікавих творів, які пропонують сучасні автори. Їх образно-художня палітра дуже багата: світ природи (звірів, птахів, комах, пейзажні замальовки), улюблених дитячих іграшок, ігор та розваг, казково-фантастичних персонажів; жартівлива і лірична тематика, тема подорожей і пригод. Розмаїтою

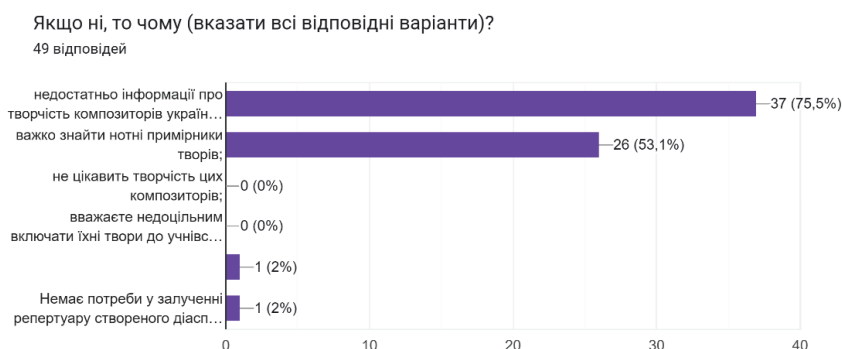


Рис. 6

Напишіть форми української музики, які включаєте в репертуар своїх учнів (може бути кілька варіантів відповіді)
76 відповідей

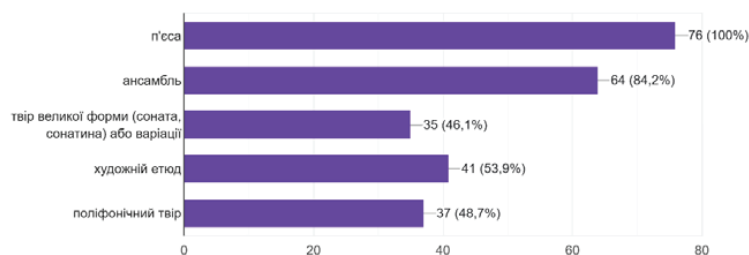


Рис. 7

є жанрова основа композицій: це побутові і старовинні танці, прелюдія, ноктюрн, елегія, балада, фантазія, токата та ін. Композитори приділяють велику увагу виразовим, насамперед, тембровим можливостям фортепіано, часто використовують сучасні виконавські прийоми. Твори вирізняються тяжінням до звукопису, що відображається у «просторовій» педалізації, широкому регістровому охопленні, застосуванні кластерів тощо.

Виходячи з результатів опитування, серед жанрових пріоритетів не втрачає своїх позицій художній етюд, представлений у формі характерних мініатюр (Г. Без'язичного, Є. Дзюби, М. Шентюрк-Терещук) чи віртуозних концертних композицій (О. Рогози). Говорячи про використання в учнівському репертуарі поліфонічних п'ес і творів великої форми українських композиторів, то ситуація, порівняно з попереднім десятиріччям, залишається сталою – їх не оминають увагою, однак не надто активно включають до репертуару. Ймовірно, це можна пояснити тим, що у доробку сучасних авторів вони кількісно програють п'есам та ансамблевим творам. Однак, слід підкреслити, що композиторський інтерес до них значно виріс за останні роки і фортепіанна педагогічна література поповнилася цікавими зразками, серед яких: «50 поліфонічних п'ес-канонів на теми українських народних пісень» М. Ластовецького, збірки «Поліфонічні пригоди» та «Джазові інвенції» Т. Афанасенко, «Поліфонічний зошит» О. Рогози; сонатини О. Білаченко, А. Комлікової, В. Птушкіна, В. Черненко; варіації М. Канке, А. Бойко, М. Шентюрк-Терещук.

Сьогодні ідеї вітчизняної мистецької освіти актуалізують використання національних куль-

турних надбань, зокрема українських традицій і музичного фольклору, перетворюючи їх на пріоритетні засоби виховання й розвитку дітей. Опитування показало, що продовжує спостерігатися тенденція активного залучення до репертуару творів на основі різних жанрів фольклору. Інтерес до використання колядок, веснянок, колискових, дум та інших фольклорних зразків в учнівському репертуарі проявився ще на зламі ХХ – ХХІ століть. Це стосувалося музики як композиторів ХХ ст. (С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси, Р. Савицького, І. Берковича, М. Любарського, М. Скорика, А. Кос-Анатольського тощо), так і «пострадянського» періоду (Б. Фільц, М. Ластовецького, О. Опанасюка, Л. Працюк, Б. Шиптура, В. Маника та багатьох інш.). В опрацюванні фольклорного матеріалу використовувалися різні методи – від прямого цитування народних мелодій до авторського переосмислення першоджерела, де відбулася його стильова трансформація (як, скажімо, в джазових обробках М. Скорика, І. Тараненка, Н. Лагодюк, Є. Бриліна чи неоімпресіоністичних п'есах Б. Фільц). Сучасні аранжування Г. Без'язичного, Л. Волошиної, О. Соловйової, Т. Афанасенко, М. Канке, Р. Лісової, О. Саратського, О. Лісянської відображають смаки теперішнього покоління і представляють, здебільшого, естрадно-джазову «стилізацію» відомих українських пісень і танців. Це проявляється у характерній ритміці (свінговий ритм, синкопи, джазова пульсація), використанні джазових акордів чи блюзової гармонії, імітації імпровізаційного типу викладу, особливій манері фразування, тоді як від «першоджерела» залишається лише мелодичне зерно.

Крім аранжувань українських народних пісень, у джазовому стилі написані й оригінальні твори. Ще в творчості М. Скорика джаз став об'єднуючою ланкою між академічною класичною і популярною музикою. З кінця ХХ – на початку ХХІ століть його традицію продовжили Н. Лагодюк, Г. Сасько, В. Журавецький. Сьогодні прагнення виховати в учнів розуміння і відчуття джазового стилю спонукало сучасних авторів до створення відповідного навчального репертуару. Тож діти із задоволенням виконують композиції із джазових збірок П. Захарова, Т. Афанасенко, В. Полянського, Л. Іваненко, знайомлячись із особливостями гармонії, ритму, інтонації та опановуючи мистецтво техніки імпровізації.

У сучасній українській музиці для дітей жанр фортепіанної транскрипції є цікавим і важливим напрямом, що поєднує в собі освітню, адаптаційну та мистецьку функції. Його активно використовують композитори – як основи для обробки народно-пісенних джерел, інструментальних композицій (наприклад, «Libertango» А. Пьяццолі, «Чардаш» В. Монті і т.п.), сучасних шлягерів (творів українських композиторів-піснярів В. Івасюка, М. Мозгового, І. Білозіра чи з репертуару відомих вітчизняних і зарубіжних виконавців), мелодій з улюблених мультфільмів та кінофільмів. Серед «найрейтинговіших» сьогодні авторів назвемо Т. Афанасенко, М. Канке, М. Шентюрк-Терещук, Є. Дзюбу, О. Крут, які пропонують свої твори для сольного виконання, фортепіанних ансамблів (в 4, 6 чи 8 рук) та дуетів. Результати опитування показали, що вони користуються надзвичайною популярністю в репертуарі завдяки ефектності звучання і, водночас, доступності викладу. Адаптація знайомого музичного матеріалу до технічних можливостей учнів різного виконавського рівня стимулює інтерес до занять, адже дозволяє грати улюблені мелодії. Жанр транскрипції дуже динамічно розвивається і має величезний потенціал як у педагогіці, так і в концертній практиці дітей.

Реалії війни, в яких живе наша держава, також позначилися на композиторській творчості і виконавсько-педагогічних пріоритетах. Тема війни, болю, руйнувань і страждань, які вона принесла, випробувань, через які українське суспільство проходить і, звісно, віра в нашу перемогу отримала образно-художнє втілення

в таких композиціях як «Елегія. Серце Маріуполя», Соната «Розбиті життя», «Сльози», «Вкрадене дитинство», Сонатина «До перемоги» М. Шентюрк-Терещук, «Елегія. Сум і Надія», «Реквієм» Л. Іванюшиної, «Попурі на теми військово-патріотичних пісень» М. Канке, транскрипції на теми патріотичних пісень з репертуару «Океан Ельзи», «Kozak System» Т. Афанасенко та ін.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що сучасний український фортепіанний репертуар для дітей відповідає актуальним викликам початкової мистецької освіти та має значний потенціал для формування естетичного смаку, виконавських навичок і національної ідентичності учнів. Проведене анкетування викладачів ПСМНЗ підтвердило високий рівень їх зацікавленості у використанні творів українських композиторів, а також засвідчило наявність стійких тенденцій до оновлення змісту навчальних програм відповідно до соціокультурних запитів та особливостей сучасного покоління дітей (що належать до т.зв. «Покоління Альфа»).

Результати дослідження виявили зростання ролі жанрового та стилістичного розмаїття в репертуарній практиці: помітно зросла частка ансамблевих творів, транскрипцій, композицій з елементами джазової стилістики, а також п'єс із фольклорною основою. Зміцнення емоційно-виховної функції музичного мистецтва в умовах воєнного стану та соціальної нестабільності актуалізувало потребу в репертуарі з глибоким образним змістом і патріотичним забарвленням. Відзначено зміщення акценту з академічно зорієнтованого підходу на емоційно-психологічну підтримку дитини через близький і зрозумілий образний зміст, жанрову різноманітність і сучасну музичну мову. Наголошується на позитивних змінах, що простежуються у відкритості викладачів до нових імен у композиторському середовищі, а також у зростанні ролі соціальних мереж як джерела поширення нотного матеріалу та професійної комунікації.

Однак, потреба у систематичному оновленні навчального репертуару з урахуванням вікових, психологічних і культурних особливостей сучасного покоління дітей все ще залишається актуальною. Проведене опитування підтвер-

джує необхідність подальшої підтримки композиторсько-педагогічних ініціатив, орієнтованих на розвиток національного музичного контенту. Результати проведеного дослідження можуть бути використані для розробки нових

освітніх програм, нотних видань, конкурсних та фестивальних платформ, спрямованих на популяризацію української музики та зміцнення її позицій у системі початкової мистецької освіти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Василевська-Скупа Л.П., Швець І.Б., Остапчук Л.О. Шляхи формування національної самосвідомості підростаючого покоління засобами українського музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки*. 2022. № 204. С. 99–103. DOI: 10.36550/2415-7988-2022-1-204-99-103.
2. Верещагіна-Білявська О., Французжан О. Сучасна українська фортепіанна музика як складова педагогічного репертуару (на прикладі творчості композиторів Поділля). *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2022. Вип. 28. С. 146–155. DOI: 10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.20.
3. Гаран К. Фортепіанна музика для дітей у творчості українських композиторів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2014. № 30. С. 24–31. DOI: 10.31866/2410-1176.30.2014.159816.
4. Грінченко Т. Музично-педагогічна спадщина Едуарда Бриліна у вимірі потреб сучасної мистецької освіти. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія*. 2020. Вип. 62. С. 187–192.
5. Данілішина М.Ф. Українська дитяча фортепіанна музика та її дидактично-виховні можливості. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2016. Вип. 5. С. 21–25.
6. Зубай Ю.М. Внесок Ісаака Берковича та Миколи Сільванського в розвиток української музичної педагогіки. *Питання культурології*. 2022. № 40. С. 33–43. DOI: 10.31866/2410-1311.40.2022.269353.
7. Кравцова Н. Сучасна мистецька освіта : проблеми і перспективи. *Мистецька освіта: виклики та перспективи* : матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конф., м. Вінниця, 14 листопада 2024 р. Вінниця, 2024. С. 36–41. URL: <https://dspace.vspu.edu.ua/items/854ed6cb-9cc3-4fd3-b08c-541c874593ea> (дата звернення 25.04.2025).
8. Ластовецька-Соланська З. «Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва» Миколи Ластовецького : образно-тематичний вимір. *Українське музикознавство*. 2019. Вип. 45. DOI: 10.31318/0130-5298.2019.0.45.190059.
9. Новосядла І. Сучасні тенденції формування українського фортепіанного репертуару для дітей (кінець ХХ — початок ХХІ століття) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 265 с.
10. Реброва О. Початкова мистецька освіта як організаційна умова формування музичної культури учнів. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. № 4. С. 51–56. DOI: 10.24195/artstudies.2024-4.8.
11. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей : історія і сучасність. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького ДПУ імені Івана Франка, 2010. 94 с.
12. Юзюк З. Естетико-психологічні засади фортепіанної творчості для дітей українських піаністів-педагогів ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2012. 16 с.
13. Alter F. A., Nays T. N., O'Hara R. The Challenges of Implementing Primary Arts Education: What Our Teachers Say *Australasian Journal of Early Childhood*. 2009. Vol. 34, No. 4. P. 22–31. DOI: 10.1177/183693910903400404.

REFERENCES:

1. Vasylevska-Skupa, L.P., Shvets, I.B., & Ostapchuk, L.O. (2022). Shliakhy formuvannia natsionalnoi samosvidomosti pidrostaiuchoho pokolinnia zasobamy ukrainskoho muzychnoho mystetstva [Ways of forming the national consciousness of the younger generation through Ukrainian musical art]. *Naukovi zapysky. Seriiia : Pedahohichni nauky*, (204), S. 99–103. DOI: 10.36550/2415-7988-2022-1-204-99-103 [in Ukrainian].
2. Vereshchahina-Biliavska, O., Frantsuzhan, O. (2022). Suchasna ukrainska fortepianna muzyka yak skladova pedahohichnoho repertuaru (na prykladi tvorchosti kompozytoriv Podillia) [Modern Ukrainian piano music as a component of pedagogical repertoire (on the example of Podillya composers' works)]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriiia 14. Teorija i metodyka mystets'koi osvity*, (28), S. 146–155. DOI: 10.36550/2415-7988-2022-1-204-99-103. [in Ukrainian].
3. Haran, K. (2014). Fortepianna muzyka dlia ditei u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv [Piano music for children in the works of Ukrainian composers]. *Visnyk KNUKiM. Seriiia : Mystetvoznavstvo*, (30), S. 24–31. DOI: 10.31866/2410-1176.30.2014.159816 [in Ukrainian].
4. Hrinchenko, T. (2020). Muzychno-pedahohichna spadshchyna Eduarda Brylina u vymiri potreb suchasnoi mystets'koi osvity [The musical and pedagogical heritage of Eduard Brylin in the context of modern art education

needs]. *Naukovi zapysky VSPU imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Serii : Pedahohika i psykhohiia*, (62), S. 187–192 [in Ukrainian].

5. Danylishyna, M. F. (2016). Ukrainska dytyacha fortepianna muzyka ta yii dydaktychno-vykhovni mozhlyvosti [Ukrainian children's piano music and its didactic and educational possibilities]. *Aktualni pytannia mystets'koi pedahohiky*, (5), S. 21–25. [in Ukrainian].

6. Zubai, Yu. M. (2022). Vnesok Isaaka Berkovycha ta Mykoly Silvanskoho v rozvytok ukrainskoi muzychnoi pedahohiky [The contribution of Isaak Berkovych and Mykola Silvanskyi to the development of Ukrainian music pedagogy]. *Pytannia kul'turolohi*, (40), S. 33–43. DOI: 10.31866/2410-1311.40.2022.269353 [in Ukrainian].

7. Kravtsova, N. (2024). Suchasna mystetska osvita : problemy i perspektyvy [Modern art education : Problems and prospects]. In *Mystetska osvita: vyklyky ta perspektyvy : Materialy Vseukrainskoi nauk.-prakt. konf.* Vinnytsia: VSPU. URL: <https://dspace.vspu.edu.ua/items/854ed6cb-9cc3-4fd3-b08c-541c874593ea> (Accessed: April, 25, 2025) [in Ukrainian].

8. Lastovetska-Solanska, Z. (2019). Forteapianni p'iesy dlia ditei ta yunatstva Mykoly Lastovetskoho: obrazno-tematychnyi vymir ["Piano Pieces for Children and Youth" by Mykola Lastovetskyi : Figurative and thematic dimension]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, (45). DOI: 10.31318/0130-5298.2019.0.45.190059 [in Ukrainian].

9. Novosiadla, I. (2011). Suchasni tendentsii formuvannia ukrainskoho fortepiannoho repertuaru dlia ditei (kinets XX — pochatok XXI st.) [Modern trends in the formation of the Ukrainian children's piano repertoire (the end of 20th –the beginning of 21st century)] : dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. Kyiv. 265 s. [in Ukrainian].

10. Rebrova, O. (2024). Pochatkova mystetska osvita yak orhanizatsiina umova formuvannia muzychnoi kultury uchniv [Primary art education as an organizational condition for the formation of students' musical culture]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, (4), S. 51–56. DOI: 10.24195/artstudies.2024-4.8 [in Ukrainian].

11. Frait, O. (2010). Forteapianni al'bomy ta tsykly ukrainskykh kompozytoriv dlia ditei: istoriia i suchasnist' [Piano albums and cycles of Ukrainian composers for children: History and modernity]. Drohobych: Redaktsiino-vydavnychi viddil Drohobyt'skoho DPU imeni Ivana Franka. 94 s. [in Ukrainian].

12. Yuziuk, Z. (2012). Estetyko-psykhologichni zasady fortepiannoi tvorchosti dlia ditei ukrainskykh pianistiv-pedahohiv XX stolittia [Aesthetic and psychological foundations of piano creativity for children by Ukrainian pianist-pedagogues of the 20th century]: avtoreferat dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. 16 s. [in Ukrainian].

13. Alter, F. A., Hays, T. N., & O'Hara, R. (2009). The challenges of implementing primary arts education: What our teachers say. *Australasian Journal of Early Childhood*, 34(4), P. 22–31. DOI: 10.1177/183693910903400404 [in English].

УДК 792.54:780.11.26

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-15>

Володимир ОТКИДАЧ

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва естради та джазу, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0009-0001-7154-5812

Наталя ДРОЖЖИНА

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри музичного мистецтва естради та джазу, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0001-9632-1746

Бібліографічний опис статті: Откидач, В., Дрожжина, Н. (2025). Асиміляція музичного театру і рок-музики в умовах глобалізаційних процесів. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 108–116, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-15>

АСИМІЛЯЦІЯ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ І РОК-МУЗИКИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Автори статті поставили за **мету** визначити головні особливості асиміляції музичного театру і рок-музики в умовах глобалізаційних процесів.

Методологія дослідження базувалась на принципах історико-культурологічного та системного підходів, які дозволяють прослідкувати історію музичного театру від зародження до його сучасних форм у соціокультурному контексті.

Наукова новизна полягає у введенні до обігу вітчизняного музикознавства поняття «музично-розважальний театр», здійснено його дефінітивний аналіз та обґрунтовано доцільність його використання.

У досягненні поставленої мети охарактеризовано особливості становлення театрального мистецтва загалом та його взаємодію з музичним мистецтвом зокрема, що стало поштовхом до створення нового виду театру – музично-розважального. Розглянуто сучасне поєднання музичного театру та рок-музики в умовах глобалізаційних процесів. Розкрито взаємозв'язок цих видів мистецтва у контексті художніх потреб сьогодення та окреслено шлях їхнього становлення та симбіозу.

Поява в середині ХХ століття рок-опери відкрила нову сторінку в історії функціонування музичного театру, коли до звичайного побутування музичного супроводу спектаклів додався новий стильовий напрям – рок-музика. Чимало музикознавців визнали, що відбулась так звана рок-революція з новітніми технологічними складовими – мікрофонами, звукопідсилювальною апаратурою, гучним ритмічним звуком, світловими ефектами тощо, що кардинально змінило картину слухачького сприйняття.

Рок-опера стала своєрідною ареною для різноманітних творчих експериментів у галузі музичного, сценічного, хореографічного мистецтва, а також перспективною сферою застосування спецефектів та новітніх технологій у площині організації масових постановок.

У **висновках** зазначено, що рок-опера у результаті свого розвитку утворює новий симбіоз з оновленим мюзиклом, який будується за новим архітектонічним принципом. Оновлений мюзикл демонструє нове тлумачення традиційної номерної структури, при якому наскрізна сюжетність відступає на другий план, а на першому постає видовищність і мелодична виразність окремих номерів, що не мають стійкої залежності від сюжету. Такі зміни стали наслідком дії принципів музично-розважального театру, де головною умовою постає компенсаційна функція мистецтва.

Музично-розважальний театр використовує усе різнобарв'я музичної палітри класичної та естрадної музики, джазу, року, поп-музики. Симбіоз рок-опери і мюзиклу призвів і до появи жанрового різновиду – рок-мюзиклу, який використав виражальні засоби не лише цих двох форм музичних вистав, але й інших музично-театральних жанрів.

Ключові слова: глобалізація, музично-розважальний театр, мюзикл, жанр, рок-музика, рок-опера, рок-мюзикл.

Volodymyr OTKYDACH

Doctor of Art History, Professor, Professor at the Department of Musical Art of Pop and Jazz, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Constitution Square 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0009-0001-7154-5812

Nataliya DROZHZHINA

Candidate of Arts, Associate Professor, Director of the Department Music Art of Pop and Jazz, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Constitution Square 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0001-9632-1746

To cite this article: Otkydach, V., Drozhzhyna, N. (2025). Asymiliatsiia muzychnoho teatru i rok-muzyky v umovakh hlobalizatsiinykh protsesiv. [The assimilation of musical theatre and rock music amidst globalization processes]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 108–116, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-15>

THE ASSIMILATION OF MUSICAL THEATRE AND ROCK MUSIC AMIDST GLOBALIZATION PROCESSES

The objective of this article is to identify the key characteristics of the assimilation between musical theatre and rock music in the context of globalization.

The research methodology is grounded in historical-cultural and systemic approaches, enabling the authors to trace the evolution of musical theatre from its inception to its modern manifestations within a sociocultural framework.

The novelty of the study lies in the introduction of the term “musical-entertainment theatre” into the field of Ukrainian musicology. The authors provide a clear definition of the term and argue for its relevance and necessity.

In pursuit of the stated aim, the paper explores the development of theatre as an art form and its integration with music, which ultimately led to the creation of a new theatrical genre – the musical-entertainment theatre. The fusion of musical theatre and rock music is examined within the conditions of globalization. The article highlights the interconnectedness of these art forms in response to contemporary aesthetic needs and outlines the trajectory of their formation and symbiotic evolution.

The emergence of rock opera in the mid-20th century marked a turning point in the history of musical theatre. A new stylistic direction – rock music – was incorporated into the traditional musical accompaniment of stage productions. Many musicologists acknowledged this as a “rock revolution,” fueled by innovations such as microphones, amplification systems, powerful rhythmic sounds, lighting effects, and more – all of which drastically altered the listener’s experience.

Rock opera became a space for diverse artistic experimentation across music, stagecraft, choreography, and special effects, becoming fertile ground for the use of modern technologies in large-scale theatrical productions.

In conclusion, the authors observe that rock opera, through its development, has formed a new hybrid with the transformed musical – one that follows a novel architectural principle. This updated musical reinterprets the traditional number-based structure, shifting focus away from a linear narrative and instead emphasizing visual spectacle and the melodic expressiveness of individual scenes, which often function independently of the plot. These changes stem from the principles of musical-entertainment theatre, where art’s compensatory function comes to the forefront.

Musical-entertainment theatre draws from a wide range of musical genres – including classical music, pop, jazz, rock, and mainstream popular music. The merging of rock opera and musical also gave rise to a new genre subtype: the rock musical. This form adopts expressive techniques not only from its parent genres but also from other musical-theatrical traditions.

Key words: globalization, musical-entertainment theatre, musical, genre, rock music, rock opera, rock musical.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Вивчення особливостей музично-розважального театру на сьогодні не представлено у вітчизняному музикознавстві. Можемо констатувати наявність окремих стислих зауважень про розважальні функції музичного театру у працях Я. Гордійчука (Гордійчук, 1990), Ю. Станішевського (Станішевський, 1970), О. Чуніхіна (Чуніхіна, 2012), Ю. Щукіної (Щукіна, 2021) та І. Яна (Ян, 2020), в яких дослідники торкаються питань жанру оперети чи мюзиклу.

Дотичними до проблематики музично-розважального театру є дослідження у галузі джазової музики, яка також здійснила певний вплив на його становлення (Аду, Вишнепольський, Лебедева, 2019; Дряпіка, 1997). Історію виникнення та функціонування, етапи становлення рок-музики досліджував харківський вчений В. Откидач (Откидач, 2005). За допомогою інфографіки виклали історичну еволюцію рок-музики та її вплив на світову культуру Ернесто Ассанте та Джулії де Амічіс (Amichis, Assante,

2023). Для нашого дослідження засадничими є праці, присвячені питанням розвитку рок-музики та її синтетичного жанру – рок-опери. Проте варто зазначити, що частина праць українських дослідників на початок 2020-х років вже є застарілою з причин появи новітніх технологій, зміни ставлення науковців до багатьох суспільно-розважальних видовищ.

Брак вітчизняних досліджень певною мірою компенсують англomовні видання, присвячені різнобічному аналізу проблем музичного театру Бордман (Bordman, 1978), М. Люббок (Lubbock 2002), Д. Рубін (Rubin, 2000) та власне мюзиклу М. Бауч (Bauch, 2003), К. Блум та Ф. Властник (Bloom, Vlastnik, 2004), Д. Брайнт (Bryant, 2018), М. Кантор та Л. Маслон (Kantor, Maslon, 2004), Е. Вольман (Wollman, 2006).

Отже, вивчення взаємозв'язку та симбіозу музичного театру та рок-музики у контексті глобалізаційних процесів постає **актуальною проблемою** сучасного музикознавства.

Основний текст. Велика українська енциклопедія подає поняття глобалізації як «процес всесвітньої економічної, політичної та культурної інтеграції та уніфікації» [Vue.gov.ua/Глобалізація]. Варто зазначити, що у такому розумінні глобалізація має глибоке історичне коріння, адже її давнім провісником стала поява ще у другій половині I тисячоліття до н.е. Великого шовкового шляху, який з'єднав свого часу Китай та Римську імперію. Довжина шляху складала до 12 тисяч кілометрів, являючи собою своєрідний «коридор», по якому відбувався інтенсивний обмін товарами, ідеями, здобутками культури між цивілізаціями Сходу і Заходу. Таким чином, шовковий шлях відігравав роль «з'єднувальної ланки» між країнами з різними формами і рівнями культури. Культурна глобалізація передбачає, окрім формування спільного знання, обмін різноманітними ідеями, формування багатоманітних культурних взаємовідносин та обмін цінностями.

Музичні процеси, що знаходяться у сегменті культурного середовища, також набули рис глобалізації, що особливо помітно у галузі музичного театру. До того ж і сама музика відіграє значну та важливу роль у культурному процесі глобалізації. Прикладом цього може слугувати історія джазу, який народився у Новому Орлеані в афро-американському середовищі, але

досить швидко став надбанням музичної культури всього світу.

Подібні процеси можемо спостерігати й в галузі музичного театру, його становлення та функціонування як прикладу глобалізаційного процесу в світі. Щодо агрегування, об'єднання заявлених елементів у єдину систему, маємо у результаті особливу сублімацію, своєрідне вивільнення емоційної енергії творчих особистостей на театральному поприщі з різноманітними музичними проявами, аж до джазу та рок-музики.

Електронний ресурс «Енциклопедії сучасної України» подає визначення музичного театру як загальної назви «різновидів театального мистецтва, до яких належать опера, балет, оперета, мюзикл. Головними засобами сценічної виразності, за допомогою яких створюються образи персонажів, є спів, танець або навіть їхнє поєднання» [https://esu.com.ua/article-69928]. Далі в Енциклопедії послідовно розглядаються опера, балет, оперета, мюзикл. Та процитоване визначення вказує лише на загальні властивості музичного театру, які не розкривають деталі взаємодії та особливості симбіозу власне театру як драматичного мистецтва і музики.

Хоча батьківщиною театру традиційно вважають Стародавню Грецію, де у класичну добу (VI ст. до н.е.) з'явилися жанри трагедії та комедії, сакральні містерії були притаманні багатьом давнім культурам, зокрема Індії, Японії, Китаю та ін. Та саме трагедії Есхіла, Софокла, Еврипіда, комедії Аристофана стали взірцем театральної драматургії. Їх досвід став основою для авторів давньоримського театру Плавта, Теренція, Сенеки, Вергілія.

Зауважимо, що давньогрецький театр, за твердженням науковців, був прикладом органічного синтезу музики і драми, в якому хор був важливим учасником усіх подій. Недарма спроба флорентійських гуманістів Ренесансу відродити давньогрецьку трагедію призвела до появи нового жанру *drama per musica*, що згодом перетворився в *opera scenica*, тобто власне оперу.

Антропоцентризм доби Відродження, батьківщиною якого була Італія, надихнув багатьох митців на створення шедеврів у різноманітних видах мистецтва. Власне театральна культура у цей час збагачується жанром комедії масок (*commedia dell'arte*), де поєднуються елементи

драми, пародії та фарсу. Дійові особи Панталоне, Арлекін, Скарамучча, Пульчинелла, Коломбіна та інші на багато років стали не лише основними персонажами численних театральних вистав, але й художньої літератури, образотворчого мистецтва й музики навіть у ХХ ст.

Твори видатних драматургів та комедіографів Ренесансу (Лопе де Вега, Тірсо де Моліна, Педро Кальдерон, Вільям Шекспір, Жан-Батист Мольєр, Карло Гольдоні) міцно закріпилися в репертуарі європейських театрів XVI – XVIII ст.

У новому жанрі *drama per musica* власне музика не одразу стала лідером у питаннях створення драматургічної напруги дії. Поступово визріває дефініція «музичний театр», розуміючи під цією назвою форму музичної вистави, де поєднуються пісні, розмовні діалоги, танці та акторська гра. Ще у XVII столітті Ж.-Б. Мольєр перетворив кілька своїх фарсових комедій на так звані «музичні розваги» з піснями й танцями. Можна згадати, продовжуючи історичний екскурс, і твори П. Корнеля, П. Кальдерона, Ж. Расіна, адже ці драматурги особливо плідно співпрацювали з композиторами того часу, аби збагатити музикою свої театральні постановки.

У контекстуальному аспекті проблеми дослідження вважаємо за необхідне проаналізувати дефініцію «театральна музика», під якою розуміємо широке коло музичної продукції, створеної або пристосованої для функціонування в театрі. Такий вид музики існував ще у давньогрецьких трагедіях та комедіях, де обов'язковим елементом між розмовними розділами були танці й пісні. Для середньовічних і новочасних вистав спеціально створювали авторську музику. Посилаючись на вже згадану Енциклопедію сучасної України, зазначимо, що «функціонування театральної музики тісно пов'язане з етапами формування та розвитку театру: ... роль чоловічого хору в античних трагедіях та комедіях і гра на музичних інструментах; музичний інструментальний супровід у бугаку й ноо (театр Японії) та популярні народні наспіви в чуаньці (театр Китаю). Західно-європейське театральне мистецтво епохи Відродження органічно пов'язане з музикою: фротолои й віланели в комедії дель арте (Італія); насичення музикою театру розмовної драми, зокрема вистав за творами Лопе де Веги

(Іспанія); музика як суттєвий і важливий аспект життя людей, їхнього внутрішнього світу, моральних рис – театр В. Шекспіра (Велика Британія)» [<https://esu.com.ua/article-69928>]. Отже, наш стислий огляд історії музики у театрі засвідчує, що глобалізаційні процеси у культурі мають тривалу передісторію.

Із народженням оперети слова «театр», «театральна музика», «музичний театр» стали фактично чи не сталими синонімами. Особливо відчутним це було у Франції, де поняття музики зводилося до поняття музичного театру, адже французька публіка не була великою шанувальницею інструментальних жанрів. Мелодії в оперетах Ж. Оффенбаха у поєднанні з дотепною сатирою його лібретистів (А. Мельяк та Л. Галеві) сформували своєрідну модель для музичного театру.

Наступником оперети став мюзикл, в якому органічно поєдналися елементи різних театральних жанрів від власне оперети до кабаре, ревію, водевілю, мюзик-холу, проте музика у ньому виконує провідну роль. Навіть у сучасному драматичному театрі, де музика не завжди була обов'язковою, все частіше використовує музичний супровід сцен, який може втілювати змістові підтексти, створювати необхідну емоційну атмосферу, слугувати своєрідними символами історичного часу.

Отже, історичний екскурс підтверджує, що театр і музика від самого свого початку існували у тісних взаємозв'язках, поступово поглиблюючи свій симбіоз.

Враховуючи сучасні умови функціонування музично-театральних жанрів та попит на них у різних прошарках публіки, автори статті пропонують поміж інших їх визначень впровадити нову дефініцію – **музично-розважальний театр**, адже у кількісному відношенні вистави розважального характеру користуються настільки великою популярністю у глядача, яка не поступається спектаклям із трагічним наповненням чи оперному театру. Якщо під музичним театром ми розуміємо оперу, балет, оперету, мюзикл (в яких, звичайно, присутній у різній мірі розважальний елемент), то музично-розважальний театр на перше місце поставив саме розвагу.

Зміст і форми розваг потребують окремого аналізу. Відомо, що з давніх часів людство поділяло своє життя на дві основних частини: *необ-*

хідну для життя (полювання, землеробство, турботу про себе та житло) та *розважальну*. Саме слово «розвага» трактується як певна діяльність заради задоволення, проведення дозвілля. Різноманітні форми розваг існували і в Стародавньому Єгипті, і в Стародавніх Греції та Римі. Зазвичай, вони були пов'язані із закінченням сільськогосподарських робіт та характеризувалися різноманітними перевдяганнями й використанням музичних інструментів.

Нові види розваг виникли у Середні віки в Європі і були пов'язані з різноманітними театральними формами, зокрема міракліями, містеріями, мораліте, мистецтвом мандрівних акторів і музикантів (гістріонів, шпільманів, трубадурів, вагантів). І всюди театральне дійство поєднувалося з музикою, піснями та танцями.

Окремою сторінкою в індустрії середньовічних розваг стали карнавальні веселощі, що виникли у добу Середньовіччя і впродовж усіх наступних епох та у всіх народів отримали надзвичайну популярність завдяки можливості перевтілення, своєрідної інверсії, тобто спробі на певний час побути тим, ким в реальному житті людина не була. Карнавал став театром, але особливого роду – театром усередині публіки. Отже, зважаючи на закладену в його основі ігрову природу, карнавал був тісно пов'язаний з мистецтвом театру.

Продовжуючи міркування про близьку взаємодію карнавалу та театру, не можна не згадати, що карнавальні прийоми зустрічаються у творчості багатьох драматургів від античності до сьогодення. Один із найбільш типових прийомів карнавалу – принцип переодягань, підміни одного персонажа іншим – часто зустрічається як у римській комедії, так і, наприклад, в комедіях В. Шекспіра. Перевдягання і невпізнання стали й типовою ознакою комічної опери. Популярним був так званий мотив «перевертнів», тобто підміни однієї дійової особи іншою, зокрема підміна персонажів «жінка-чоловік» («Прекрасна Єлена» Ж. Оффенбаха, «Донья Жуаніта» Ф. Зуппе) та «слуга-пан» («Студент-жебрак» К. Мілльокера, «Голландочка», «Графиня Маріца», «Баядера» І. Кальмана).

На такому прийомі зав'язаний розвиток сюжету у виставах «Дванадцята ніч», «Комедія помилок», «Багато галасу з нічого». Карнавальна плутанина панує у спектаклях «Сон

у літню ніч» і «Віндзорські пустунки». Та навіть у трагедіях В. Шекспіра можна зустріти карнавальний мотив масок і маскараду («Ромео і Джульєтта»), специфічний прийом театру в театрі («Гамлет»).

Карнавальний прийом переодягання реалізується і в комедіях Лопе де Веги: знатний кабальєро перетворюється на вчителя («Учитель танців»), безрідний секретар стає багатим дворянином («Собака на сні»). Продовжуючи карнавальну тему, згадаємо і п'єси Мольєра, Бомарше, Тіка та інших драматургів.

Розмірковуючи про симбіоз театру, розваги та музики, не можна не обійти увагою вплив карнавалу на мистецтво оперети. Наведемо деякі приклади функціонування карнавалу в опереті. Так, дія численних оперет відбувається на тлі карнавалу або ж там зустрічається карнавальний мотив маски («Ніч у Венеції», «Карнавал в Римі», «Летуча миша» Й. Штрауса; «Граф Люксембург», «Паганіні» Ф. Легара; «Фея карнавалу», «Фіалка Монмартра», «Принцеса цирку» І. Кальмана; «Коломбіна» О. Рябова та ін.).

Отже, вбачаємо тісну взаємодію театального і музичного мистецтва, розважальності і карнавальності, що, безумовно, було продовжено і в наступні історичні періоди у галузі музичного театру.

У середині ХХ століття жанрову систему музично-театального мистецтва доповнила рок-опера, в якій поєдналися здобутки театального мистецтва з новою культурною субстанцією молодіжної культури – рок-музикою. Автори численних публікацій (статей, монографій, дисертацій) неодноразово наголошували, що відбулася театально-музична рок-революція. Дослідники стверджували, що опера перестала цікавити слухача, адже впродовж багатьох десятиліть не було створено цікавих зразків на кшталт шедеврів романтичного мистецтва. У цей же час рок-музика стає на шлях пошуків та винаходів різних течій всередині самої себе. Щоправда, не завжди ці винаходи становлять справжню художню цінність, проте, незважаючи на деякі негативні явища, це загалом не псує загальної картини органічного симбіозу театру та рок-музики.

Саме з середини ХХ ст. рок-опера стає тим жанром, який відповідав естетичним смакам та музичним інтересам широкого загалу

публіки. Численні словники та енциклопедії практично однаково визначають рок-оперу музично-сценічним твором, де музична складова репрезентована рок-музикою. Виникнувши в середині ХХ століття, рок-опера поєднала риси класичної опери та рок-музики. Новацією нового музично-драматичного жанру стала присутність на сцені музикантів-інструменталістів, спочатку з дротовим підключенням до апаратури, а потім і з новими засобами сучасних бездротових систем сценічного звукового забезпечення.

Жанр рок-опери демонстрував свою синтетичність у різний спосіб: у виставі могли звучати і повний симфонічний оркестр, і танцювальна музика, і власне рок. Зазвичай, рок-опери існують у двох формах – в якості одnorазового запису або ж постійно діючої вистави зі сталим чи змінним складом виконавців.

Варто зазначити, що рок-опера стала своєрідною ареною для різноманітних творчих експериментів у галузі музичного, сценічного, хореографічного видів мистецтва, а також перспективною сферою застосування спецефектів та новітніх технологій у галузі організації масових постановок.

Щодо історичності, то слід згадати рок-групу «Who», яка в 1969 році випустила альбом «Tommy», на обкладинці якого вперше значилася назва нового жанру. Проте історично першовідкривачами жанру слід вважати британську групу «Pretty Things» з альбомом «S.F. Sorrow», який не мав, на відміну від «Tommy», гучного комерційного успіху.

Слідом за англomовними варіантами починають з'являтися рок-опери в інших національних культурах. Так, у Франції зусиллями М. Берже та Л. Пламандона з'явилась рок-опера «Starmania». Щодо рок-опер німецькою мовою, то зауважимо, що особливих успіхів тут не спостерігаємо. Єдиним винятком можна констатувати творчість М. Кунца, який став автором текстів та лібрето до подібних музичних вистав. Це своєрідні гібриди рок-опери та рок-мюзиклу, який прийшов на зміну рок-опери, – «Відьми», «Елізабет», «Моцарт!», «Ребекка», «Танець вампірів» та ін. Композитори інших країн теж склали рок-опери, які мали певний розголос в музичному середовищі.

Рок-опера практично нічого нового не виграла. Вона використовує ті ж самі музичні

форми, що й традиційна опера (зокрема увертюри, ансамблі, хори, арії), та принципи драматургії. Щоправда вокальні номери виконуються манерою, яка притаманна не академічній, а рок-музиці. Мабуть, це певною мірою і визначило те, що рок-опера не набула перспективного розвитку, поступово перетворившись в рок-мюзикл, який став набагато привабливішим, цікавішим, увібравши до себе всі новації та досягнення і музичного, і технічного прогресу.

Щодо використання засобів технічного прогресу, то виконавці рок-опер і мюзиклів неодмінно користуються мікрофонами, без яких неможливо собі уявити сучасного артиста на сцені. «Мікрофон – це найважливіший елемент вокального виконавства на естраді» (Дрожжина, 2019, с.115), – наголошувала Н. Дрожжина. Далі, констатуючи факт критичного ставлення і осмислення використання мікрофонів, мистецтвознавиця акцентує увагу на тому, що «поза сумнівом, навик роботи з мікрофоном естрадному співаку необхідно довести до автоматизму» (Дрожжина, 2019, с.90).

На теренах колишнього Радянського Союзу також була активна спроба створення власної рок-опери, яка б відображала державну ідеологію чи хоча б не вступала з нею у конфлікт. Практично на той час кожний вокально-інструментальний ансамбль (таке визначення надали чиновники Міністерства культури СРСР для запобігання використанню терміну «рок-група») намагався відзначитись створенням рок-опери з урахуванням певних національних традицій. Більше того, музиканти йшли на світоглядний компроміс, певну «зраду» своїм амбіціям «упертих» рок-музикантів, стаючи штатними артистами державних філармоній заради отримання популярності, а також можливості державного фінансування на отримання якісної закордонної звукопідсилювальної апаратури та музичного інструментарію, якого на той час повсюдно бракувало.

Найбільш цікавими зразками, які тривалий час протрималися у репертуарі багатьох колективів на театральних сценах, можна назвати рок-опери «Орфей та Евридіка», «Фламандська легенда», «Юнона і Авось», «Зірка та смерть Хоакіна Мур'єти», «Пісня про долю», «Арго», «Весілля сойок», «Стадіон», «Червоні вітрила» та багато інших. Ці рок-опери можна вважати взірцями радянського рок-театрального мисте-

цтва, оскільки для здійснення постановок були залучені найкращі і режисери, і композитори, і виконавці. Ідеологічним органам влади було важливим довести світовій музичній спільноті, що в Радянському Союзі існують свої вершинні зразки цього жанру.

Хоча музичний інструментарій залишався сталим практично в усіх театральних зразках рок-музики, у митців різних республік з'являється своє бачення цього жанру. Відразу можна відрізнити рок-музику білоруську від молдавської, грузинську від азербайджанської, туркменську від української.

Щодо української рок-опери, то вона теж досягла певних успіхів і мала позитивні відгуки як у критиків, так і у слухачів. Для музичного мистецтва України другої половини ХХ ст., як і для музики інших республік, характерним був процес запозичення та адаптації зарубіжних стилів, прийомів та жанрів у різних напрямках сучасної музики, в тому числі і в рок-опері. Проте найважливішим стає використання у змісті і музичній мові національної компоненти, яка часто є необхідною умовою для створення самостійних зразків.

Перші української рок-опери з'являються з деяким запізненням від вже існуючих закордонних. Процес становлення національної рок-опери відбувався наприкінці 1980-х років, першими зразками рок-опери з україномовним лібрето стали «Дівчина та смерть» Є. Лапейка, «Енеїда» С. Бедусенка та «Біла ворона» Г. Татарченка.

Зазначимо, що питання національно-культурної приналежності багатьох українських рок-опер є дискусійним. Це обумовлено насамперед мовою лібрето. Справа в тому, що деякі рок-опери були написані російською мовою, хоча, як відзначають мистецтвознавці, фактор поетичного тексту не фігурував як визначальний. Відзначалось, що чільне значення повинна мати музично-інтонаційна основа, яка у випадку національної рок-опери мала беззаперечні відбитки мелодики української композиторської школи. Можемо констатувати, що активне використання народного мелосу поєднувалося з характерними прийомами року, популярної естрадної музики і навіть джазу.

Позитивним фактом, який сприяв розвитку національної рок-опери, було те, що до створення рок-опер залучались визнані компози-

тори, які на той час вже були відомі в пісенній та театральній сферах. Серед них – С. Бедусенко, Г. Татарченко, І. Демарін, Ю. Дерський, І. Поклад, Є. Лапейко та інші. Хоча не тільки професіональні композитори залучались до подібної творчості. Можна відзначити і деякі аматорські колективи. Результатом такої творчості ставали або концепт-альбоми, або вистави, хоча інколи і небагаторазові.

Досить широким було й змістове коло української рок-опери. Щодо сюжетної основи, то можна споглядати різноманітну тематичну палітру. Тут віднаходимо твори і світової класики (В. Шекспір), і українських драматургів та письменників (Т. Шевченко, І. Котляревський, О. Вратарьов, Ю. Рибчинський та ін.).

Музична складова на цей час вже відходить від початкових параметрів рок-опери, додаючи до них елементи і артроку, і симфо-року. Для більшості рок-опер стає обов'язковим використання цілої системи лейтмотивів та лейттембрів, запозичених з академічної опери. Оркестрування характеризувалося органічним поєднанням електронних та акустичних тембрів.

Усвідомлюючи певну недосконалість і навіть вторинність жанру, не можна не відзначити ту прогресивну роль, яку відіграла рок-опера у поступі музичного прогресу. По-перше, цей жанр надзвичайно жваво був підхоплений молодими музикантами, які вбачали в ньому можливість активного експериментування. По-друге, рок-опера до своїх постановок залучила представників великої кількості професій – композиторів, сценографів, постановників, режисерів і продюсерів тощо.

Висновки. На початок ХХІ століття музичний театр мав тисячолітній досвід поступального руху до синтезу мистецтв. Рух до синтезу театру з музикою пройшов етапи ярмаркових вистав і буфонад, комічної опери в Італії та Франції, зінгшпіля в Австрії та Німеччині. У ХІХ ст. класичну оперу доповнює оперета, що у своїй музичній структурі поєднала власне оперні форми «високого жанру» з елементами балаганних постановок, комічної опери і водевілю. У ХХ ст. народжується мюзикл, музична мова якого отримує яскраві елементи джазової музики.

Рок-опера, що з'явилася у середині ХХ століття, у результаті свого розвитку утво-

рює новий симбіоз з оновленим мюзиклом, який будується за новим архітектонічним принципом. Оновлений мюзикл демонструє нове тлумачення традиційної номерної структури, при якому наскрізна сюжетність відступає на другий план, а на першому постає видовищність і мелодична виразність окремих номерів, що не мають стійкої залежності від сюжету. Тому інколи номери можна міняти місцями, знімати зі спектаклю, виносити окремими блоками на концертну естраду. Така творча свобода стала наслідком дії принципів музично-розважального театру, в якому на перший план виступає саме компенсаторна функція мистецтва. Завдяки цьому музично-розважальний театр використовує усе різнобарв'я музичної палітри класичної та естрадної музики, джазу, року, попмузики. Режисери, догоджаючи смакам публіки та її естетичним запитам, можуть на свій розсуд вносити у вистави будь-які номерні зміни, інколи замінюючи звичні театральні мізансцени музичною складовою. Це, з одного боку, полегшує різні сценічно-режи-

серські завдання, а з іншого – може слугувати своєрідною пасткою, здатною зіпсувати художній результат.

Отже, зміни структурної побудови мюзиклу при утворенні симбіозу з рок-оперою були продиктовані неможливістю останньої підніматись до модерних вимог часу, що і стало наслідком новітніх принципів майбутнього музично-розважального театру, де головною метою постає компенсаторна функція, яка надає глядачеві в процесі сприймання художнього твору пережити ті почуття, яких його було позбавлено в реальному житті.

Таким чином, рок-музика зробила свій вагомий внесок у розвиток музично-розважального театру, збагативши його мову та засоби виразності. Симбіоз рок-опери і мюзиклу призвів до появи жанрового різновиду – рок-мюзиклу, який використав виражальні засоби не лише цих двох форм музичних вистав, але й інших музично-театральних жанрів, що обумовлює **перспективи подальших досліджень** в цьому напрямку.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аду Д., Вишнепольський О., Лебедева Н. Мистецтво джазу: історія, теорія, методика. Київ: ЛАТ & К, 2019. 191 с.
2. Амічіс Д., Ассанте Е. Інфорок. Історія рок-музики. Харків: Жорж, 2023. 239 с.
3. Гордійчук Я. Становлення українського музичного театру і критика. Київ: Муз. Україна, 1990. 144 с.
4. Дрожжина Н. Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу. Харків: Естет Принт, 2019. 148 с.
5. Дряпіка В. Розкриваючи світ джазу, рок- і поп-музики. Київ: Трелакс; Кіровоград: Б.в., 1997. 184 с.
6. Музична естрада: словник муз.-театральних жанрів / авт.-уклад. В. Откидач. Харків: Лідер, 2021. 352 с.
7. Наумова Л. Видовище як феномен культури: соціокультурний вимір. Київ: КиМУ, 2006. 233 с.
8. Овсянніков В. Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури. Київ: НАК-ККіМ, 2020. 160 с.
9. Откидач В. Рок-музика і світовий художній процес. Харків: ХДАК, 2005. 294 с.
10. Станішевський Ю. Барви української оперети. Київ: Муз. Україна, 1970. 139 с.
11. Чуніхін О. Історія мюзиклу. Київ: НАКККіМ, 2012. 254 с.
12. Щукіна Ю. Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: жанровий аспект. Харків: Колегіум, 2021. 366 с.
13. Ян І. Український музично-драматичний театр у соціокультурному просторі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Київ: НАКККіМ, 2020. 319 с.
14. Bauch M. The American Musical. Marburg, Germany: Tectum Verlag, 2003. 155 S. [in German].
15. Bloom K., Vlastnik F. Broadway Musicals: The 101 Greatest Shows of All Time. New York: Black Dog & Leventhal Publishers, 2004. 336 p. [in English].
16. Bordman G. American Musical Theatre: A Chronicle. New York: Oxford University Press. 749 p. [in English].
17. Bryant J. Writing & Staging A New Musical: A Handbook. Kindle Direct Publishing. 122 p. [in English].
18. Horn B. The Age of Hair: Evolution and Impact of Broadway's First Rock Musical. New York: Greenwood Press, 1991. 166 p. [in English].
19. Kantor M., Maslon L. Broadway: The American Musical. New York: Bulfinch Press, 2004. 469 p. [in English].
20. Lubbock M. American musical theatre: an introduction // The Complete Book of Light Opera. New York: Appleton-Century-Crofts, 1962. pp. 753-756. [in English].
21. Rubin D. The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Americas. Routledge, 2000. 640 p. [in English].

22. Wollman E. *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical: From Hair to Hedwig*. Michigan: University of Michigan Press, 2006. 288 p. [in English].

REFERENCES:

1. Adu, D., Vyshnepolskyi, O., Lebedieva, N. (2019) *Mystetstvo dzhazu: istoriia, teoriia, metodyka* [The art of jazz: history, theory, methodology]. Kyiv: LAT & K, 191 p. [in Ukrainian].
2. Amichis, D., Assante, E. (2023) *Inforock. Istoriia of rock-muzyky* [Inforock. History of rock music]. Kharkiv: Georges, 239 p. [in Ukrainian].
3. Hordiichuk, Y. (1990) *Stanovlennia ukrainskoho muzychnoho teatru i krytyka* [The formation of Ukrainian musical theater and criticism]. Kyiv: Muz. Ukraine, 144 p. [in Ukrainian].
4. Drozhzhina, N. (2019) *Teoretyko-metodychni zasady estradno-dzhazovoho spivu* [Theoretical and methodological principles of pop and jazz singing]. Kharkiv: Estet Print, 148 p. [in Ukrainian].
5. Dryapika, V. (1997) *Rozkryvaiuchy svit dzhazu rok- i pop-muzyky* [Revealing the world of jazz, rock and pop music]. Kyiv: Trelaks; Kirovograd: B.v., 184 p. [in Ukrainian].
6. *Muzychna estrada: slovnyk muzychno-teatralnykh zhanriv* (2021) [Musical variety: dictionary of musical and theatrical genres] / author-compiler V. Otkydach. Kharkiv: Leader, 352 p. [in Ukrainian].
7. Naumova, L. (2006) *Vydovyshche yak fenomen kultury: sotsiokulturnyi vymir* [Show as a cultural phenomenon: socio-cultural dimension]. Kyiv: KyMU, 233 p. [in Ukrainian].
8. Ovsyannikov, V. (2020) *Pop-rok yak reprezentatyvnyi napriam suchasnoi ukrainskoi muzychnoi kultury* [Pop-rock as a representative direction of modern Ukrainian musical culture]. Kyiv: NAKKKiM, 160 p. [in Ukrainian].
9. Otkydach, V. (2005) *Rok-muzyka i svitovy khudozhnii protses* [Rock music and the world artistic process]. Kharkiv: KhDAK, 294 p. [in Ukrainian].
10. Stanishevsky, Yu. (1970) *Barvy ukrainskoi operety* [Colors of the Ukrainian operetta]. Kyiv: Mus. Ukraine, 139 p. [in Ukrainian].
11. Chunikhin, O. (2012) *Istoriia miuzyklu* [History of the musical]. Kyiv: NAKKKiM, 254 p. (in Ukrainian).
12. Shchukina, Yu. (2021) *Tvorcha diialnist teatriv operety i muzychnoi komedii Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: zhanrovy aspekt* [Creative activity of operetta and musical comedy theaters of Ukraine in the second half of the 20th – early 21st centuries: genre aspect]. Kharkiv: Kolegium, 366 p. [in Ukrainian].
13. Yan, I. (2020) *Ukrainskyi muzychno-dramatychnyi teatr u sotsiokulturnomu prostori kintsia XIX – pochatku XX stolittia* [Ukrainian musical and drama theater in the socio-cultural space of the late 19th – early 20th centuries]. Kyiv: NAKKKiM, 319 p. [in Ukrainian].
14. Bauch, M. (2003) *The American Musical*. Tectum Verlag [in Germany].
15. Bloom, K., Vlastnik, F. (2004). *Broadway Musicals: The 101 Greatest Shows of All Time*. Black Dog & Leventhal Publishers [in English].
16. Bordman, G. (1978). *American Musical Theatre: A Chronicle*. Oxford University Press [in English].
17. Bryant, J. (2018). *Writing & Staging A New Musical: A Handbook*. Kindle Direct Publishing [in English].
18. Horn, B. (1991). *The Age of Hair: Evolution and Impact of Broadway's First Rock Musical*. Greenwood Press [in English].
19. Kantor, M., Maslon, L. (2004). *Broadway: The American Musical*. Bulfinch Press [in English].
20. Lubbock, M. (2002) *American musical theatre: an introduction*. Putnam [in English].
21. Rubin, D. (2000). *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Americas*. Routledge [in English].
22. Wollman, E. (2006). *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical: From Hair to Hedwig*. University of Michigan Press [in English].

УДК 78.03:378

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-16>

Віталій ОХМАНЮК

кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-практичної підготовки, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43016

ORCID: 0000-0001-9762-4968

Наталія ТОМЧУК

магістрантка першого року навчання спеціальності В5 Музичне мистецтво, кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43016

Бібліографічний опис статті: Охманюк, В., Томчук, Н. (2025). Проблеми формування музичної культури здобувачів освіти в науковій діяльності і на практиці. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 117–121, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-16>

ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ В НАУКОВІЙ ДІЯЛЬНОСТІ І НА ПРАКТИЦІ

Однією з проблем музичного виховання здобувачів освіти в закладах вищої освіти є формування музичної культури здобувачів освіти. Актуальність проблеми формування музичної культури здобувачів полягає у тому, що не достатньо виконувати тільки популярну музику, а й потрібно зацікавлювати своєю музикою слухача. Формування музичної культури майбутніх викладачів мистецьких закладів освіти передбачає широке знайомство з музичними явищами, розуміння їх змісту, проблем. Вона має єдину ціль – всебічно розвинути активного в суспільному житті громадянина нашої держави.

Метою статті є проаналізувати стан формування музичної культури здобувачів освіти в науковій діяльності та на практиці та опрацювати, розробити і застосувати на практиці викладацькі умови та критерії формування музичної культури здобувачів освіти в науковій діяльності і на практиці.

Методологія роботи полягає у застосуванні таких методів: теоретичний аналіз літератури з проблеми вивчення досвіду роботи викладачів, педагогічне спостереження, експеримент, статистичний аналіз і обробки результатів дослідження.

Наукова новизна статті полягає у створенні та втіленні системи психолого – педагогічного керівництва шляхом виховання музичної культури здобувачів освіти в науковій діяльності і на практиці та, яка охоплює усі етапи навчання та життєдіяльності здобувачів освіти.

Як **висновок**, в статті ми довели, що таким чином мета і завдання тісно взаємопов'язані між собою єдиною ниткою – формування музичної культури здобувачів освіти. Ці обставини зумовили характер експериментальної методики, яка сприяла б забезпеченню динамічності формування музичної культури здобувачів освіти.

Ключові слова: музична культура, здобувачі освіти, наукова діяльність, інструментальне виконавство, музичне мистецтво.

Vitalii OKHMANIUK

PhD in Art, Professor, Honored Arts Worker of Ukraine, Professor at Department of musical Art, Dean of Culture & Arts Faculty, Lesya Ukrainka Volyn National University, 15, Kovelska Str., Lutsk, Volyn Region, Ukraine, 43016

ORCID: 0000-0001-9762-4968

Natalia TOMCHUK

first year master's student, specialty B5 Musical Art, Department of Musical, Faculty of Culture and Arts Lesya Ukrainka Volyn National University, 15, Kovelska Str., Lutsk, Volyn Region, Ukraine, 43016

To cite this article: Okhmaniuk, V., Tomchuk, N. (2025). Problemy formuvannya muzychnoyi kul'tury здобувачів освіти в науковій діяльності і на практиці [Problems of forming musical culture of education seekers in scientific activity and in practice]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 117–121, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-16>

PROBLEMS OF FORMING MUSICAL CULTURE OF EDUCATION SEEKERS IN SCIENTIFIC ACTIVITY AND IN PRACTICE

One of problems of musical education of bread-winners of education there is forming of musical culture of bread-winners of education in establishments of higher education. Actuality of problem of forming of musical culture of bread-winners consists in that it is not enough to execute popular music only, but also it is needed to awake interest the music a listener. Forming of musical culture of future teachers of artistic establishments of education envisages a wide acquaintance with the musical phenomena, understanding of their maintenance, problems. She has an only goal – all-round to develop the active in public life citizen of our state.

The purpose of the article is to analyse the state of forming of musical culture bread-winners of education in scientific to activity and in practice and to work, to work out and apply in practice teaching terms and criteria of forming of musical culture of bread-winners of education in scientific activity and in practice.

The methodology of the work consists in the application of such methods as: theoretical analysis of literature on issue of study of experience of teachers, pedagogical supervision, experiment, statistical analiz and treatments of research results.

The scientific novelty of the article consists in creation and embodiment of the system of psychology – pedagogical guidance by education of musical culture of bread-winners of education in scientific activity and in practice and, that embraces all stages of studies and vital functions of bread-winners of education.

As a conclusion, in the article we proved that thus an aim and task closely constrained inter se an only filament is forming of musical culture of bread-winners of education. These circumstances stipulated character of experimental methodology that would assist providing of dynamic of forming of musical culture of bread-winners of education.

Key words: musical culture, bread-winners of education, scientific activity, instrumental carrying out, musical art.

Актуальність проблеми. Проблеми естетичного виховання і освіти, від ступеня розв'язання яких залежить рівень музичної культури підростаючого покоління, не нові для психології та наукової діяльності. Механізм впливу музики на людину розроблявся мислителями, ученими, філософами, педагогами. Пам'ятки культури стародавнього Китаю свідчать про те, що уже на той час музика була головним засобом морального виховання людей.

Наступні епохи внесли свій вклад у розвиток теорії та практики виховання музичної культури особистості. В дослідженнях середньовіччя, поруч із розробкою проблеми сприйняття мистецтва, ставились питання про відповідність пізнавального і пізнаючого. В музично – педагогічній думці Ренесанса виключний інтерес приділявся проблемі гармонійності впливу музичного мистецтва.

Головним ідеалом епохи Просвітництва була гармонійно розвинута особистість, яка поєднувала в собі розвиток фізичного, морального, інтелектуального. Виняткового значення у формуванні такої особистості надавалось мистецтву. Але освітня роль мистецтва, зокрема музичного, у справі морального, естетичного,

розумового вдосконалення особистості в більшості визначалась розвитком художнього смаку, природних задатків та отриманого виховання. Цей висновок досить переконливо підкреслює взаємозв'язок внутрішніх факторів розвитку особистості в музичному спілкуванні.

Принципово новим у дослідженні музичної культури особистості стало положення про різну ступінь доступності та впливу мистецтва на людину. Причому ефективність впливу музичного мистецтва залежить від міри розвитку почуттів, здібностей, інших суттєвих сил особистості, тобто опосередковується особистим рівнем культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичні положення естетичної науки про проблему музичної культури особистості знайшли практичну розробку в працях корифеїв музичної культури і науки минулого: Я.А. Коменського, Й.Г. Песталоцці, Ж.-Ж. Руссо, П. Блонського, В. Сухомлинського, Н. Гродзенської та ін.

Мета дослідження – проаналізувати стан формування музичної культури здобувачі освіти в науковій діяльності та на практиці та опрацювати, розробити і застосувати на практиці

викладацькі умови та критерії формування музичної культури здобувачів освіти в науковій діяльності і на практиці.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Розробляючи теорію культурних обдарувань, Коменський надавав великого значення формуванню музичної культури, як частковій проблемі загальної культури. У ролі одного із шляхів розвитку «культури» обдарувань Коменський вважав практичне опанування мистецтвом за допомогою «прекрасних вправ» (Власенко, 2013).

Французький філософ, педагог та музикант Ж.-Ж. Руссо писав: «... щоб добре знати музику, недостатньо передавати її; потрібно займатися і композицією, і одному треба вчитися разом з другим, а інакше не будеш ніколи її знати» (Руссо, 1996).

Значний вклад у збагачення положень викладацької діяльності про фактори формування особистості вніс видатний педагог – демократ Й. Г. Песталоцці. «Око хоче дивитися – писав він, – вухо слухати, нога ходити, а рука хапати. Але також серце хоче вірити і любити. Розум хоче мислити». Торкаючись питання про музичний розвиток людини, Песталоцці підкреслював: «У природі є два загальні виховних засоби всякого мистецтва, застосування яких повинно передавати всім іншим засобам мистецтва, або в усякому випадку здійснювати одночасно з ними – це спів і почуття прекрасного» (Pestalozzi, 1902, с. 311).

Виключної уваги заслуговують думки Й. Г. Песталоцці, з приводу послідовності та наступності музичного розвитку людини. Підтвердженням того служать його слова: «Не дивлячись на те, що мистецтво існує багато тисячоліть, ми все ще не досягнули того, щоб до колискової пісні матері приєднати, сходинка за сходинкою, цілий ряд пісень, які ... розвивались би від ніжних колискових пісень до високих мелодій співанок» (Величкіна, 1923, с. 28).

Психолого – педагогічні основи виховання, які розробляли відомі науковці, дають можливість констатувати, що вплив музичного мистецтва впливає на духовний світ людини тільки тоді, коли «розвиток серця» і формування культури особистості спільні та взаємозв'язані.

Й. Г. Песталоцці, вказував на музику і спів, як науку «передавати свій настрій, почуття». Відзначаючи позитивний вплив музики, вчений вказував на її особливість підтримувати тонус

пізнавальної активності здобувачів на протязі робочого дня (5, 2004, с. 89).

Проблема музично – естетичного виховання і освіти людини складна і та багатогранна.

На початку 20-х років в пріоритеті були наступні якості викладача – музиканта: оволодіння виконавськими навичками, уміннями, визначеною «енциклопедичністю», знаннями в галузі вікової психології, проведення колективних занять.

Однак підготовка педагогічних кадрів здійснювалася незадовільно, оскільки не було постійних планів, єдиних програм, у достатній кількості навчальної літератури.

Керуючись принципами мистецької освіти, діячі науки, мистецтвознавці, музиканти, доповнили у своїх працях теорію формування музичної культури особистості новими ідеями та розробкою нових положень. Так, П. П. Блонський у статті «Виховання серця» вказує, що одним із головних засобів підготовки «в ідеальній школі» є музичне мистецтво. У своїх вимогах до викладача він наголошував: «... побільше поезії і музики. У викладача є гітара або скрипка – пів години гри викладача будуть дуже і дуже корисні для дітей ...» (Дзюба, Жуковський, Железняк, 2004).

Водночас він підкреслював: «Звичайна запорака успіху уроку – це поетичний настрій в душі вчителя, який також співає, малює, розповідає». Вказуючи на виховання високої культури викладача, критично відносячись до підготовки тільки викладача – ремісника, він говорить: «Якщо викладання є професія, то ця професія – культуробудівництво...» (Довганець, 2010).

Формування музичної культури особистості розглядалось українським психологом та педагогом П.П. Блонським на основі тісного взаємозв'язку вивчення музичного матеріалу, ното писання, особистого виконання твору, перш за все голосом, інколи на інструменті, слухання та аналізу музики з виразним словом, формування естетичних суджень (Муха, 1992).

Значний внесок у розвиток теорії і практики виховання культури підростаючого покоління вніс видатний український педагог Василь Олександрович Сухомлинський.

Художньо-педагогічна концепція В. О. Сухомлинського виражається в тому, що для гармонійного виховання та розвитку людської осо-

бистості необхідно користуватися розумно відібраними гармонійними засобами. За твердженням В.О. Сухомлинського, є музика, яка не просто дає насолоду, а викликає думки, які переважають над буденними турботами. Тому вирішення багатьох складних проблем виховання залежить від ступеня залучення дітей до спілкування з музикою (Сухомлинська, 2005).

Акцентуючи силу виховного впливу музики в емоційному та інтелектуальному вдосконаленні культури обдарувань, потреб, інтересів, здібностей і смаків, В.А. Сухомлинський вказував, що: «Музика – джерело думки, музика – благодійне тіло, на якому виникає духовна спільність виховання і дітей» (Сухомлинський, 2003, с. 66).

Теоретичне обґрунтування змісту та методів формування музичної культури особистості знайшло відображення у працях педагога – музиканта Н.Л. Гродзенської та ін.

Розвиваючи теорію і практику музично – естетичного виховання дітей, литовська діячка в галузі музичної освіти Н.Л. Гродзенська прийшла до висновку, що музичні здібності розвиваються, як і інші в навчанні, під впливом музичного середовища, організованого (ціленаправленого) впливу викладача. Проте ефективність розвитку музичного слуху, виховання емоційної чуттєвості, музичного інтересу потрібно вести шляхом розуміння дійсно художніх творів, які захоплювали б молодь, викликали б у них емоційний відгук, були б їм зрозумілими та доступними (Сухомлинський, 2002, с. 74).

Системоутворюючим критерієм музичного розвитку, на думку Н. Л. Гродзенської, є рівень сформованості художнього смаку, який виражається в умінні давати обґрунтовану оцінку художньому твору, високо цінити тільки істинно художні твори мистецтва. У той же час вона переконувала в тому, що дієвість художнього смаку, глибоке, емоційне сприймання музики визначається рівнем підготовки, художнім досвідом, знаннями.

Принципове значення має думка Н. Л. Гродзенської про те, що: «Музика – це одна з форм пізнання життя, а якщо музикою ми виховуємо людину, то цей шлях виховання потрібно зробити найбільш широким» (Сильвестров, 2011, с.150).

Широкий аспект музично – естетичних проблем привертає увагу і до нині. Сприймання

музики для нас тісно пов'язане з розумовими процесами, спостережливістю, кмітливістю, розвитком фантазії та уваги.

Висновки та перспективи подальших досліджень. На основі аналітичного та синтетичного підходів до вивчення природи музичних обдарувань ми робимо висновок про те, що музичні здібності формуються у єдності емоційного і слухового компонентів. Особливої уваги заслуговують думки про широку динаміку музичних переживань суб'єкта, взаємодію здібностей в музичній діяльності, відповідність належного рівня розуміння музики та рівню розвитку індивідуальних якостей особистості її потреб, інтересів, здатностей, які склалися в музичній практиці.

Вирішення такої грандіозної соціально – педагогічної проблеми як формування музичної культури підростаючого покоління, можливе лише при цілісному, різносторонньому її педагогічному забезпеченні, взаємозв'язку та єдності усіх компонентів навчання, багатьох видів духовної роботи.

Одним із головних моментів формування музичної культури, на нашу думку, є виховання стійкого інтересу до народної, класичної та сучасної музики. При цьому, виховання інтересу повинно виходити не зі здібностей та рівня підготовки, а базуватися на музично – життєвому досвіді як дитини, так і дорослого. Отже, перенесення акцентів з формування навичок на розвиток творчих аспектів представляє проблему формування музичної культури особистості в новій якості.

В теоретико-естетичному плані інтерес для нас мають положення, сформульовані в сучасній науці про музичне мистецтво. До певної міри, ці питання розроблені в багатьох працях українських мистецтвознавців, де українська музична культура особистості характеризується тим, в якій мірі людина засвоїла цінності мистецтва.

Такий підхід до розуміння музичної культури важливий для музичної педагогіки. Він являє своєрідність музичної культури, форми її прояву та сферу впливу на людину. Теоретичні уявлення про жанрово – інтонаційну побудову музичної мови, про розвиток музики, типові форми її побудови, розроблені в музикознавстві, складають найбільш суттєві знання про музичне мистецтво.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Блонський Павло Петрович. Енциклопедія Сучасної України. Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2004. URL: <https://esu.com.ua/article-35540> (дата звернення 14.02.2025).
2. Величкіна М.В. Приятель дітей – Генріх Пестолоцці. Харків, 1923. 40 с.
3. Власенко І. Традиції українського історичного музикознавства і сучасність. URL:<http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/741/Vlasenko.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення 19.02.2025).
4. Довганець В.І. Педагогічні умови організації професійно орієнтованої самостійної роботи студентів. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. 2010. № 42. С. 33–38.
5. Історія педагогіки: курс лекцій. Педагогічні погляди і діяльність Й. Пестолоцці. *Навчальний посібник*. К., 2004. 171 с.
6. Лобас О.М. Чи знаєте ви музику. К.: Музична Україна, 2002. 135 с.
7. Муха А. Музикознавство. Історія української музики. Київ: Наукова думка, 1992. Т. IV. С. 519–543.
8. Руссо Ж.- Ж. Еміль чи Про виховання. *Вибрані педагогічні твори*. К.: Освіта, 1996. С. 207–218.
9. Сильвестров В. В. Дочекається музики: лекції-бесіди: за матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. К.: Дух і літера, 2011. 375 с.
10. Сухомлинський В. О. Вічна тополя : казки, оповідання, етюди. Київ : Генеза, 2003. 272 с.
11. Сухомлинська О.В. Сухомлинський Василь Олександрович. *Українська педагогіка в персоналіях: навч. посібник для студентів ВНЗ: у 2 кн. Кн.2*. К.: Либідь, 2005. С. 380–386.
12. J.H. Pestalozzis. *Ausgewählte Werke*. Beyer & Söhne Langensalza, 1902. 489 с.

REFERENCES:

1. Blons'kyu, Pavlo Petrovych (2004). Entsyklopediya Suchasnoyi Ukrayiny [Blonsky Pavlo Petrovych]. *NAN Ukrayiny, NTSH*. Retrieved from : <https://esu.com.ua/article-35540> [In Ukrainian].
2. Velychkina, M.V. (1923). Pryyatel' ditey – Henrikh Pestolotsti [Children's Friend – Henry Pestolotsky]. Kharkiv [In Ukrainian].
3. Vlasenko, I. Tradytsiyi ukrayins'koho istorychnoho muzykoznavstva i suchasnist' [Traditions of Ukrainian historical musicology and modernity]. Retrieved from: URL:<http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/741/Vlasenko.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [In Ukrainian].
4. Dovhanets', V.I. (2010). Pedahohichni umovy orhanizatsiyi profesiyno oriyentovanoi samostiynoyi roboty studentiv [Pedagogical conditions for organizing professionally oriented independent work of students]. *Teoretychni pytan-nya kul'tury, osvity ta vykhovannya*, 42, 33-38 [In Ukrainian].
5. Istoryia pedahohiky: kurs lektsey. (2004) Pedahohichni pohlyady i diyal'nist' Y. Pestolotsti [Pedagogical Views and Activities of J. Pestolozzi]. *Navchal'nyy posibnyk* [In Ukrainian].
6. Lobas, O.M. (2002). Chy znayete vy muzyku [Do you know music]. K.: Muzychna Ukraina [In Ukrainian].
7. Mukha, A. (1992). Muzykoznavstvo. Istoryia ukrayins'koyi muzyky [Musicology. History of Ukrainian Music]. Kyiv: Naukova dumka, IV, 519-543 [In Ukrainian].
8. Russo, ZH. – ZH. (1996). Emil' chy Pro vykhovannya [Emile or On Education]. *Vybrani pedahohichni tvory*. K.: Osvita, 207 – 218 [In Ukrainian].
9. Syl'vestrov, V. V. (2011). Dochekatysya muzyky: lektseyi-besidy: za materialamy zustrichey, orhanizovanykh Serhiyem Pilyutykovym [Waiting for the music: lectures-conversations: based on the materials of meetings organized by Sergei Pilyutikov]. K.: Duxh i litera [In Ukrainian].
10. Sukhomlyns'kyu, V. O. (2003). Vichna topolya : kazky, opovidannya, etyudy [Eternal Poplar: Tales, Stories, Etudes]. Kyiv : Heneza [In Ukrainian].
11. Sukhomlyns'ka, O.V. (2005). Sukhomlyns'kyu Vasyly Oleksandrovykh [Sukhomlynskyi Vasyly Oleksandrovykh]. *Ukrayins'ka pedahohika v personaliyakh: navch. posibnyk dlya studentiv VNZ, 2*, K.: Lybid', 380 – 386 [In Ukrainian].
12. Pestalozzis, J.H. (1902) *Ausgewählte Werke*. Beyer & Söhne Langensalza [In German].

УДК 784.6:78.071.2(092)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-17>

Мар'ян ПАНЬКІВ

аспірант, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська обл., Україна, 82100

ORCID: 0009-0002-5946-4902

Бібліографічний опис статті: Паньків, М. (2025). «Альбом для дітей та юнацтва» Володимира Рунчака: образність та жанрово-стильові особливості. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 122–128, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-17>

«АЛЬБОМ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА» ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА: ОБРАЗНІСТЬ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

В статті на матеріалі «Альбому для дітей та юнацтва у восьми частинах “Дітям до 16-ти років виконувати дозволяється”» (2016) досліджено дитячу музику для баяна/акордеона соло Володимира Рунчака.

Мета роботи полягає у виявленні жанрових та стильових особливостей музичного твору, а також у з'ясуванні кола виконавських завдань баяніста/акордеоніста.

Методологія дослідження базується на поєднанні різних методів щодо вивчення композиторської творчості, зокрема структурно-функціональному (для здійснення композиційно-драматургічного аналізу твору, його музичної форми та образності), жанрово-стильовому (для виявлення специфіки композиторського письма), феноменологічному (осмислення унікальної творчої постаті В. Рунчака), методах аналізу та синтезу (для розгляду музикознавчих праць з вивчення композиторської творчості).

Наукова новизна статті полягає у виявленні рис композиторського письма у дитячій музиці для баяна/акордеона українського композитора Володимира Рунчака.

В роботі наголошено на циклічності камерно-баянних опусів В. Рунчака. «Альбом для дітей та юнацтва у восьми частинах» має ексцентричний програмний підзаголовок і яскраві, гумористичні назви частин, які контрастують із глибоким змістом та складністю виконавських завдань. Твір вирізняється віртуозністю й яскравою концертністю, він задуманий як антологія сучасного виконавського потенціалу баяна для юних музикантів. Тут задіяно всю палітру баянних штрихів, використано численні специфічні прийоми (тремоло міхом, тріольний рикошет, глісандо, зокрема акордове глісандо вгору та вниз, репетиції, vibrato тощо).

У висновку зазначено, що «Альбом для дітей та юнацтва у восьми частинах» В. Рунчака постає як цікавий модерновий твір, опанування якого в цілому може свідчити про володіння молодим виконавцем усього спектру базових навичок сучасного баяніста, а саме: фактурної, штрихової, артикуляційної, динамічної палітри. Риси єдності тут виявляються у образній єдності частин, а також їх контрастному зіставленню за характером і темпом (рухливо-спокійно).

Загалом цикл нагадує геніальний високохудожній етюд трансцендентної складності на різні види техніки для талановитих дітей ХХІ століття. Таким чином композитор уводить молодого музиканта у світ сучасної баянної музики у тісному взаємозв'язку з образами дитинства. Він апелює до таких важливих дитячих цінностей як родина, дружба, радість спілкування, гра. У баянному циклі В. Рунчака також актуалізовано антологію жанрів (прелюдія, марш, етюд, вальс, токато, інвенція).

Ключові слова: музичне мистецтво, художній образ, композиторське письмо, творча особистість, баянне виконавство, дитяча музика, жанрова стилістика.

Maryan PANKIV

Postgraduate Student, Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, 24 Ivan Franko St., Drohobych, Lviv Oblast, Ukraine, 82100

ORCID: 0009-0002-5946-4902

To cite this article: Pankiv, M. (2025). «Album dla ditei ta yunatstva» Volodymyra Runchaka: obraznist ta zhanrovo-stylovi osoblyvosti [«Album for children and youth: imagery, genre and stylistic features» by Volodymyr Runchak]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 122–128, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-17>

«ALBUM FOR CHILDREN AND YOUTH: IMAGERY, GENRE AND STYLISTIC FEATURES» BY VOLODYMYR RUNCHAK

This article examines Album for Children and Youth in Eight Parts: 'Children Under 16 Are Allowed to Perform' (2016), a cycle of works for solo bayan/button accordion by Ukrainian composer Volodymyr Runchak. The aim of the study is to identify the genre and stylistic characteristics of the composition, as well as to explore the range of performance challenges it presents for the accordionist.

The research methodology involves a combination of approaches to analyzing a composer's creative output. These include: structural-functional analysis for investigating the composition's form, dramaturgy, and imagery; genre and stylistic analysis to highlight the specifics of Runchak's compositional language; phenomenological methods to understand the unique creative identity of Runchak; analytical and synthetic approaches to examine relevant musicological literature on the composer's work.

The article's scientific novelty lies in identifying the distinctive features of Runchak's compositional style in children's music for accordion.

The study highlights the cyclical nature of Runchak's chamber works for button accordion. Album for Children and Youth in Eight Parts is notable for its eccentric subtitle and vivid, humorous movement titles that contrast sharply with the work's serious content and complex performance demands. Characterized by virtuosity and concert-level expressiveness, the cycle serves as an anthology of contemporary accordion performance techniques aimed at young musicians. It utilizes the full range of accordion articulations and incorporates a variety of advanced techniques, including bow tremolo, triple ricochet, glissandi (upward and downward chordal), repeated notes, vibrato, and others.

The conclusion asserts that Album for Children and Youth in Eight Parts is a significant modern work. Mastering it demonstrates a young performer's command of the essential skills required of a contemporary accordionist, including a rich textural palette, diverse articulations and strokes, and a wide dynamic range. The suite features figurative unity across movements while offering contrast in character and tempo, alternating between lively and calm sections.

Overall, the cycle can be regarded as a brilliant, highly artistic etude of transcendental difficulty, designed to develop various performance techniques in gifted children of the 21st century. Through this composition, Runchak introduces young performers to the world of contemporary accordion music, intimately tied to the imagery of childhood. He evokes fundamental childhood values such as family, friendship, joy, and play. The work also revitalizes a broad spectrum of classical genres – prelude, march, etude, waltz, toccata, and invention – within the context of the modern accordion repertoire.

Key words: musical art, artistic imagery, compositional style, creative individuality, button accordion performance, children's music, genre stylistics.

Актуальність проблеми. Творчість відомого українського композитора, диригента, громадського діяча Володимира Рунчака добре znana в Україні. Твори митця звучать у концертних, фестивалних та конкурсних програмах, актуалізовані в освітньому процесі. Серед значного (обширного) композиторського доробку хорів та вокально-симфонічних опусів, оркестрова, ансамблева, інструментальна музика різних жанрів. Особливе місце належить баянним та камерним творам за участі баяну, де Рунчак репрезентує індивідуальну авторську стилістику, «новаторські прийоми, пов'язані зі звукотворчістю, нетиповими просторово-акустичними і темброво-колеристичними засобами» (Кречко, 2018: 42).

Характерною рисою творчості В. Рунчака є циклічність баянних творів – серед численних опусів композитора сюїти та сонати, семичастинна «Messa da Requiem» (1982), диптихи (два китайські диптихи «Інь і Ян, гармонія протилежностей») для баяна/акордеона соло, «Про Сізіфа і Прометея, два повчальних міфи»

диптих для двох акордеонів), концертно («Три сторони однієї медалі» в трьох частинах для баянного оркестру) тощо. А. Сташевський зокрема відзначає, що «циклічні твори є головною ознакою на шляху до академізації будь-якої інструментальної культури» (Сташевський, 2004, с. 89).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До вивчення доробку В. Рунчака неодноразово зверталися українські науковці, досліджувалася хорова, камерна музика, твори для духових інструментів. Ряд аспектів баянної творчості висвітлено в роботах О. Берегової, М. Булди, І. Єргієва, Д. Кужелева, О. Коменди, В. Князева, Н. Кречко, В. Марченка, М. Мимрика, Г. Олексів, І. Палійчук, А. Приходько І. Савчука та інших музикологів. Детального осмислення баянних опусів Рунчака набули у дисертації А. Сташевського (2004), зокрема проаналізовано його деякі циклічні твори в аспекті жанрової стилістики, виявлено певні риси композиторського письма. Автором слушно наголошено, що «В. Рунчак трансформує тра-

диційне уявлення про систему жанрів баянної музики, вносить дуже багато нових стильових атрибутів, змінює образно-смісловне наповнення й підносить баянну літературу на якісно новий, професійний рівень» (Сташевський, 2004, с. 6). Науковець обґрунтовано визнає Рунчака одним з провідних українських композиторів, чия творчість «полягає в унікальності індивідуального композиторського стилю митця, одним з формуючих чинників якого є поєднання композиторської та виконавської освіти» (Сташевський, 2004, с. 125). Цінні спостереження належать Г. Олексів в тому, що музиці В. Рунчака «властива активна звуковиражальна пошуковість та багатство процесів творчих метаморфоз» (Олексів, 2021, с. 154), вона «демонструє оригінальне бачення митця в плані образного трактування, архітектоники, композиційної драматургії у поєднанні з новаторськими техніками письма – сонористика, алеаторика тощо» (Олексів, 2021, с. 169).

Не зважаючи на значну увагу музикознавців до баянної творчості В. Рунчака, дитяча музика для баяна композитора дотепер залишалася поза увагою дослідників, уведення у науковий обіг цього важливого матеріалу становить **актуальність теми дослідження.**

Виклад основного матеріалу дослідження.

Дитяча музика є особливим напрямом творчості українських композиторів-баяністів. До цього жанру багаторазово зверталися К. Мясков (два дитячі альбоми 1960, 1971), В. Зубицький (три дитячі сюїти 1970, 1987, 1987), А. Білошицький (українська дитяча сюїта «Пори року» 1985), Л. Козельчук (дві українські сюїти 1990, 1993) тощо. Сучасні практикуючі баяністи-педагоги також активно розширюють дитячий репертуар, зокрема Анатолій Марценюк (Луцьк), Василь Сорока (Теребовля), Микола Головчак (Самбір), Ернест Мантулев (Дрогобич), Володимир Салій (Дрогобич), Роман Стахнів (Дрогобич) та інші.

Дитяча музика перебуває у колі уваги також і виконавського музикознавства, різні аспекти цієї проблеми досліджували зокрема В. Вірясова (2017), Г. Голяка (2006, 2011, 2013), О. Гончаров (2011), А. Душний (2015), О. Кметі (2014), І. Палійчук (2012) та інші.

Для дитячого виконання у портфелі В. Рунчака небагато творів, серед таких для баяна, або за його участю українська народна пісня «Тихо

над річкою» на два голоси для дітей або дитячого хору і оркестру баяністів та «Альбом для дітей та юнацтва у восьми частинах» для баяна або акордеона соло (який також має програмну назву «Дітям до 16-ти років виконувати дозволяється»), що вирізняється рядом цікавих звукових знахідок й новаціями композиторського письма.

До аналітики взято рукопис твору (датований 2024 роком), наданий для музикознавчого дослідження автором, проте рік його написання 2016 (згідно переліку творів на сайті композитора). Цикл був присвячений на той час юному, а сьогодні вже відомому молодому українському баяністу Мар'яну Гушті (2006 р.н.)¹ та його батькам Григорію і Оксані. Прем'єра «Альбому для дітей та юнацтва у восьми частинах» відбулася на V Всеукраїнському фестивалі «День українського баяна і акордеона» у Києві (березень 2017), де талановитий адресат її успішно виконав.

Твір написано для багатотембрового готово-виборного баяна, він має ексцентричний програмний підзаголовок і яскраво-образні назви частин. Як наголошує Я. Олексів, щодо назв творів «стилістика композицій зумовлюється трактуванням програмного заголовка <...>. Від неї залежить вибір жанрових орієнтирів, способів розвитку та виразових засобів» (Олексів, 2012, с. 119).

У «Альбомі для дітей та юнацтва» моделюється атмосфера у якій дитина навчається, осягаючи надскладні мистецькі феномени, граючись опановує значні виконавські складнощі. На нашу думку, це репрезентує дуже вдалий підхід композитора до вирішення важливих педагогічних завдань. В чергуваннях частин альбому можна вглядіти різні стани дитячого буття, які природно чергуються між собою – стан гри, або відпочинку і стан навчання, або пізнання нового, у даному випадку – пізнання секретів музичного мистецтва, опанування навичок гри на баяні.

У назвах частин втілено програмність пов'язану із враженнями світу дитинства, тут друзі, дідусь, гра, прогулянки. Важливим видається, що блоків-сюжетів з темою «навчання» два, а з образами відпочинку три, що видає тонке відчуття композитором психіки дитини,

¹ М. Гушта навчався в Черкаській дитячій школі № 3, переможець міжнародних та всеукраїнських конкурсів, стипендіат Президента України як молодий митець у сфері музичного мистецтва (2018), нині студент Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

де неприйнятне «перевантаження», натомість органічними є розваги, споглядання, мислення, що відбиває природні властивості людини, її пріоритети у дихотомії «праця-відпочинок».

Яскраві, позитивні, гумористичні назви частин контрастують із глибоким змістом та складністю виконавських завдань модернового баянного циклу:

№ 1 «Прогулянка» – це відпочинок, активне пізнання навколишнього світу, властиве характеру дитячій непосидючості, енергійна своєрідна увертюра циклу, що актуалізує жанр маршу.

№ 2 і № 3 – диптих «навчального» спрямування, тут актуалізовано два популярні музичні жанри: етюд («Технічний залік») і вальс («Перший вальс»).

№ 4 і № 5 продовжують тему «відпочинок». Тут зіставлено дві контрастні за характером частини: «Прогулянка з друзями» (*allegro*) та «Дідусева казка» (*lento*).

№ 6 становить розгорнутий твір з поліфонічною фактурою, який знайомить дитину з специфікою багатоголосся – особливим стилем мислення, де гармонійно поєднані самостійні мелодичні прошарки. Композитор використовує сучасні засоби поліфонічного письма, у результаті юний музикант опановує новітні прийоми гри й знайомиться з жанром інвенції. На методичних аспектах вивчення поліфонії юними музикантами наголошує О. Спіліотті, зокрема композиторка відзначає: «Формування поліфонічного мислення в процесі навчання відіграє важливу роль у вихованні музичної культури учня, яке включає уміння слухати поліфонічну тканину, усвідомлювати самостійність розвитку голосів, вміння керувати виконавським апаратом, відтворюючи складну палітру багатоголосся» (Спіліотті, 2022, с. 79–80).

№ 7 («Я і моя тінь») і № 8 «Змагання з ходьби "задом-наперед"» повертають стан «відпочинку», грайливої дитячої веселощі, яким завершується цикл. Передостання п'єса відтворює медитативний стан мрійливості, чарівних фантазій, притаманний мінливим дитячим настроям. Ефектний фінал потребує володіння складними фактурними баянними комплексами: акордові послідовності, вітійоватий тріольний рух, поліметрія (три на чотири), міхове тремоло, перемінний розмір (3/4, 5/4, 4/4, 2/4), рикошет, форшлагги надають цьому розділу

повноти звучання сучасного світу. Різноманітність ритмів та співзвучь, нерівномірність та нелінійність розгортання репрезентують модерний композиторський підхід до музики, спрямованої молодому поколінню баяністів.

«Альбом для дітей та юнацтва» відзначається віртуозністю й яскравою концертністю. Твір задуманий як антологія сучасного виконавського потенціалу баяна для юних музикантів. Автором детально виписана динаміка, реєстровка правої та лівої клавіатур, вказівки щодо темпів та характеру звучання, що дозволяє досягти максимальної образної виразності твору. У технічно складних місцях композитор дбайливо виставив зручну для виконання аплікатуру, що свідчить про професійний підхід і передбачення можливих труднощів при розумінні твору.

У творі задіяно всю палітру баянних штрихів та використано численні специфічні баянні прийоми як то тремоло міхом, тріольний рикошет, глісандо, зокрема акордове глісандо вгору та вниз, репетиції, *vibrato* тощо. Насичена мелізматика виявляється у достатку трелей, форшлагів у партіях правої і лівої руки, що потребує неабиякої майстерності баяніста. Значним є технічне навантаження для партії лівої руки: окрім форшлагів, можна відзначити рух шістнадцятими і терціями, чотирьохголосні акордові співзвуччя, акордовий рикошет». Варто відмітити на багатство фактурних засобів: акордова та дрібна техніка, арпеджовані та форшлаггові звучності, подвійні ноти тощо. Лаконічно використані баянні реєстри у всьому творі виявляють основну темброву палітру сучасного концертного інструмента: «баян», «баян з пікколо», «тутті» та «орган».

Повільним частинам сюїти притаманні здебільшого мотивні побудови в обсягу квінти, що сприяє швидкому технічному опануванню мелодики та є природним для досягнення дітьми певних музичних слухових уявлень. Рідше зустрічаються октавні ходи, проте періодично композитор використовує й розгорнуті мелодичні лінії, що сягають діапазону понад півтори октави, що є благодатним полем для розвитку лінійного мислення молодого музиканта та сприяє значному розвитку техніки.

Цілий розмаї ефектних ритмових поєднань реалізовано у дитячому альбомі: синкопи, пунктир, тріолі, чергування шістнадцятих та чет-

вертних, поліритмія, використання дрібних тривалостей одночасно в обох клавіатурах тощо. Поряд зі знахідками технічного і ритмічного плану, мелодика та гармонічна палітра виявляють риси сучасної музичної мови. Важливим є повторення певних мотивів, секвентних фігур, рацій що значно сприяє як розвитку музичного мислення так і опануванню технічними складнощами твору. «Роль специфічних і сонорних прийомів гри на баяні (кнопковому акордеоні) у процесі формування виконавських навичок учня-баяніста не можна недооцінювати, – відзначає В. Вірясова, – адже вони зв'язані з ритмоутворюючою стороною виконання, звуковидобуванням, звуко-веденням, міховеденням, розвитком музичної пам'яті, музичного слуху» (Вірясова, 2017, с. 121). Сонорні прийоми значною мірою розкривають колористичні можливості інструменту, що пов'язано зі специфікою його звукоутворення. При складному сучасному інтонаційному мовленні В. Рунчака ритмічна партитура твору має максимально зрозуміле, чітке та логічне розгортання, частини твору постають як лаконічні живописні музичні фрески дитячих образів, що вводять юного виконавця до світу сучасної музики.

Варто відзначити також артикульованість композитором акцентів які реалізуються на матеріалі активних патернів ритмових, фактурних фігур та певним чином організованих виразних мелодій, що активізує мислення музиканта, формує практичні навички баяніста у орієнтуванні в клавіатурах інструмента.

Відзнакою цього твору є і різнострямований висхідний і низхідний рух у двох мануалах, викладений ідентичними шістнадцятими тривалостями. Це становить значну технічну складність, подолання якої розвиває слухові уявлення молодого музиканта, а також значно підвищує навичку орієнтування одночасно в обидвох клавіатурах баяна зважаючи на те, що ці мануали мають дзеркальне відображення (зверху вниз).

Загалом, чотирнадцяти хвилинний баянний цикл активізує віртуозний технічний потенціал баяніста, виконання твору в цілому під силу лише окремим добре підготовленим учням, або здобувачам освіти музичних коледжів та консерваторій, оскільки вимагає володінням значним арсеналом виконавських вмінь. Як відзначає Г. Голяка, розрізняють твори для дітей та твори

з дитячою образністю, а саме: «під поняттям «дитяча музика» зазвичай розуміють, з одного боку, твори для дітей, з іншого – твори з дитячою образністю, а також твори про дітей. Між ними не існує чіткого розмежування, оскільки незалежно від мети створення дитячої музики в ній розкривається світ дитинства. Проте відмінності можуть визначатися рівнем її опанування та комплексом професійних завдань, які виникають при розучуванні того чи іншого твору» (Голяка, 2013, с. 36–37). У залежності від поставлених педагогічних завдань можливе виконання окремих частин циклу, або компанування їх у диптих, триптих тощо.

Висновки і перспективи подальших досліджень. «Альбом для дітей та юнацтва у восьми частинах» В. Рунчака постає як цікавий модерновий твір, опанування якого в цілому може свідчити про володіння молодим виконавцем усього спектру базових навичок сучасного баяніста, а саме: фактурної, штрихової, артикуляційної, динамічної палітри. Риси єдності тут виявляються у образній єдності частин, а також їх контрастному зіставленню за характером і темпом (рухливо-спокійно). Загалом цикл нагадує геніальний високохудожній етюд трансцендентної складності на різні види техніки для талановитих дітей ХХІ століття. Таким чином композитор уводить молодого музиканта у світ сучасної баянної музики у тісному взаємозв'язку з образами дитинства. Він апелює до таких важливих дитячих цінностей як родина, дружба, радість спілкування, гра, яка до того ж символізує триєдність: гра-споглядання-пізнання; гра як розвиток музичних уявлень та музичного мислення; практична гра на інструменті як набуття певних виконавських навичок. У баянному циклі В. Рунчака також актуалізовано антологію баянних жанрів, це своєрідні алюзії на прелюдію та марш (№ 1 «Прогулянка»), етюд (№ 2 «Технічний залік»), вальс (№ 3), токату (№ 4 «Прогулянка з друзями»), інвенцію (№ 6), як слушно стверджує Н. Кречко, композитор «належить до покоління музичних діячів, які сформували індивідуальний стиль, між тим демонструючи жанровий універсалізм» (Кречко, 2018: 43). Перспективними для подальших музикознавчих праць вбачаємо вивчення дитячої музики для баяна вітчизняних і зарубіжних композиторів та різнобічні аспекти дослідження творчості Володимира Рунчака.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вірясова В. Специфічні і сонорні прийоми гри на баяні (кнопковому акордеоні) в арсеналі композиторських засобів. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. 2017. С. 116–122.
2. Голинська О. Композитор Володимир Рунчак відзначив ювілей. *Музика: український інтернет-журнал*. 19.07.2020. URL: <https://mus.art.co.ua/kompozytor-volodymyr-runchak-vidznachyv-iuviley/> (дата звернення: 04.04.2025).
3. Голяка Г. Дитяча музика та музика для дітей Володимира Зубицького. *Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка*. 2013. Вип. 23. С. 36–41.
4. Голяка Г. Дитяча сюїта № 3 «Українська» для баяна Володимира Зубицького: методичні рекомендації до вивчення в класі спеціального музичного інструмента (баян, акордеон). Суми: Сум ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2011. 28 с.
5. Голяка Г. Дитячі сюїти Володимира Зубицького в сучасному репертуарі баяністів. *Мистецтво та освіта сьогодні: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2006. Вип. 18. С. 338–351.
6. Кметі О. Репертуарні тенденції початкових мистецьких навчальних закладів України кінця ХХ – початку ХХІ століть: баянно-акордеонний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. Вип. 8. С. 122–128.
7. Кречко Н. Жанрові метаморфози та українське хорове мистецтво у контексті творчості Володимира Рунчака. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2018. № 2 (Вип. 39). С. 39–45.
8. Олексів Г. Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний аспекти : дис. ... док. філософ. : 025 «Музичне мистецтво». Львів, 2021. 205 с.
9. Олексів Я. Програмність в українській баянній сюїті у формотворчій та стильовій проєкціях. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2012. № 3. С. 115–119.
10. Палійчук І. Стилістичні тенденції розвитку української дитячої музики для акордеона та баяна останнього двадцятиліття ХХ – початку ХХІ століть. *Художня культура і освіта: традиції, сучасність, перспективи*. Вип. 2. 2012. С. 36–41.
11. Спіліоті О. Інвенція як дидактична модель формування поліфонічного мислення. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки» (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя)*. 2022. № 4. С.79–85.
12. Сташевський А. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 237 с.

REFERENCES:

1. Vyrasova, V. (2017). Spetsyfichni i sonorni pryomy hry na bayani (knopkovomu akordeoni) v arsenalі kompozytors'kykh zasobiv [Specific and sonorous methods of playing the bayan (button accordion) in the arsenal of compositional tools]. *Aktual'ni problemy narodno-instrumental'noho vykonavstva v Ukraini: istoriya i suchasnist'*, 116–122 [in Ukrainian].
2. Holyns'ka, O. (2020). Kompozytor Volodymyr Runchak vidznachyv yuviley [Composer Vladimir Runchak celebrated his anniversary]. *Muzyka: ukrayins'kyi internet-zhurnal*. URL: <https://mus.art.co.ua/kompozytor-volodymyr-runchak-vidznachyv-iuviley/> (Accessed 10.04.2024) [in Ukrainian].
3. Holiaka, H. (2013) Dytyacha muzyka ta muzyka dlya ditey Volodymyra Zubyt's'koho [Children's music and music for children by Vladimir Zubitsky]. *Visnyk Hlukhivs'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni Oleksandra Dovzhenka*, 23, 36–41 [in Ukrainian].
4. Holiaka, H. (2011). Dytyacha syuyita № 3 «Ukrayins'ka» dlya bayana Volodymyra Zubyt's'koho: metodychni rekomendatsiyi do vyvchennya v klasi spetsial'noho muzychnoho instrumenta (bayan, akordeon) [Children's Suite No. 3 'Ukrainian' for accordion by Volodymyr Zubyt'skyi: methodological recommendations for studying a special musical instrument (accordion, accordion) in the classroom]. Sumy, 28 [in Ukrainian].
5. Holiaka, H. (2006). Dytyachi syuyity Volodymyra Zubyt's'koho v suchasnomu repertuari bayanistiv [Children's suites by Volodymyr Zubyt'skyi in the contemporary repertoire of accordionists]. *Mystetstvo ta osvita s'ohodennya: problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity*, 18, 338–351 [in Ukrainian].
6. Kmeti, O. (2014). Repertuarni tendentsiyi pochatkovykh mystets'kykh navchal'nykh zakladiv Ukrayiny kintsya KHKH – pochatku KHKH stolit': bayanno-akordeonnyy aspekt [Repertoire Trends in Primary Art Educational Institutions of Ukraine in the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries: the Accordion and Bayan Aspect]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*, 8, 122–128 [in Ukrainian].

7. Krechko, N. (2018). Zhanrovi metamorfozy ta ukrayins'ke khorove mystetstvo u konteksti tvorchosti Volodymyra Runchaka [Genre Metamorphoses and Ukrainian Choral Art in the Context of Volodymyr Runchak's Works]. *Naukovi zapysky Ternopil's'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka*, 2 (39), 39–45 [in Ukrainian].

8. Oleksiv, H. (2021). Zhanr perekladennya v suchasnomu bayannomu mystetstvi: istorychnyy ta analitychnyy aspekty [The Genre of Transposition in Contemporary Accordion Art: Historical and Analytical Aspects] : dys. ... d-ra filosofii : 025. L'viv, 205 [in Ukrainian].

9. Oleksiv, Ya. (2012). Prohramnist' v ukrayins'kiy bayanniy syuyiti u formatvorchiy ta styl'oviy proektsiyakh [Programming in the Ukrainian accordion suite in formative and stylistic projections]. *Naukovi zapysky Ternopil's'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya : Mystetstvoznavstvo*, 3, 115–119.

10. Paliychuk, I. (2012). Stylistychni tendentsiyi rozvytku ukrayins'koyi dytyachoyi muzyky dlya akordeona ta bayana ostann'oho dvadtsyatylyttya XX – pochatku XXI stolit' [Stylistic trends in the development of Ukrainian children's music for accordion and bayan in the last twenty years of the twentieth and early twenty-first centuries]. *Khudozhnya kul'tura i osvita: tradytsiyi, suchasnist', perspektyvy*, 2, 36–41.

11. Spilioti, O. (2022). Inventsia yak dydaktychna model' formuvannya polifonichnoho myslennya [An invention as a didactic model for the formation of polyphonic thinking]. *Naukovi zapysky. Seriya «Psykhologo-pedahohichni nauky» (Nizhyns'kyy derzhavnyy universytet imeni Mykoly Hoholya)*, 4, 79–85.

12. Stashevs'kyy, A. (2004). Bayanne mystetstvo Ukrayiny: tendentsiyi rozvytku oryhinal'noyi muzyky ta individual'ne vtillennya zhanrovo-styl'ovoho aspektu u tvorchosti Volodymyra Runchaka [Ukrainian accordion art: trends in the development of original music and individual embodiment of genre and style in the work of Volodymyr Runchak] : dys. ... kand. mystetstvoznavstva, 17.00.03. Kyiv, 237 [in Ukrainian].

УДК 785=161.2:929Л.Гундер

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-18>

Владислав ПІРУС

заслужений діяч мистецтв України, аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

ORCID: 0000-0003-3289-0813

Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

ORCID: 0000-0001-5188-1491

Бібліографічний опис статті: Пірус, В., Фабрика-Процька, О. (2025). Творчий портрет Любові Гундер: багатовекторність виконавської діяльності. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 129–135, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-18>

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ЛЮБОВІ ГУНДЕР: БАГАТОВЕКТОРНІСТЬ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Мета роботи – проаналізувати специфічні риси творчої діяльності видатної української піаністки-концертмейстера Любові Гундер у роботі з різними виконавськими складами (солісти-вокалісти, солісти-інструменталісти, вокальні ансамблі, оркестри), виявити ключові принципи її підходу та адаптивність виконавського стилю в залежності від особливостей співпраці. Дослідження спрямоване на виявлення унікального поєднання технічної майстерності, глибокого стилістичного чуття, емпатії, імпровізаційних здібностей та педагогічного такту в її концертмейстерській практиці.

Методологія дослідження базується на комплексному підході, що поєднує методи: аналітичний (аналіз наукових статей, присвячених творчості Л. Гундер та загальним питанням концертмейстерства й імпровізації); біографічний (висвітлення творчого шляху піаністки); мистецтвознавчий аналіз (розгляд специфіки інтерпретації та аранжування); компаративний (порівняння підходів до роботи з різними виконавськими складами); аналіз інтерв'ю та мемуарних текстів Л. Гундер для виявлення її власних рефлексій щодо творчого процесу. У розвідці застосовано принципи міждисциплінарності із залученням термінології та окремих підходів музикознавства, психології комунікації, педагогіки.

Наукова новизна полягає у спробі комплексного підходу щодо специфіки творчої діяльності Любові Гундер як піаніста-концертмейстера з різними типами мистецьких колективів та окремих виконавців. На відміну від загальних праць про концертмейстерське мистецтво запропонована розвідка синтезує багатогранність таланту мисткині. Виявлено унікальну модель творчої взаємодії, особливо у багаторічній співпраці з вокальним ансамблем «Росинка», що базується на синергії, емпатії та імпровізаційності.

Доведено, що творча діяльність заслуженої артистки України Любові Гундер як піаніста-концертмейстера, сольної виконавиці, педагога характеризується винятковою багатогранністю та адаптивністю.

Ключові слова: музичне мистецтво, виконавство, Любов Гундер, піаніст-концертмейстер, ансамбль, творча діяльність, імпровізація, синергія, вокальне мистецтво, інструментальне мистецтво.

Vladyslav PIRUS

Honored Artist of Ukraine, PhD student at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art, Educational and Research Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

ORCID: 0000-0003-3289-0813

Olga FABRYKA-PROTSKA

Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art, Educational and Research Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

ORCID: 0000-0001-5188-1491

To cite this article: Pirus, V., Fabryka-Protska, O. (2025). Tvorchyy portret Liubovi Gunder: bahatovektoral'nist' vykonavchoyi diyal'nosti [Creative portrait of Liubov Gunder: multidirectionality of performing activity]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 129–135, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-18>

CREATIVE PORTRAIT OF LIUBOV GUNDER: MULTIDIRECTIONALITY OF PERFORMING ACTIVITY

The purpose of the work is to analyze the specific features of the creative activity of the outstanding Ukrainian collaborative pianist Liubov Gunder in her work with various performing groups (soloists-vocalists, soloists-instrumentalists, vocal ensembles, orchestras), to identify the key principles of her approach and the adaptability of her performance style depending on the peculiarities of cooperation. The study aims to identify a unique combination of technical skill, deep stylistic flair, empathy, improvisational abilities, and pedagogical tact in her concertmaster practice.

The research methodology is based on a comprehensive approach that combines the following methods: analytical (analysis of scientific articles on L. Gunder's work and general issues of concert pianism and improvisation); biographical (coverage of the pianist's creative career); art historical analysis (consideration of the specifics of interpretation and arrangement); comparative (comparison of approaches to working with different performing groups); analysis of interviews and memoirs by L. Gunder to identify her own reflections on the creative process. The research applies the principles of interdisciplinarity with the use of terminology and individual approaches of musicology, communication psychology, and pedagogy.

The scientific novelty lies in an attempt to take a comprehensive approach to the specifics of Liubov Gunder's creative activity as a collaborative pianist with different types of artistic groups and individual performers. In contrast to general works on the art of concertmaster, the proposed research synthesizes the versatility of the artist's talent. A unique model of creative interaction is revealed, especially in the long-term cooperation with the vocal ensemble "Rosynka", based on synergy, empathy and improvisation.

It is proved that the creative activity of the Honored Artist of Ukraine Liubov Gunder as a collaborative pianist, solo performer, and teacher is characterized by exceptional versatility and adaptability.

Key words: musical art, performance, Liubov Gunder, collaborative pianist, ensemble, creative activity, improvisation, synergy, vocal art, instrumental art.

Актуальність проблеми. Мистецтво піаніста-концертмейстера посідає особливе місце в системі сучасної музичної культури. Це складний, багатогранний фах, що вимагає від музиканта не лише високої піаністичної майстерності, а й широкої ерудиції, гнучкості, тонкого психологізму, педагогічного такту та здатності до творчої співпраці. Попри значимість піаніста-концертмейстера як окремої галузі виконавства, діяльність видатних концертмейстерів часто залишається поза увагою дослідників, які більше фокусуються на солістах чи композиторах. Особливо актуальним є вивчення специфіки роботи піаніста-концертмейстера з різними виконавськими складами, адже кожен тип ансамблю (соліст-вокаліст, інструменталіст, вокальний ансамбль, хор, оркестр) висуває свої унікальні вимоги та передбачає різні моделі взаємодії. Мистецтво піаніста-концертмейстера

(імпровізатора) належить до виконавського різновиду, що гнучко фіксує трансформацію становлення та динаміку розвитку мистецтва спільного музикування, а також еволюціонує, розвивається, трансформується з безперервною зміною історичної структури музичної культури (Молчанова, 2021).

У цьому контексті постать Любові Гундер – заслуженої артистки України, доцента, видатної піаністки, концертмейстера, педагога, аранжувальника – становить особливий інтерес. Її багаторічна творча діяльність охоплює роботу з найрізноманітнішими виконавськими складами та жанрами – від академічної музики до фольклору та сучасної композиції, від сольного акомпанементу до співпраці з великими колективами. Аналіз специфіки її роботи дозволяє не лише глибше зрозуміти індивідуальний стиль майстра, а й виявити універсальні

та специфічні закономірності концертмейстерського мистецтва, які базуються на принципах адаптації відповідно до різних виконавських завдань. Вивчення творчого досвіду Л. Гундер є актуальним для теорії та практики музичного виконавства, методики навчання піаністів-концертмейстерів та розуміння ролі цієї професії в контексті сучасного культурно-мистецького простору України, особливо Прикарпаття, де її внесок є неоціненним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Мистецтво піаніста-концертмейстера та його окремі аспекти ставали предметом уваги українських та зарубіжних дослідників. Теоретичні засади професії, її історичний розвиток та специфіку розглядала у своїх працях Т. Молчанова (Молчанова, 2015), яка також присвятила окрему статтю творчому портрету Любові Гундер, окресливши основні віхи її біографії та відзначивши багатогранність таланту (Молчанова, 2022). Методичні аспекти формування навичок концертмейстера, зокрема у роботі з різними виконавцями (вокалістами, інструменталістами, диригентами), аналізували О. Боровицька та С. Ключова, підкреслюючи необхідність адаптації та знання специфіки кожного складу (Боровицька, Ключова, 2018).

Питанням імпровізації в діяльності піаніста-концертмейстера, особливо в контексті естрадно-джазового виконавства, присвячені статті Н. Цейко та Т. Кривицької (Цейко, Кривицька, 2021), А. Хлопотової, В. Юрчука, С. Олейнікова (Хлопотова, Юрчук, Олейніков, 2018), в яких аналізуються необхідні навички та специфічні прийоми.

У 2024 році світ побачила розвідка «Специфіка імпровізаційних прийомів фортепіанного супроводу народної пісенності українців (на основі власного концертмейстерського досвіду)», автором якої є Любов Гундер (Гундер, 2024). Її перу належать статті, що розкривають історію фортепіанної освіти Станіславова – Івано-Франківська (Гундер, 2012; Гундер, 2017).

Важливим для розуміння взаємодії в ансамблі є поняття синергії, яке Т. Молчанова застосувала щодо визначення спільного виконавського процесу між концертмейстером і солістом, обґрунтовуючи його як паритетний діалог (Молчанова, 2021). Комунікативні аспекти діяльності концертмейстера, психоло-

гічні чинники взаємодії, роль емпатії та комунікативної дистанції глибоко проаналізовано Л. Опарик (Опарик, 2024).

Особистісний вимір творчої співпраці Любов Гундер, зокрема її багаторічну роботу з ансамблем «Росинка» та його керівником Христиною Михайлюк, розкривають її власні спогади (Гундер, 2022). Проте, на сьогодні відсутнє комплексне дослідження, яке б синтезувало різні грані творчої діяльності Л. Гундер та аналіз специфіки її підходів до співпраці з різними типами виконавських складів в єдиному ключі.

Мета статті полягає у висвітленні творчого портрету Любові Гундер на основі її багатовекторної діяльності як піаніста-концертмейстера з різними виконавськими складами (солісти-вокалісти, солісти-інструменталісти, вокальні ансамблі, оркестри) на основі аналізу наукових публікацій, інтерв'ю, мемуарних текстів та її власної творчої і дослідницької діяльності. Завданнями є: висвітлити ключові принципи концертмейстерського підходу мисткині; простежити адаптивність її виконавської манери в залежності від поставлених завдань та репертуару; розкрити роль імпровізації та аранжування в творчості Л. Гундер; розглянути значення емпатії та синергії у ансамблевій взаємодії концертмейстера і соліста; узагальнити внесок Любові Гундер у розвиток концертмейстерського мистецтва України та зарубіжжя.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Творча діяльність Любові Гундер як піаніста-концертмейстера є яскравим прикладом багатогранності та універсальності цієї професії.

Любов Гундер є випускницею Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського, клас фортепіано Юрія Новодворського. Основою майстерності Л. Гундер є міцна академічна база, отримана у Львівській консерваторії (класи Маркіяна Попіля, Марії Макари, Жанни Пархомовської), та глибоке усвідомлення сутності концертмейстерської професії.

З 1984 року Любов Гундер – концертмейстер спершу кафедри співу і диригування, згодом – провідний концертмейстер, доцент кафедри інструментального-виконавського мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Фран-

ківськ). З 2016 року мисткиня переїхала до Словаччини, є доцентом кафедри музики Інституту музики і художнього мистецтва філософського факультету Пряшівського університету в Пряшеві (Словаччина).

Впродовж років творчий шлях Любові Гундер позначений співпрацею з широким колом виконавців та колективів, що представляють різні жанри та стилі, що дозволило їй сформулювати унікальний, адаптивний підхід до мистецтва ансамблевої гри. Вона чітко розрізняє роботу «класичного» акомпаніатора та концертмейстера-імпровізатора, наголошуючи на додаткових композиторських та аранжувальних навичках, необхідних для останнього, особливо при роботі з народною піснею чи за відсутності готового нотного тексту (Гундер, 2024). Її власні дослідження історії фортепіанної освіти рідного краю (Гундер, 2012; Гундер, 2017) свідчать про глибоке розуміння нею педагогічної спадкоємності та впливу різних шкіл (львівської, київської, празької, московської) на формування виконавських традицій, що, безперечно, збагатили її власний мистецький світогляд. В інтерв'ю Л. Гундер з особливою теплотою згадує своїх перших вчителів – Л. Алиськевич (ученицю В. Барвінського) та Ю. Новодворського, які заклали основи її піаністичної культури та системного мислення (Пірус, 2025).

У роботі з солістами (вокалістами, інструменталістами) Любов Гундер демонструє класичні принципи концертмейстерського мистецтва: створення паритетного дуету, глибоке проникнення в суть твору, технічну підтримку, увагу до стилю, тембру, фразування, динамічного балансу. Тетяна Молчанова відзначає її вміння «слухати наперед», гнучкість, увагу до деталей, здатність до «діалогу» та «співпереживання» із солістом (Молчанова, 2022, с. 105). Лариса Опарик підкреслює роль емпатії та подолання комунікативної дистанції як ключових у професійній діяльності піаніста-концертмейстера (Опарик, 2024).

Впродовж десятиріч Любов Гундер співпрацювала на сцені з видатними виконавцями: вокалістами Марією Стеф'юк (колоратурне сопрано), Христиною Фіцалович (сопрано), Володимиром Пірусом (бас-баритон), Михайлом Кривенем (баритон), Мацеєм Галласом (тенор) (Польща), Мареком Мохначем (баритон) (Словаччина), Тетяною Гайзушовою

(сопрано) (Словаччина), Домінікою Ізою Марковою (сопрано) (Італія), Вікторією Норко Марковою (меццо сопрано) (Словаччиною), Еленою Кушнеровою (сопрано) (Словаччина), Міріам Брандісова (сопрано) (Словаччина), Андреа Немцова (меццо сопрано) інструменталістами – Петром Терпелюком (скрипка), Наталією Мандрикою (скрипка), Віолеттою Дутчак (бандура), Мироном Черепаниним (акордеон), дуєтом «Концертіно», Олегом Кривою (скрипка) (Україна), Каролем Меднянським (віолончель) (Словаччина), сучасними композиторами – Міланом Новаком (Словаччина) та Петером Махайдіком (Німеччина) та ін.

Досвід роботи з професійними мистецькими колективами міста Івано-Франківська – «Harmonia Nobile», струнним ансамблем «Quattro Corde», симфонічним оркестром (Івано-Франківська обласна філармонія імені Іри Маланюк), духовим оркестром музичного училища імені Д. Січинського, хорами під орудою В. Їжака, О. Маланюк, О. Ничай вимагав навичок читання партитур, розуміння специфіки оркестрового та хорового звучання, взаємодії з диригентом, що підтверджується дослідженнями О. Боровицької та С. Ключової (Боровицька, Ключова, 2018). Короткочасна співпраця з ансамблем сучасної музики «Ricerca» (Пірус, 2025) свідчить про готовність піаністки працювати з авангардним репертуаром, що вимагає особливого підходу до фактури, ритму та гармонії.

Особливе місце у творчості Л. Гундер посідає її 40-річна співпраця з народним вокальним ансамблем «Росинка» Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Христини Михайлюк. Цей досвід став квінтесенцією її майстерності як концертмейстера, аранжувальника та імпровізатора. У своїх спогадах Л. Гундер підкреслює унікальну атмосферу творчого взаєморозуміння, що панувала між нею та Х. Михайлюк (Гундер, 2022). Христина Михайлюк визначала смислове та емоційне наповнення, а Любов Гундер, миттєво вловлюючи ідею, втілювала її в музичній тканині фортепіанного супроводу. Саме в роботі з «Росинкою» повною мірою розкрився її талант аранжувальника та імпровізатора. Абсолютна більшість фортепіанних супроводів репертуару вокального ансамблю

належать її авторству (Молчанова, 2022). Працюючи переважно з одноголосною мелодією народної пісні, вона створювала багату, стилістично вивірену гармонізацію, розробляла фактуру, вводила інструментальні програти, варіювала супровід від куплету до куплету, уникаючи монотонності. Її стаття про специфіку імпровізаційних прийомів (Гундер, 2024) є, по суті, узагальненням саме цього досвіду. Любов Гундер детально описує гармонійні, мелодичні, ритмічні, фактурні прийоми, які дозволяють зберегти автентичність народного мелосу і водночас збагатити його можливостями фортепіано. Це вимагало не лише технічної вправності, а й глибокого знання українського фольклору, його ладових та метроритмічних особливостей. ТанDEM із заслуженим діячем мистецтва Христиною Михайлюк є яскравим прикладом синергії (Молчанова, 2022), де паритетність, взаєморозуміння та спільна мета призводять до результату, що значно перевищує суму індивідуальних зусиль. Їхня здатність розуміти одна одну без слів, імпровізувати в непередбачуваних концертних ситуаціях (Гундер, 2022, с. 197) свідчить про найвищий рівень ансамблевої взаємодії. «Її фортепіанний акомпанемент звучить у музичному фільмі “Дзвенить “Росинка” у піснях”, студія “Укркінохроніка”, 1994 р., аудіодиску “Згадай мене” 2002 р., багатьох концертів в Україні та за кордоном. Крім того, фортепіанний супровід Любов Гундер занотований у репертуарних збірках “Росинки”, упорядкованих її учасницями» (Дутчак В., 2007).

Комплексне висвітлення багатогранної діяльності Любов Гундер свідчить про її надзвичайну стильову адаптивність. Мисткиня однаково органічно почувається в академічному репертуарі, в обробках народних пісень, у виконанні доробку сучасних композиторів. Креативне музичне мислення, глибоке проникнення у стиль та жанр кожного твору, пошук адекватних засобів виразності визначає творче кредо артистки, яка майстерно поєднує у своїй творчості талант концертмейстера, сольну фортепіанну кар’єру та імпровізаторські здібності. Ця гнучкість, помножена на технічну досконалість та артистизм, є однією з ключових рис її індивідуального стилю.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Творча діяльність Любові Гундер у царині концертмейстерського мистецтва є уні-

кальним явищем музичної культури України та Словаччини. Розкриття її творчого портрету яскраво переконує. Аналіз її роботи з різними виконавськими складами дозволяє стверджувати, що її майстерність базується на поєднанні міцної академічної школи, глибокого знання національних музичних традицій, широкої ерудиції та постійного творчого пошуку. Ключовою рисою її підходу є виняткова адаптивність до специфіки роботи з різними виконавцями та стилістичного розмаїття репертуару. Її концертмейстерська діяльність характеризується паритетністю у стосунках з партнерами, глибокою емпатією, вмінням створювати атмосферу творчої синергії. Особливе місце посідає її багаторічна праця з ансамблем «Росинка», де вона повною мірою реалізувала себе як аранжувальник та імпровізатор, створивши сотні оригінальних супроводів до українських народних пісень і ставши співавтором унікального звучання колективу. Мисткиня є яскравим прикладом концертмейстера-універсала, який виходить за межі традиційного акомпанементу, виступаючи як рівноправний творчий партнер по сцені, співавтор інтерпретації, аранжувальник та імпровізатор. «Мистецтво концертмейстера для мене – це життя! Бути справжнім піаністом-концертмейстером – це і життя, і щастя. І цю роботу, ти сприймаєш як задоволення, як радість. І це найкраще, що може бути!», – зазначила в інтерв’ю Любов Гундер (Пірус, 2025).

Отже, багаторічна творча діяльність заслуженої артистки України Любові Гундер із вокалістами та інструменталістами України та зарубіжжя переконливо демонструє глибоке розуміння специфіки кожного жанру та стилю, вміння встановлювати паритетні партнерські стосунки, що базуються на емпатії та взаєморозумінні. Професійний підхід піаністки у роботі поєднує міцну академічну базу, глибоке знання української музичної традиції та відкритість до різноманітних виконавських завдань. Усе зазначене вище переконливо свідчить, що багатовекторна постать Л. Гундер є знаковою в царині музичного мистецтва України та Словаччини.

Перспективи подальших досліджень будуть спрямовані на детальне розкриття специфіки аранжувальної майстерності Любові Гундер на прикладі репертуару вокального ансамблю «Росинка», порівняльному аналізу підходів мисткині з практикою інших видатних

українських концертмейстерів, а також висвітленні педагогічної діяльності піаністки та її впливу на професійне становлення молодого покоління музикантів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Боровицька О. М., Ключова С. В. Методичні аспекти формування навиків роботи концертмейстера-піаніста. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2018. Вип. 62. С. 36–39. URL <http://nc-s5.npu.edu.ua/issue/view/10568>
2. Гундер Л. Роздуми про «Росинку» та нашу Христину Олександрівну Михайлюк. *Творче життя як крапля роси (до 80-річчя від дня народження заслуженої діячки мистецтв України, професорки Христини Михайлюк та 55-річчя створення народного вокального ансамблю «Росинка»): науково-популярні нариси / за редакцією докторки мистецтвознавства, професорки Г. Карась; автори-упорядники Г. Карась, М. Ортинська, О. Черсак, О. Молодій. Івано-Франківськ: Фоліант, 2022. 492 с. С. 197–200.*
3. Гундер Л. Специфіка імпровізаційних прийомів фортепіанного супроводу народної пісенності українців (на основі власного концертмейстерського досвіду). *Slovensko-ukrajinské vzťahy v oblasti jazyka, literatúry a kultúry na Slovensku a v stredoeurópskom priestore 70 rokov prešovskej ukrajínistiky na Slovensku* Editorka: Jarmila Kredátusová. Prešovská univerzita v Prešove, 2024. С. 458–468.
4. Гундер Л. Традиції фортепіанної освіти Станіслава – Івано-Франківська. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 24–25. С. 299–306.
5. Гундер Л. Фортепіанні школи Станіслава-Івано-Франківська в контексті розвитку професійного музичного мистецтва. *Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя): матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (Івано-Франківськ, 19–20 жовт. 2017 р .).* Івано-Франківськ, 2017. С. 66–74.
6. Дутчак В. Мистецтво концертмейстера / раїодопередача. Івано-Франківське обласне радіо. 21.03.2007. Обсяг мовлення 30 хв.
7. Молчанова Т. О. Ефект синергії у спільному виконавському процесі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 44. С. 79–85. URL <http://arts-series-кnukim.pp.ua/issue/view/14182>
8. Молчанова Т. О. Любов Гундер: штрихи до творчого портрета. «Творче життя як крапля роси» (до 80-річчя від дня народження заслуженої діячки мистецтв України, професорки Христини Михайлюк та 55-річчя створення народного вокального ансамблю «Росинка»): науково-популярні нариси / за редакцією докторки мистецтвознавства, професорки Г. Карась; автори-упорядники Г. Карась, М. Ортинська, О. Черсак, О. Молодій. Івано-Франківськ: Фоліант, 2022. 492 с. С. 102–105.
9. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія. Львів: Ліга Прес, 2015. 558 с.
10. Опарик Л. Комунікативні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера. *Актуальні питання гуманітарних наук: / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». 2024. Вип. 79, том 2. С. 62–67. URL <https://www.aphn-journal.in.ua/79-2-2024>*
11. Пірус В. Інтерв'ю з Любов'ю Гундер від 13.04.2025. Особистий архів автора.
12. Хлопотова А. А., Юрчук В. В., Олейніков С. О. Інтерпретація джазових стандартів у концертмейстерській діяльності піаніста. *Молодий вчений*. 2018. № 1 (53). С. 187–190. URL <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/issue/view/65> <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/5268>
13. Цейко Н., Кривицька Т. Мистецтво імпровізації у роботі піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». 2021. Вип. 41, том 3. С. 47–57. URL <https://www.aphn-journal.in.ua/41-3-2021>*

REFERENCES:

1. Borovytska, O. M., & Kliuieva, S. V. (2018). Metodichni aspekty formuvannia navykiv roboty kontsertmeistera-pianista [Methodological aspects of formation of work of concertmaster-pianist work]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriya 5. Pedagogichni nauky: realii ta perspektyvy* [Scientific Journal of M. P. Drahomanov NPU. Series 5. Pedagogical Sciences: Realities and Prospects], (62), 36–39. <http://nc-s5.npu.edu.ua/issue/view/10568> [in Ukrainian].
2. Dutchak, V. (2007, March 21). *Mystetstvo kontsertmeistera* [The art of the concertmaster] [Radio broadcast]. Ivano-Frankivske oblasne radio. [in Ukrainian].

3. Gunder, L. (2012). Tradycii fortepiannoi osvity Stanislavova – Ivano-Frankivska [Traditions of piano education in Stanislavov – Ivano-Frankivsk]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo* [Bulletin of Precarpathian University. Art Studies], 24–25, 299–306. [in Ukrainian].
4. Gunder, L. (2017). Fortepianni shkoly Stanislavova-Ivano-Frankivska v konteksti rozvytku profesiinoho muzychnoho mystetstva [Piano schools of Stanislavov-Ivano-Frankivsk in the context of the development of professional musical art]. *Mystetstvo Prykarpattia v sotsiokulturnomu prostori Ukrainy (na poshanuvannia 90-i richnytsi vid dnia narodzhennia Mykhaila Fiholia): materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* [Art of Precarpathia in the sociocultural space of Ukraine (in honor of the 90th anniversary of the birth of Mykhailo Fygor): Materials of the International Scientific and Practical Conference] (pp. 66–74). Ivano-Frankivsk. [in Ukrainian].
5. Gunder, L. (2022). Rozdumy pro «Rosynku» ta nashu Khrystynu Oleksandrivnu Mykhailiuk [Reflections on "Rosynka" and our Khrystyna Oleksandrivna Mykhailiuk]. In H. Karas (Ed.), *Tvorche zhyttia yak kraplia rosy (do 80-richchia vid dnia narodzhennia zasluhenoi diiachky mystetstv Ukrainy, profesorky Khrystyny Mykhailiuk ta 55-richchia stvorennia narodnoho vokalnoho ansamblu «Rosynka»): naukovo-populiarni narysy* [Creative life as a drop of dew (to the 80th anniversary of the birth of the Honored Artist of Ukraine, Professor Khrystyna Mykhailiuk and the 55th anniversary of the creation of the folk vocal ensemble "Rosynka"): popular science essays] (pp. 197–200). Foliant. [in Ukrainian].
6. Gunder, L. (2024). Spetsyfika improvizatsiinykh pryimov fortepiannoho suprovodu narodnoi pisennosti ukrainsiv (na osnovi vlasnoho kontsertmeisterskoho dosvidu) [Specifics of improvisational techniques of piano accompaniment of Ukrainian folk songs (based on own concertmaster experience)]. In J. Kredátusová (Ed.), *Slovensko-ukrajinské vzťahy v oblasti jazyka, literatúry a kultúry na Slovensku a v stredoeurópskom priestore 70 rokov prešovskej ukrajínistiky na Slovensku* [Slovak-Ukrainian relations in the field of language, literature and culture in Slovakia and in the Central European space 70 years of Prešov Ukrainian studies in Slovakia] (pp. 458–468). Prešovská univerzita v Prešove. [in Ukrainian].
7. Khlopotova, A. A., Yurchuk, V. V., & Oleinikov, S. O. (2018). Interpretatsiia dzhazovykh standartiv u kontsertmeisterskii diialnosti pianista [Interpretation of jazz standards in concertmaster activity of pianist]. *Molodyi vchenyi* [Young Scientist], (1), 187–190.
<https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/issue/view/65> [in Ukrainian].
8. Molchanova, T. O. (2015). *Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti: istoriia, teoriia, praktyka* [The art of pianist-concertmaster in the cultural and historical context: history, theory, practice]. Liha Pres. [in Ukrainian].
9. Molchanova, T. O. (2021). Efekt synerhii u spilnomu vykonavskomu protsesi [Synergy effect in joint performance process]. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo* [Bulletin of KNUKiM. Series: Art Studies], (44), 79–85. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235324> [in Ukrainian].
10. Molchanova, T. O. (2022). Liubov Gunder: shtrykhy do tvorchoho portreta [Liubov Gunder: strokes to a creative portrait]. In H. Karas (Ed.), *Tvorche zhyttia yak kraplia rosy (do 80-richchia vid dnia narodzhennia zasluhenoi diiachky mystetstv Ukrainy, profesorky Khrystyny Mykhailiuk ta 55-richchia stvorennia narodnoho vokalnoho ansamblu «Rosynka»): naukovo-populiarni narysy* [Creative life as a drop of dew (to the 80th anniversary of the birth of the Honored Artist of Ukraine, Professor Khrystyna Mykhailiuk and the 55th anniversary of the creation of the folk vocal ensemble "Rosynka"): popular science essays] (pp. 102–105). Foliant. [in Ukrainian].
11. Oparyk, L. (2024). Komunikatyvni aspekty mystetskoï diialnosti pianista-kontsertmeistera [Communicative aspects of the artistic activity of a pianist-concertmaster]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Actual Issues of Humanities], 79(2), 62–67. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-9> [in Ukrainian].
12. Pirus V. Interview with Liubov Gunder, April 13, 2025. Personal archive of the author.
13. Tseiko, N., & Kryvytska, T. (2021). Mystetstvo improvizatsii u roboti pianista-kontsertmeistera v klasi estradno-dzhazovoho vykonavstva [The art of improvisation in the activity of a pianist-concertmaster in the sphere of pop music and jazz]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Actual Issues of Humanities], 41(3), 47–57. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-3-8> [in Ukrainian].

УДК 780.616.41.036(477:4)"18/19"(045)
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-19>

Олександра САВИЦЬКА

старший викладач кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0009-0007-3449-7552

Тетяна ПАСІЧИНСЬКА

старший викладач кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0000-0003-3452-7129

Надія МЕЛЬНИК

старший викладач кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0009-0003-4276-1932

Бібліографічний опис статті: Савицька, О., Пасічинська, Т., Мельник, Н. (2025). Особливості розвитку цимбалів у європейській музичній культурі XIX-XX століття (органологічний аспект). *Fine Art and Culture Studies*, 2, 136–141, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-19>

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЦИМБАЛІВ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ XIX-XX СТОЛІТТЯ (ОРГАНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

У сучасній світовій музичній культурі цимбали займають важливе місце, виступаючи унікальним містком між народною традицією та академічним мистецтвом. Багатий тембр і широкий діапазон робить цимбали затребуваними серед виконавців народної, класичної та естралної і навіть джазової музики. Зростаючий інтерес зумовлений не лише музичною виразністю цього інструмента, а й багатомірною історією розвитку, що відображає складні процеси культурної взаємодії та технічних інновацій у різних європейських країнах. Ця тематика є актуальною для наукового дослідження, оскільки дозволяє глибше зрозуміти еволюцію цимбалів, їх роль у формуванні національних музичних шкіл і вплив на сучасну виконавську практику.

Мета статті полягає у виявленні закономірностей та особливостей конструктивної трансформації цимбалів у європейських країнах XIX–XX ст., а також у визначенні впливу соціокультурних, професійних і технологічних чинників на формування різних типів цього інструмента та їх інтеграцію у професійну музичну практику.

Методологія. У статті використано органологічний аналіз для вивчення конструктивних особливостей цимбалів, історико-культурний аналіз для з'ясування впливу соціокультурних і етнічних чинників на їх розвиток, порівняльний метод для зіставлення національних варіантів інструмента, а також джерелознавчий аналіз для опрацювання наукових та архівних джерел.

Наукова новизна полягає в комплексному органологічному дослідженні конструктивної еволюції цимбалів у європейській музичній культурі XIX - XX століть.

Висновки. Еволюція цимбалів відбувалася двома основними шляхами:

– універсалізація (створення концертних моделей, які стали прикладом поєднання різноетнічних та різночасових технічних можливостей та знахідок у сфері конструкторського вдосконалення і утвердилися як об'єкт цимбального професіоналізму в багатьох європейських країнах);

– спеціалізація (адаптація традиційних інструментів до потреб національних музичних шкіл, наслідком яких стала поява угорських, українських, латвійських, молдовських цимбалів тощо).

Ключові слова: цимбали, конструкція, удосконалення, народно-інструментальне виконавство, акустичні властивості.

Olexandra SAVYTSKA

Senior Lecture at the Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0009-0007-3449-7552

Tetiana PASICHYNSKA

Senior Lecture at the Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0000-0003-3452-7129

Nadiya MELNYK

Senior Lecture at the Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0009-0003-4276-1932

To cite this article: Savytska, O., Pasichynska, T., Melnyk, N. (2025). Osoblyvosti rozvytku tsymbaliv u yevropeiskii muzychnii kulturi XIX-XX stolittia (orhanolohichnyi aspekt) [Especially the development of dulcimer in the European musical culture XIX-XX century (organological aspect)]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 136–141, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-19>

ESPECIALLY THE DEVELOPMENT OF DULCIMER IN THE EUROPEAN MUSICAL CULTURE XIX-XX CENTURY (ORGANOLOGICAL ASPECT)

In modern world musical culture, dulcimers occupy an important place, acting as a unique bridge between folk tradition and academic art. Their rich timbre and wide range of sound capabilities make this instrument popular among both folk music performers and professional musicians working in classical and modern genres. The growing interest in dulcimers is due not only to their musical expressiveness, but also to the rich history of development, which reflects the complex processes of cultural interaction and technical innovations in different European countries. This topic is relevant for scientific research, as it allows for a deeper understanding of the evolution of the instrument, its role in the formation of national music schools and its impact on modern performing practice.

The purpose of the article is to identify the patterns and features of the constructive transformation of dulcimers in European countries of the 19th–20th centuries, as well as to determine the influence of socio-cultural, professional and technological factors on the formation of different types of this instrument and their integration into professional musical practice.

The methodology. The article uses organological analysis to study the constructive features of cymbals, historical and cultural analysis to clarify the influence of socio-cultural and ethnic factors on their development, a comparative method to compare national variants of the instrument, as well as source analysis to study scientific and archival sources.

The scientific novelty lies in the comprehensive organological study of the constructive evolution of cymbals in European musical culture of the 19th – 20th centuries.

Conclusions. The evolution of cymbals took place in two main ways:

– universalization (creation of concert models, which became an example of a combination of multi-ethnic and multi-temporal technical capabilities and findings in the field of design improvement and established themselves as an object of cymbal professionalism in many European countries);

– specialization (adaptation of traditional instruments to the needs of national music schools, which resulted in the emergence of Ukrainian, Latvian, Moldovan cymbals, etc.).

Key words: dulcimer, design, improvement, folk-instrumental mastery, acoustic properties.

Актуальність проблеми. Як інструмент із багатою історією та широкою географією поширення, цимбали вирізняються складною конструкцією, різними типологічними моделями й унікальними тембровими властивостями, що обумовлює необхідність їх комплексного органологічного аналізу для розуміння процесів розвитку й ролі у національних і світових музичних традиціях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні дослідження охоплюють широкий спектр тем: історію, еволюцію та педагогіку українських цимбалів. М. Лисенко (1955)

та А. Гуменюк (1967) описали регіональні особливості цих інструментів, зокрема, А. Гуменюк детально досліджував оркестрові моделі цимбалів (наприклад, конструкції І. Скляра та О. Незовибатька), акцентуючи увагу на строї, звучанні та виконавських техніках. Г. Хоткевич (2012) описував архаїчні типи інструментів, а Н. Супрун-Яремко (2001) – вплив його (Г. Хоткевича) ідей. І. Шрамко (1983; 1989) проаналізував народну інструментальну творчість, автентичні виконавські принципи й регіональні манери гри на цимбалах. О. Незовибатько (1966; 1976) систематизував модернізацію

інструмента, а Т. Баран (2008) досліджував взаємозв'язок конструктивних змін цимбалів (зокрема системи «Шунда») із виконавською практикою, присвятивши роботу комплексному аналізу цих інструментів.

Мета дослідження спрямована на виявлення особливостей трансформації конструкції цимбалів у європейському музичному просторі XIX–XX ст., а також на з'ясування впливу соціокультурних, професійних і технічних факторів на становлення різних типів інструмента та їх інтеграцію в академічне і народне виконавство.

Виклад основного матеріалу дослідження. Цимбальна виконавська техніка демонструє структурну спорідненість із ударними інструментами, зокрема в аспектах координації рухів, пульсаційної чутливості та реалізації складних метроритмічних структур, що становить базові вимоги до професійного цимбаліста. Завдяки технологічним параметрам, цей інструмент також демонструє здатність до інтерпретації музики різних напрямів та періодів, що визначає його як рівноцінний мелодійним інструмент. Специфіка виконавства полягає в ефективній інтеграції звуковисотних елементів, розподілених у широкому діапазоні, у єдину ритмо-мелодичну систему, що вирізняє цимбали серед інших музичних інструментів.

Сучасні дослідження визначають цимбали як інструмент з прогресивним еволюційним шляхом, що синтезує фольклорну спадщину та академічні новації. Вони диференціюються на традиційні народні (діатонічні, мінімалістичної конструкції) та сучасні професійні (хроматичні з розширеними можливостями, включаючи демпфери), що відкривають доступ до виконання складних технік.

Цимбали мають давнє походження та зустрічається в різних культурах світу під різними назвами. Хоча циганська міграція до Європи через азійсько-причорноморські регіони з Індії теоретично могла сприяти поширенню прототипів цимбалів, а угорські племена (етнічні предки сучасних угорців) мігрували з Південного Уралу до Панонської долини близько 1000 років тому під час поділу угрофінського етносу, ці процеси хронологічно не узгоджуються з ранніми етапами еволюції інструмента. Археологічні та історичні дані підтверджують, що прабатьківщина цимбалів пов'язана з культурами Межиріччя, де зафіксовані найдав-

ніші згадки та зображення цимбалоподібних інструментів, зокрема «ассірійський барельєф у Куюнджику, на якому зображено музиканта, що грає на інструменті, подібному до гусел, ударяючи паличками по струнах» (Незови-батько, 1976, с. 3).

У формуванні сучасних концертних цимбалів ключову роль відіграв циганський інструмент з території Австро-Угорської монархії. Його конструкція стала базою для вдосконалень, реалізованих Йозефом Венцелом Шундою, який також надав теоретичне підґрунтя для нового інструментального типу. Подальші модернізація та розвиток популярного угорського інструмента тісно пов'язані із діяльністю фірми «Шунда». На першій виставці в м. Кечкемет (1872 р.) Й. В. Шунда презентував безпедальні цимбали, які отримали вищу нагороду – велику золоту медаль. На Віденській світовій виставці (1873 р.) інструмент привернув увагу завдяки виступам відомих цимбалістів (П. Мокої, Ш. Берту, Й. Харвата) та зацікавленню з боку монарших осіб, зокрема Франца Йосифа I та Отто фон Бісмарка.

Ключовим етапом став 1874 р., коли було розроблено педальний механізм та налагоджено серійне виробництво цимбалів системи «Шунда», що сприяло їх глобальному поширенню. Згідно з даними на 1906 рік, обсяги продажів досягли понад 10 000 екземплярів (Баран, 2008, с. 94).

Клавішний механізм цимбал системи «Шунда», подібний до фортепіанного, активує демпфери синхронно з ударом, але відмінність у педалізації дозволяє сумувати окремі гармоніки, формуючи унікальну тембральну палітру. Звукоутворення відбувається при різних ступенях заглушення струн: повністю заглушених струнах, наполовину відкритому глушникові, повністю відкритому глушникові, при заглушуванні його пальцятками відразу ж після удару, що впливає на тембральні характеристики звуку. Поєднання роботи рук і ніг виконавця призводить до створення неповторних цимбальних тембрів, формуючи стилістику музики, унікальну через неможливість реалізації подібних звукових якостей та ритмо-гармонічних моделей на інших інструментах.

Активна популяризація цимбалів сприяла створенню спеціалізованих майстерень, де послідовники Й. В. Шунди (Г. Могюруш,

А. Габіч, Л. Богак) розвивали виробництво концертних моделей. У другій половині ХХ ст. фірма «Богак» розробила серію інструментів, що відповідали найвищим вимогам професійних цимбалістів, зокрема моделі «Artex». Спадкоємцем традицій Л. Богака виступила фірма «Kozmosz» (нині – «Opera Zongoraterem»), де майстер І. Янчо впровадив модифікацію з оновленим глушниковим механізмом.

Молдовські цимбали мали структурну схожість з українськими (буковинського походження) та румунськими аналогами. Форма інструмента варіювалася від прямокутно-рівнобічної до трапецієподібної, з діатонічним строем. Звук генерувався ударами довгих молоточків по хорам струн, причому виконавці рідко приглушували струни руками, на відміну від інших традицій. Для молдавської манери виконання характерні віртуозність та імпровізаційність. Техніка гри передбачала розміщення цимбалів на колінах, столі або підвішування на ремінцях, що дозволяло грати стоячи або рухаючись. Виробництво концертних цимбалів було започатковано на музичному комбінаті в Кишиневі, де Жан Візітіу адаптував конструктивні принципи угорських інструментів фірми «Богак». Модель «Moldova», що виникла внаслідок модернізації, характеризується розширенням теситури через впровадження контроктавного звуку «сі», що збільшило діапазон і тональні можливості інструмента. Ця трансформація дозволила інтегрувати цимбали в академічний простір, зокрема для виконання складних класичних та сучасних композицій поряд із традиційним фольклорним репертуаром.

Латвійські та литовські цимбали майже ідентичні за формою, строем і технікою звуковидобування. Разом із кокле (пікколо, сопрано, тенор, бас) та стабуле (пікколо, сопрано, альт, тенор) вони становлять основу національного оркестру. Оркестрові цимболе класифікуються на прими, секунди та баси, маючи матовий тембр із виразним звуковим характером. Як і цимболяй, цимболе виконує провідну роль у цих ансамблях. Звук видобувають двома молоточками з суконним покриттям, тримаючи інструмент на колінах або закріплюючи спеціальним поясом до тулуба виконавця.

Концертні цимбали чеських майстрів П. Візанського та Я. Степаніка здобули міжна-

родне визнання після презентації на 6-му Світовому конгресі у Львові, а в Румунії запущено виробництво моделі «Noga» (Баран, 2008).

Пам'ятки української культури XVI – XVIII ст. дозволяють простежити процес розвитку і удосконалення народних цимбалів: від вузько-об'ємних інструментів (10–12 бунтів струн) до хроматичних моделей (до 40 бунтів без повторних звуків). Народні цимбали, виготовлені майстрами-музикантами, мали продуману схему розташування струн, конкретний діапазон, зручні молоточки (пальчатки), невелику вагу, гарне зовнішнє художнє оформлення (Незовибатько, 1976).

На науковій конференції, яка відбулася в рамках 6-го Світового конгресу цимбалістів Н. Супрун, висвітлюючи місце цимбалів у системі наукових поглядів Гната Хоткевича, зауважила, що в «Україні цимбали відомі з давніх часів. Особливо на Гуцульщині, де вони – «доконечний інструмент ансамблю»» (Супрун, 2001). З певною вірогідністю Г. Хоткевич ідентифікував слово «кимбал» із Святого Письма з цимбалами, а сам термін «цимбали» – з його тлумаченням «бряцяло, кимбал, доброгласен». Отже, предметне значення слова «цимбали» у різних народів мало певне різночитання, але найчастіше пов'язувалось з багатострунним ударним інструментом.

Досліджуючи історичні витоки цимбалів в Україні, важливо розрізнити традиційні інструменти та клейзмерські ідіофони (дерев'яні бруски на солом'яній підстилиці), які помилково називають «цимбалами». Науково необґрунтованим залишається зарахування М. Гузікова (1809 – 1837 рр), який грав на такому ідіофоні, до визначних цимбалістів ХІХ ст. Вказану недоречність услід за О. Незовибатьком (1976, с. 12) та І. Шрамко (1989, с. 55), на жаль, повторюють і окремі сучасні дослідники цимбального виконавства.

Українські цимбали характеризувалися різноманіттям строїв через індивідуальний підхід цимбалістів, які налаштовували інструменти за власними уподобаннями. У центральних та східних регіонах строї адаптувалися під бандури (харківського та київського типів), тоді як на заході переважали неуніфіковані звукоряди. Кількість хорів струн (2–5) залежала від розмірів інструмента та його міцності, що формувало регіональні варіанти: «гуцульський», «буко-

винський», «мішаний» тощо. Ця різноманітність впливала з місцевих музичних традицій та практики художньої самодіяльності. Майстри та виконавці постійно експериментували зі строем, збільшуючи діапазон і впроваджуючи хроматичні елементи через ускладнення репертуару. Однак відсутність системного теоретичного підґрунтя та практичних стандартів ускладнювала створення єдиної моделі.

Значний внесок у модернізацію українських цимбалів зробили О. Незовибатько, В. Гуденко, Ю. Барташевський, В. Тузиченко, І. Скляр, які інтегрували досвід сусідніх народів.

Вивчення досвіду майстрів та аналіз різних зразків цимбалів дозволили створити «сім'ю» українських інструментів (прима, альт, бас) з діапазоном від ля великої до ре третьої октави, що стало основою для оркестрового використання. Технологія виготовлення цимбалів була розроблена конструкторським бюро Чернігівської музичної фабрики разом з О. Незовибатьком (1971; 1976) та за його конструкцією. Ключові зміни включали хроматичний стрій із розміщенням струн на одному рівні без дублювання звуків, що дозволило виконувати пасажі в будь-якій тональності. Середня (ліва) підставка дістала можливість пересуватися праворуч чи ліворуч для правильного розподілу струни на інтервал чистої квінти, а струни, проходячи через підставку, виключали можливість утворення збільшених або зменшених інтервалів. Верхні три хори струн додатково поділено підставкою на три поріжки, внаслідок чого утворились малі терції. Цим було забезпечено повну хроматичну послідовність визначеного діапазону (фа малої – ре третьої октави). Корпус набув рівнобічної трапецієподібної форми (1050×440×72 мм) з рівномірним розподілом струн, трьома ніжками та педаллю для демпфера, що забезпечило зручність гри. Резонаторна система включала верхню та нижню деки з дерев'яним стовпчиком («душею»), який передавав коливання, а голосники на нижній деці покращили акустику фабричних моделей.

Удосконалені цимбали дозволили використовувати стакато в швидких та піцікато в повільних темпах, а також застосовувати пучки, нігті пальців або плектр-медіатор для тембрової диференціації. Хроматична свобода розширила репертуар, а технологічні прин-

ципи передбачали 34 звуки у послідовності без повторень, 10 бунтів на правій підставці та поділ верхніх хорів на три поріжки. Відпала необхідність тримати цимбали на колінах під час гри, завдяки чому збільшилися технічні можливості виконавця. Все це сприяло швидкому розповсюдженню цимбалів серед професіональних виконавців та учасників художньої самодіяльності, їх використанню в ансамблях різних складів, капелах бандуристів та оркестрах народних інструментів.

Модифікації строю, зокрема «гуцульський» стрій В. Стадника (1950-ті) та експерименти Барташевського з впровадженням до-мажорного строю, підкреслили адаптивність інструмента до різних музичних контекстів. Процес удосконалення цимбалів в Україні включав також роботу Мельнице-Подільських майстерень, де В. Зуляк модифікував педалі-глушники та створив компактні моделі.

З 1951 р. Чернігівська фабрика виготовлено близько 10000 хроматичних цимбалів, які експонувалися у Польщі, Румунії, Канаді та інших країнах. Поруч з майстернями працювали і окремі майстри, які водночас були досвідченими і визнаними цимбалістами. Багато високоякісних інструментів виготовили київські майстри Д. Попічук, В. Ватаманюк, Г. Агратіна. Продовжує цю традицію майстер із м. Богородчан Івано-Франківської області І. Дутчак.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Цимбалоподібні інструменти пройшли складну еволюцію. Конструктивні ознаки та способи звукоутворення псалтеріона та дульцимера лягли в основу розбудованих Й. Шундою концертних цимбалів, що стали одним з найбільш актуальних і поширених прикладів інтеграції різноетнічних та різночасових знахідок у середовищі цимбалоподібних інструментів. Саме цей інструмент утвердився як об'єкт цимбального професіоналізму, як один з повноправних концертних музичних інструментів в багатьох країнах Центральної та Південно-Східної Європи. Особливості його конструкції та звукоутворення обумовили специфіку виконавської техніки та стилю цимбальної музики.

Цікавий шлях вдосконалення пройшли українські цимбали від фольклорних зразків діатонічного строю з елементами хроматизації до

створення сім'ї цимбалів із хроматичним звукокорядом.

Налагодження масового виробництва та постійна експериментальна робота окремих майстрів та виробничих об'єднань у більшості європейських країн сприяли популяризації виконавства на цимбалах

та їх широкому запровадженню у різні сфери музикування.

Перспективи подальшого дослідження полягають у вивчення зв'язку органіологічних особливостей з традиційними стилями виконавства та визначення точних критеріїв для класифікації різновидів цимбалів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм. Львів : *Афіша*, 2008. 224 с.
2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ : *Наукова думка*, 1967. 243 с.
3. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні / за ред. М. Т. Щоголь. Київ : *Мистецтво*, 1955. 62 с.
4. Незовибатько О. Українські цимбали. Київ : *Муз. Україна*, 1976. 54 с.
5. Незовибатько О. Українські цимбали та їх удосконалення : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1971. 25 с.
6. Незовибатько О. Школа гри на українських цимбалах. Київ : *Мистецтво*, 1966. 301 с.
7. Супрун-Яремко Н. О. Цимбали в системі наукових поглядів Гната Хоткевича : *Шостий світовий конгрес цимбалістів : наук. зб.* / Львів, 2001. С. 54–58.
8. Теуту І. Українські цимбали як об'єкт наукового дослідження : Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Вип. 14. Київ, 2014. С. 53–60.
9. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / 2-га ред. Харків : *Вид-во Савчук О.*, 2012. 512 с.
10. Шрамко І. З історії цимбалів. Київ : *Музика*, 1983. С. 13–14.
11. Шрамко І. Українські цимбали / *Народна творчість та етнографія*. № 4 (218). 1989. С. 13–22.

REFERENCES:

1. Baran, T. (2008). *Tsymbaly ta muzychnyi profesionalizm* [Cymbals and musical professionalism]. Lviv : *Afisha*, 224 [in Ukrainian].
2. Humeniuk, A. (1967). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty* [Ukrainian folk musical instruments]. Kyiv : *Naukova dumka*, 243 [in Ukrainian].
3. Lysenko, M. V. (1955). *Narodni muzychni instrumenty na Ukraini* [Folk musical instruments in Ukraine] / za red. M. T. Shchokol. Kyiv : *Mystetstvo*. 62 [in Ukrainian].
4. Nesovibatko, O. (1976). *Ukrainski tsymbaly* [Ukrainian dulcimers]. Kyiv: *Mus. Ukraina*, 56 [in Ukrainian].
5. Nesovibatko, O. (1971). *Ukrainski tsymbaly ta yikh udoskonalennia* [Ukrainian dulcimers and their improvements] : *avtoref. dys. kand. mystetstvoznnavstva* : 17.00.03. Kyiv, 25 [in Ukrainian].
6. Nezovybatko, O. (1966). *Shkola hry na ukrainskykh tsymbalakh* [Ukrainian dulcimer playing school]. Kyiv : *Mystetstvo*, 301 [in Ukrainian].
7. Suprun-Yaremko, N. O. (2001). *Tsymbaly v systemi naukovykh pohliadiv Hnata Khotkevycha* [Cymbals in the system of scientific views of Hnat Khotkevych] : *Shostyi svitovyi konhres tsymbalistiv : nauk. zb.* / Lviv, 2001, 54–58 [in Ukrainian].
8. Teutu, I. (2014). *Ukrainski tsymbaly yak obiekty naukovoho doslidzhennia* [Ukrainian dulcimers as an object of scientific research].: *Ukrainske mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*. Vyp. 14. Kyiv, 53–60 [in Ukrainian].
9. Khotkevych, H. (2012). *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu* [Musical instruments of the Ukrainian people] / 2-ha red. Kharkiv : *Iyd-vo Savchuk O.*, 512 [in Ukrainian].
10. Shramko, I. (1983). *Z istorii tsymbaliv* [From the history of cymbals]. Kyiv : *Muzyka*, 13–14 [in Ukrainian].
11. Shramko, I. (1989). *Ukrainski tsymbaly* [Ukrainian dulcimers] / *Narodna tvorchist ta etnohrafia*. No. 4 (218), 13–22 [in Ukrainian].

УДК 78:378

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-20>

Петро ШИМАНСЬКИЙ

доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0003-0006-0647

Борис КОЦЮРБА

старший викладач циклової комісії народних інструментів, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, просп. Волі, 36, м. Луцьк, Україна, 43010

ORCID: 0000-0003-4210-0248

Наталія КОЦЮРБА

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

ORCID: 0000-0002-2090-9946

Бібліографічний опис статті: Шиманський, П., Коцюрба, Б., Коцюрба, Н. (2025). Музичне мистецтво в контексті вищої освіти: теорія, методика та практикум роботи з колективом. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 142–148, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-20>

**МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ВИЩОЇ ОСВІТИ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДИКА ТА ПРАКТИКУМ РОБОТИ З КОЛЕКТИВОМ**

Актуальність теми зумовлена потребою у формуванні нового типу фахівця у галузі мистецтва – не лише виконавця, а й організатора, лідера, здатного працювати в умовах командної творчості, міждисциплінарної взаємодії та відкритості до інновацій. У сучасних умовах розвитку мистецької освіти важливим завданням закладів вищої освіти є формування висококваліфікованих фахівців, здатних до творчої діяльності, професійної мобільності та ефективної комунікації в умовах художнього середовища. Одним із ключових елементів цієї підготовки є робота з музичним колективом, яка охоплює як практичну, так і методико-теоретичну підготовку майбутніх музикантів, педагогів, диригентів та організаторів культурно-мистецьких процесів. У статті розглянуто основи організації та управління музичним колективом у закладах вищої освіти. Проаналізовано теоретичні засади, методичні підходи та особливості практичної реалізації навчального процесу в галузі музичного мистецтва. Визначено ключові педагогічні принципи та психолого-педагогічні аспекти, що впливають на ефективність роботи з колективом. Порушуються питання структури, функціонування, взаємодії учасників музичного ансамблю, а також ролі керівника у створенні сприятливого творчого середовища. Здійснено аналіз сучасних тенденцій та технологій, що застосовуються у процесі формування професійних навичок майбутніх музикантів. Розглянуто практичні аспекти організації репетиційного процесу, підбору репертуару, планування навчального часу та особливостей підготовки до концертних виступів. Увага приділяється питанням психолого-педагогічної взаємодії у студентському середовищі, формуванню мотивації, розвитку лідерських якостей, відповідальності та співпраці в умовах творчої співпраці. Особливо розкриваються особливості адаптації учасників до різних художніх форматів та стилів. Зазначено значення практикуму як невід'ємної складової процесу професійної підготовки майбутніх керівників музичних колективів. **Метою** даної статті є всебічне теоретико-практичне осмислення процесу організації, методики та практикуму роботи з музичним колективом у закладі вищої освіти в контексті сучасних освітніх та мистецьких вимог. **Методологія.** З огляду на зростання культурного попиту в суспільстві та потребу у висококваліфікованих кадрах у сфері мистецької освіти, питання методичного забезпечення роботи з колективом набуває особливої ваги. Наукове обґрунтування методики керівництва музичними колективами, визначення психолого-педагогічних чинників їх ефективного функціонування, впровадження практикоорієнтованих форм навчання у підготовці студентів – усе це є запорукою успішного професійного становлення майбутніх фахівців. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному осмисленні музичного мистецтва як складової фахової підготовки майбутніх фахівців у вищій освіті. Уперше здійснено інтеграцію теоретичних засад, методичних підходів і практичних аспектів роботи з музичним колективом у єдину освітню модель, що відповідає сучасним вимогам мистецької педагогіки. Виявлено та обґрунтовано ефективні педагогічні умови формування художньо-творчої компетентності студентів засобами колективної музичної діяльності. Матеріали дослідження можуть бути корисними викладачам,

студентам, диригентам, організаторам культурно-освітньої діяльності, а також усім, хто працює у сфері музичної освіти.

Ключові слова: музичне мистецтво, фахової підготовки, мистецької педагогіка, культурно-освітня діяльність, практикум роботи з колективом.

Petro SHYMANSKYI

PhD in Art, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0003-0006-0647

Borys KOTSIURBA

senior teacher of the cycle committee of folk instruments, Communal institution of higher education "Lutsk Pedagogical College" Volyn Regional Council, 36 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43010

ORCID: 0000-0003-4210-0248

Nataliia KOTSIURBA

Concertmaster at the Department of Music Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-2090-9946

To cite this article: Shymanskyi, P., Kotsiurba, B., Kotsiurba, N. (2025). Muzychne mystetstvo v konteksti vyshchoi osvity: teoriia, metodyka ta praktykum roboty z kolektyvom [Musical Art in the Context of Higher Education: Theory, Methodology and Practice of Working with a Collective]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 142–148, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-20>

MUSICAL ART IN THE CONTEXT OF HIGHER EDUCATION: THEORY, METHODOLOGY AND PRACTICE OF WORKING WITH A COLLECTIVE

The relevance of the topic lies in the necessity of forming a new type of art specialist – not only a performer, but also an organiser, a leader capable of working in conditions of team creativity, interdisciplinary interaction, and openness to innovation. In today's context of art education development, an important task of higher education institutions is to form highly qualified professionals capable of creative activity, professional mobility and effective communication within the artistic environment. One of the key elements of this training is work with a musical collective, covering the practical, methodological and theoretical training of future musicians, teachers, conductors and organisers of cultural and artistic processes. This article examines the fundamentals of organising and managing a musical ensemble in higher education institutions. The theoretical foundations, methodological approaches, and specific features of the practical implementation of the educational process in the field of musical art are analysed. The key pedagogical principles and psycho-pedagogical aspects that affect the effectiveness of working with the collective are identified. The article addresses the issues of structure, functioning, interaction of members of a musical ensemble, as well as the role of the leader in creating a favourable creative environment. Modern trends and technologies used in the process of forming professional skills of future musicians are analysed. The practical aspects of organising the rehearsal process, selecting repertoire, planning study time and features of preparing for concert performances are considered. Special attention is given to the issues of psycho-pedagogical interaction in the student environment, formation of motivation, the development of leadership qualities, responsibility, and cooperation in the conditions of creative collaboration. The article also highlights the peculiarities of participants' adaptation to different artistic formats and styles. The importance of the practical training as an integral part of the process of professional training of future music leaders is emphasised. **The aim** of this article is to provide a comprehensive theoretical and practical understanding of the process of organising, methodology and practical work with a musical collective in a higher education institution in the context of modern educational and artistic requirements.

Methodology. Given the increasing cultural demand in society and the need for highly qualified specialists in the field of art education, the issue of methodological support for working with a musical ensemble becomes especially significant. The scientific substantiation of the methodology for managing musical collectives, the identification of psycho-pedagogical factors for their effective functioning, and the introduction of practice-oriented forms of education in student training are all key to the successful professional development of future specialists. **The scientific novelty** of this study is a comprehensive understanding of musical art as a component of the professional training of future specialists in higher education. For the first time, the integration of theoretical foundations, methodological approaches and practical aspects

of working with a musical collective into a single educational model that meets the modern requirements of artistic pedagogy has been carried out. Effective pedagogical conditions for the formation of students' artistic and creative competence through collective musical activities have been identified and substantiated. The research materials can be useful for teachers, students, conductors, organisers of cultural and educational activities, as well as for all those working in the field of music education.

Key words: *musical art, professional training, art pedagogy, cultural and educational activities, practical work with a collective.*

Актуальність проблеми. У сучасному освітньому просторі реформування вищої школи та впровадження нових стандартів професійної підготовки, особливої актуальності набуває проблема ефективної організації роботи з творчим колективом у мистецьких ЗВО. Музичне мистецтво як галузь не лише естетичного, а й соціального виховання має унікальний потенціал впливу на особистість, формування її духовного світу, професійної ідентичності та соціальної активності. У зв'язку з цим робота з музичним колективом потребує не лише художньо-виконавської компетентності, а й глибокого розуміння педагогіки, психології, методики та організації групової діяльності. Актуальність теми зумовлена також потребою у формуванні нового типу фахівця у галузі мистецтва – не лише виконавця, а й організатора, лідера, здатного працювати в умовах командної творчості, міждисциплінарної взаємодії та відкритості до інновацій. Сучасні здобувачі освіти вимагають нових підходів до навчання, заснованих на співпраці, партнерстві, емоційному комфорті та можливості самореалізації. Саме музичний колектив як форма навчально-творчої діяльності дає змогу реалізувати ці потреби, водночас розвиваючи виконавські навички, артистизм, комунікативність, відповідальність і здатність до лідерства. З огляду на зростання культурного попиту в суспільстві та потребу у висококваліфікованих кадрах у сфері мистецької освіти, питання методичного забезпечення роботи з колективом набуває особливої ваги. Наукове обґрунтування методики керівництва музичним колективом, визначення психолого-педагогічних чинників їх ефективного функціонування, впровадження практикоорієнтованих форм навчання у підготовці студентів – усе це є запорукою успішного професійного становлення майбутніх фахівців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження останніх років відображають сучасні тенденції та підходи у підготовці майбутніх викладачів музичного мистецтва, акцен-

туючи увагу на теоретичних засадах, методичних інноваціях та практичних аспектах роботи з колективами. На кафедрі музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка функціонує науково-дослідна лабораторія «Історія, теорія і практика музичної інструментально-виконавської освіти». Члени лабораторії публікують праці, присвячені ролі комп'ютерних технологій у підготовці вчителів музики, формуванню міжкультурної компетентності та інноваційним технологіям у вищій мистецькій освіті. У збірнику наукових праць ХНПУ імені Г. С. Сковороди розглядається моделювання професійних ситуацій у процесі педагогічної практики студентів. Автори підкреслюють значення індивідуальних методичних карт, інтерактивних форм навчання та міждисциплінарної інтеграції для формування методичної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Стельмащук аналізує досвід викладання дисципліни «Інструментознавство та методика роботи з дитячим музичним колективом» у закладі вищої освіти. Автор звертає увагу на специфіку навчального процесу та методичні підходи до підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до роботи з дитячими музичними колективами. О. Теплова, Н. Мозгальова та А. Мартинюк аналізують інноваційні методи викладання музично-теоретичних дисциплін, таких як теорія музики, сольфеджіо та гармонія. Автори пропонують використання методів проєктів, брейн-рингу, «мозкового штурму» та технічних засобів (аудіо та відео матеріалів, нотних редакторів) для підвищення ефективності навчання та розвитку професійних якостей студентів.

Метою даної статті є всебічне теоретико-практичне осмислення процесу організації, методики та практикуму роботи з музичним колективом у закладі вищої освіти в контексті сучасних освітніх та мистецьких вимог. Стаття спрямована на виявлення ключових підходів до формування ефективного педагогічного та організаційного супроводу діяльності

музичних колективів, що функціонують у рамках навчального процесу, та обґрунтування значущості цієї діяльності для професійного становлення майбутнього фахівця. Завданням є проаналізувати основні теоретичні засади керівництва музичними колективами, охарактеризувати методичні принципи, які лежать в основі ефективної роботи з групою, та висвітлити практичні аспекти, що забезпечують високий рівень підготовки студентів. Через призму інтеграції теорії, методики і практики в статті окреслюються шляхи вдосконалення професійної підготовки майбутніх музикантів, диригентів і викладачів мистецьких дисциплін, орієнтуючи їх на успішну педагогічну та творчу діяльність у майбутньому.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Робота з музичним колективом у закладі вищої освіти неможлива без глибокого розуміння психологічних процесів, що відбуваються у творчому середовищі. Колектив – це не просто сукупність індивідів, а складна соціальна система з власною структурою, нормами, цінностями, психологічним мікрокліматом і динамікою розвитку. Саме психологічні чинники визначають ефективність функціонування ансамблю, рівень міжособистісної взаємодії, ступінь мотивації учасників і якість досягнутого результату. У контексті музичного мистецтва колектив виступає як соціально-психологічне утворення, в якому взаємодіють індивідуальні творчі потенціали, емоції, інтенції та виконавські навички. Одним із ключових понять у психології музичного колективу є групова динаміка – процеси, пов'язані зі зміною ролей, норм поведінки, лідерства та групового згуртування. Важливим також є поняття емоційного резонансу, що визначає здатність учасників ансамблю "налаштуватися" один на одного, досягати єдності у музичному висловлюванні, працювати як єдине ціле. У студентському колективі зазвичай спостерігається висока індивідуальна варіативність щодо рівня підготовки, темпераменту, особистих амбіцій і стилів спілкування. Завдання керівника – знайти баланс між збереженням індивідуальності кожного музиканта та інтеграцією його в загальну концепцію виконання, забезпечивши психологічну комфортність і включення кожного в процес творчої взаємодії. «Такий підхід сприяє формуванню особистостей, які мають важливі

компетентності для ефективного управління колективами на основі емпатії та взаєморозуміння, що формує лідерів, які цінують людську гідність і враховують індивідуальні потреби своїх підлеглих. У такому випадку, в керівника розвивається емоційний інтелект – ментальні здібності, за допомогою яких особистість усвідомлює і розуміє власні емоції та емоції оточуючих її людей» (Гоулман Деніел, 2020).

Ефективна організація та керівництво музичним колективом у закладі вищої освіти ґрунтується на дотриманні низки педагогічних принципів, які забезпечують не лише успішне опанування навчального матеріалу, а й сприяють розвитку творчого потенціалу, вихованню відповідальності, колективізму та художнього смаку здобувачів освіти. У колективній музичній діяльності важливо забезпечити простір для самовираження кожного учасника, враховувати особливості сприйняття, темпераменту, типу мислення, сприяти розкриттю його сильних сторін. Повага до особистості, емпатія, відкритість до діалогу – необхідні передумови ефективної педагогічної взаємодії. Успішне керівництво передбачає не авторитарне нав'язування ідей, а організацію взаємодії як діалогу – між учасниками, між студентом і викладачем, між окремими музичними партіями. Організація репетиційного процесу, формування навичок ансамблевої гри, розподіл ролей і завдань у колективі мають базуватися на логічній послідовності та методичній узгодженості. Одним із важливих завдань керівника є формування внутрішньої мотивації студентів до музичної діяльності. Концертна діяльність, участь у конкурсах, відзначення успіхів – важливі елементи педагогічного впливу. Музичний колектив є середовищем, у якому здобувач освіти навчається приймати рішення, контролювати свій внесок у спільний результат, нести відповідальність перед іншими учасниками ансамблю. Кожне педагогічне рішення – вибір репертуару, метод репетиційної роботи, стиль спілкування – має відповідати реальним можливостям і потребам конкретного колективу.

Формування музичного колективу у закладі вищої освіти – це складний і багаторівневий процес, який охоплює як організаційні, так і педагогічно-психологічні аспекти. Організація ефективного репетиційного процесу є однією з ключових умов успішної роботи музичного

колективу в закладі вищої освіти. Планування репетицій має враховувати навчальні цілі, рівень підготовки учасників, складність репертуару, часові ресурси, етапи навчального семестру та майбутні концертні події. Репетиційний процес умовно поділяється на три етапи: підготовчий, основний і завершальний. Підготовчий етап охоплює організаційні моменти, знайомство з репертуаром, розбір партитур, постановку технічних та інтерпретаційних завдань. На цьому етапі важливо закласти базу: вивчити текст, розвинути ансамблевий слух, визначити проблемні місця. Основний етап присвячується детальній роботі над музичним матеріалом: узгодженню темпів, динаміки, агогіки, артикуляції, ансамблевого злагодження. Завершальний етап включає шліфування виконання, відпрацювання концертного формату, сценічної поведінки, психологічну підготовку до виступу, фінальні програвання в умовах, наближених до реального концерту. Репетиційний процес має бути збалансованим, включати моменти розрядки, зміни діяльності, елемент гри, творчу імпровізацію, що забезпечує не лише ефективну підготовку до виступів, а й формування ключових компетентностей майбутніх музикантів: відповідальності, дисципліни, взаємоповаги та здатності до командної роботи. «Оркестрові репетиції зобов'язують учнів узгоджувати свої дії з діями інших оркестрантів, і не тільки в творчому аспекті, а й в сенсі підпорядкування законам колективу, суворим правилам дисципліни. З даної точки зору гра в оркестрі несе в собі чималий виховний заряд. Отже, в колективі слід заохочувати ініціативу, самокритику та справедливу критику своїх товаришів в їх присутності та в тактичній формі» (Откидач, 2019, с.43).

Методичні підходи до організації роботи з музичним колективом у закладі вищої освіти ґрунтуються на інтеграції педагогічних, психологічних і мистецьких принципів, які забезпечують формування цілісного професійного середовища. Здобувачі освіти повинні розуміти культурний контекст твору, авторський задум, його символіку й емоційне наповнення. Методика має передбачати формування слухового контролю, навичок злагоженого виконання, уважності до партій інших учасників. Особлива увага приділяється поняттям балансування, інтонаційної точності, синхронності динаміки

та агогіки. Також доцільним є використання елементів інтерактивного навчання: рольові ігри, творчі експерименти, імпровізаційні вправи, моделювання концертних ситуацій.

Художній рівень музичного колективу – це інтегральний показник, який відображає як технічну досконалість виконання, так і глибину художньої інтерпретації, ансамблеву злагоженість, стильову точність та емоційно-естетичний вплив на слухача. У контексті діяльності закладу вищої освіти формування такого рівня потребує системної, послідовної та творчо насиченої роботи. Одним із ключових практичних чинників є ретельно підібраний репертуар. Він має відповідати не лише навчальним цілям і програмним вимогам, а й виконавському рівню колективу, враховувати психологічні та стилістичні особливості студентів, їхні інтереси та можливості. «Репертуар професійних колективів обумовлений їх творчою спрямованістю, відомчою приналежністю, специфікою функціонування й регламентується концертним графіком» (Яремчук, Підгасцька, Мацієвська, 2023, с.54). Оптимальний баланс між класичними творами, сучасними композиціями, народною музикою та авторськими аранжуваннями створює багатогранне музичне середовище, що сприяє всебічному розвитку виконавця. Ансамблева взаємодія – основа музичного колективу. Важливою практичною ланкою є також аналіз концертних виступів. Участь у фестивалях, конкурсах, творчих майстернях, спільних проєктах з іншими колективами розширюють світогляд, дають змогу оцінити власний рівень у порівнянні з іншими, мотивують до вдосконалення.

У сучасному освітньому просторі використання цифрових технологій та інноваційних засобів є невід'ємною складовою підвищення якості роботи музичного колективу. Один із провідних напрямів – використання аудіо- та відеозапису. Програми Finale, Sibelius, Musescore, Cubase, Logic Pro, Ableton Live тощо дозволяють створювати аранжування, проводити гармонічний і ритмічний аналіз творів, моделювати різні варіанти звучання. Сучасні мобільні додатки також мають велике значення: метрономи, тюнери, додатки для розпізнавання акордів і нот, бібліотеки музичних творів, платформи для обміну аудіо- та відеофайлами (YouTube, SoundCloud, Google Drive, Discord).

Їх використання підвищує індивідуальну відповідальність кожного учасника за підготовку, надає змогу повторювати матеріал у зручний час і темпі. У добу цифровізації надзвичайно цінними є онлайн-ресурси для дистанційного навчання і взаємодії: Zoom, Microsoft Teams, Google Meet, Moodle, а також соціальні мережі й месенджери, за допомогою яких можна проводити репетиції в онлайн-форматі, підтримувати постійний контакт між керівником і студентами, організувати консультації, міні-семінари, розбір творів, створення спільних проєктів у хмарному середовищі. Окрему увагу варто приділити візуальним технологіям – мультимедійним презентаціям, візуалізаціям партитур, анімаціям музичних творів. Це особливо ефективно при роботі з великою кількістю студентів, оскільки сприяє одночасному охопленню матеріалу, активізації зорової пам'яті та розуміння музичної структури твору. Інноваційні технології також активно використовуються для формування сценічного образу – наприклад, застосування освітлення, проєкцій, візуальних інсталяцій, інтерактивних елементів під час концертів. Це створює синтез мистецтв, підсилює художнє враження та сприяє комплексному розвитку виконавської майстерності. Завдяки цифровим засобам колектив може брати участь у міжнародних проєктах, онлайн-конкурсах, вебінарах, майстер-класах із провідними музикантами з різних країн, що відкриває доступ до світових тенденцій, формує глобальне професійне мислення та надихає студентів на творче самовдосконалення. Інтеграція сучасних технологій у роботу музичного колективу у ЗВО є не лише інструментом підвищення художнього рівня, а й засобом модернізації самої освітньої парадигми, яка відповідає викликам ХХІ століття.

Досвід провідних викладачів, керівників творчих ансамблів, кафедр музичного мистецтва свідчить про важливість інтеграції педагогічної майстерності, креативності, менеджерських навичок і психологічної гнучкості. Одна з найбільш результативних моделей – інтеграція навчального і концертного процесу. У багатьох ЗВО (наприклад, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Львівська національна музична академія, Глухівський педагогічний університет) колективи беруть активну участь у фестивалях, конкурсах, творчих зустрічах. Ефективною виявляється і проєктна форма організації роботи: створення короткотермінових або довготривалих творчих проєктів, тематичних концертів, міждисциплінарних постановок (музика + театр, музика + візуальне мистецтво). Такі проєкти формують у студентів навички командної роботи, креативності, лідерства. Показовою є також інклюзивна та мультикультурна практика: участь у міжнародних програмах обміну, співпраця з іноземними викладачами, виконавцями, колективами.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У підсумку, взаємодія керівника з колективом – це не просто організаційне управління, а складна система емоційно-професійних зв'язків, що формує не лише успішного музиканта, а й гармонійну особистість, здатну до співпраці, відповідальності та творчої самореалізації. Робота з музичним колективом у ЗВО є інтегрованим процесом, що поєднує теоретичні знання, методичну майстерність і практичний досвід та потребує подальшого вивчення. Така діяльність не лише сприяє професійному становленню здобувачів освіти, а й формує у них глибоке розуміння мистецького процесу, навички ефективної взаємодії та управління творчим колективом.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Яремчук О.М., Підгасцька І.В., Мацієвська Л.В. Робота з вокально-виконавським колективом: навчальний посібник для здобувачів ЗВО спеціальності «Музичне мистецтво». Житомир, 2023. 120 с.
2. О. О. Шумська, В. Л. Олешко, Т. Є. Олешко Теорія і методика ансамблевого виконавства: навчально-методичний посібник. Комунальний заклад «Харківська гуманітарнопедагогічна академія» Харківської обласної ради. Харків, 2020. 108 с.
3. Откидач В. Методика роботи з оркестром : навч.-метод. посіб. Х. :ХДАК, 2019. 125 с.
4. Гоулман Деніел (2020). Емоційний інтелект. Харків: Vivat. 512 с
5. Падалка Г. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ: Освіта України. 2008. 274 с.
6. Ростовський О. Я. (2011). Теорія і методика музичної освіти: навч.-метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 640 с.

7. Скопенко О. І., Цимбалюк Т. В. Сучасний словник іншомовних слів: близько 20 тис. слів і словосполучень. Київ: Довіра. 2006. 789 с
8. Юрій Юцевич. Музика: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.
9. Дейнега О.В. Організація та проведення культурно-мистецьких масових заходів. Методичний посібник. Полтава. 2014. 42 с.
10. Шресер-Ткаченко О. Історія української музики. К.: Муз. Україна, 1990. 147 с.

REFERENCES:

1. Yaremchuk, O.M., Pidhaietska I.V., Matsiievska L.V. (2023). Robota z vokalno-vykonavskym kolektyvom: navchalnyi posibnyk dlia zdobuvachiv ZVO spetsialnosti «Muzychne mystetstvo» [Working with a vocal and performing group: a study guide for students of higher educational institutions majoring in "Musical Art"]. Zhytomyr. 120. [in Ukrainian]
2. Shumska, O. O., Oleshko, V. L., Oleshko, T. Ye. (2020). Teoriia i metodyka ansamblevoho vykonavstva: navchalno-metodychnyi posibnyk [Theory and methodology of ensemble performance: a teaching-methodological perspective]. Komunalnyi zaklad «Kharkivska humanitarnopedahohichna akademiia» Kharkivskoi oblasnoi rady. Kharkiv.108. [in Ukrainian]
3. Otkydach V. (2019). Metodyka roboty z orkestrom [Methodology of working with an orchestra] : navch.-metod. posib. – Kh. :KhDAK. 125. [in Ukrainian]
4. Goulman, Deniel (2020). Emotsiinyi intelekt [Emotional intelligence]. Kharkiv: Vivat. 512. [in Ukrainian]
5. Padalka, H. (2008). Pedahohika mystetstva: teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin [Art pedagogy: theory and methods of teaching art disciplines]. Kyiv: Osvita Ukrainy.274. [in Ukrainian]
6. Rostovskyi, O.Ia. (2011). Teoriia i metodyka muzychnoi osvity: navch.-metod. Posibnyk [Theory and methodology of music education: educational and methodological manual]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan.640. [in Ukrainian]
7. Skopenko, O.I., Tsymbaliuk, T.V. (2006). Suchasnyi slovnyk inshomovnykh sliv: blyzko 20 tys. sliv i slovospoluchen [Modern dictionary of foreign words: about 20,000 words and phrases]. Kyiv: Dovira.789. [in Ukrainian]
8. Yurii Yutsevych (2003). Muzyka: slovnyk-dovidnyk [Music: a reference dictionary]. Ternopil.404. [in Ukrainian]
9. Deineha O.V. (2014) Orhanizatsiia ta provedennia kulturno-mystetskykh masovykh zakhodiv [Organization and holding of cultural and artistic events mass events]. Poltava. 42. [in Ukrainian]
10. Shreier-Tkachenko O. (1990). Istoriia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music]. K.: Muz.Ukraina.147. [in Ukrainian]

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 004.4+771:930.85:[721+730+75]

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-21>

Артур АРОЯН

кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», вул. Івана Банка, 3, м. Полтава, Україна, 36000

ORCID: 0000-0002-5545-0119

Олексій КОРШУНОВ

магістр образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації, дизайнер відділу цифрової трансформації та комунікації, Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського, вул. Конституції, 2, м. Полтава, Україна, 36000

ORCID: 0009-0000-4896-0498

Бібліографічний опис статті: Ароян, А., Коршунов, О. (2025). Використання цифрових технологій з метою збереження, популяризації й реставрації мистецьких творів, музейних експонатів та нерухомих об'єктів культурної спадщини. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 149–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-21>

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ З МЕТОЮ ЗБЕРЕЖЕННЯ, ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ Й РЕСТАВРАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ ТВОРІВ, МУЗЕЙНИХ ЕКСПОНАТІВ ТА НЕРУХОМИХ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

У статті висвітлено основні способи використання цифрових технологій для фіксації та збереження об'єктів культурної спадщини. Проаналізовано вимоги до фотографування творів мистецтва і студійних умовах. Наведено приклади технологій оцифрування нерухомих об'єктів культурної спадщини, визначені переваги і недоліки кожного з них. Розкрито специфіку виконання моделі музейного експонату на основі фотограметрії. Наведено алгоритм роботи та описані головні складнощі при роботі з тривимірною моделлю об'єкта. На прикладах тривимірних моделей експонатів Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського продемонстровано послідовність виконання цифрової версії об'єктів. Також розкрито проблемні аспекти побудови геометрії та запропоновано способи їх вирішення. **Метою роботи** є комплексний опис наявних методик з урахуванням їхніх переваг і проблемних аспектів для вирішення різних задач. Основну увагу приділено питанню відповідності головної задачі оцифрування об'єкта та підбору технології і алгоритму її застосування. **Основною методикою** цього дослідження є комплексний підхід, заснований на аналізі світових і українських прикладів оцифрування пам'яток. Автори аналізують найбільш поширені методи оцифрування об'єктів культурної спадщини та визначають сфери, де кожний з них є найбільш доцільним. **Науковою новизною** цього дослідження є розкриття технологічних особливостей фотографування творів живопису, наведення прийомів роботи з моделюванням музейних експонатів на основі фотограметрії. Також, вперше вводиться в науковий обіг сучасний досвід відтворення у вигляді тривимірних моделей експонатів Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського. **У висновках** резюмовано основні підходи у використанні цифрових технологій з означеної тематики та розкрито перспективи подальших досліджень у цій сфері.

Ключові слова: оцифрування творів мистецтва, об'єкт культурної спадщини, тривимірне сканування, фотограметрія, тривимірна модель, рендер, візуалізація.

Artur AROIAN

Candidate of Architecture, Associated Professor at the Department of Fine and Decorative-applied Arts, State Institution «Luhansk National Taras Shevchenko University», Ivan Bank Str., 3, Poltava, Ukraine, 36000

ORCID: 0000-0002-5545-0119

Oleksii KORSHUNOV

Master of Fine Arts, Decorative Arts, Restoration, Designer of the Digital Transformation and Communication Department, The Vasyl Krychevsky Poltava Local Lore Museum, 2 Konstitutsii Str., Poltava, Ukraine, 36000
ORCID: 0009-0000-4896-0498

To cite this article: Aroian, A., Korshunov, O. (2025). Vykorystannia tsyfrovyykh tekhnolohiy z metoiu zberezhennia, populiaryzatsii j restavratsii mystets'kykh tvoriv, muzejnykh eksponativ ta nerukhomykh ob'ektiv kul'turnoi spadschyny. [Using digital technologies to preserve, promote, and restore works of art, museum exhibits, and immovable cultural heritage sites]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 149–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-21>

USING DIGITAL TECHNOLOGIES TO PRESERVE, PROMOTE, AND RESTORE WORKS OF ART, MUSEUM EXHIBITS, AND IMMOVABLE CULTURAL HERITAGE SITES

The article highlights the main ways of using digital technologies to record and preserve cultural heritage objects. There are analyzed requirements for photographing works of art and studio conditions. There are identified examples of technologies for digitizing immovable cultural heritage objects are given, and the advantages and disadvantages of each of them. Authors disclose the specifics of creating a model of a museum exhibit based on photogrammetry. The algorithm of work is presented and the main difficulties in working with a three-dimensional model of an object are described in this article. The article shows sequence of execution of the digital version of objects. The examples of three-dimensional models of The Vasyl Krychevsky Poltava Local Lore Museum's exhibits are shown in this work. This article reveals the problematic aspects of geometry construction. The authors propose the methods of their solution.

The goal of the work is a comprehensive description of the available methods, taking into account their advantages and problematic aspects for solving various tasks. The main attention focuses to the issue of compliance with the main task of digitizing the object and the selection of technology and algorithm for its application.

The main methodology of this study is a comprehensive approach based on the analysis of global and Ukrainian examples of digitization of monuments. The authors analyze the most common methods of digitizing cultural heritage objects and identify areas where each of them is most appropriate.

The scientific novelty of this study is the disclosure of technological features of photographing works of art, and the introduction of methods for modeling museum exhibits based on photogrammetry. For the first time, introduce into scientific circulation the modern experience in reproducing in the form of three-dimensional models of exhibits of The Vasyl Krychevsky Poltava Local Lore Museum.

The conclusions summarize the main approaches to using digital technologies in the specified topic and reveal the prospects for further research in this area.

Key words: digitization of works of art, cultural heritage object, three-dimensional scanning, photogrammetry, three-dimensional model, rendering, visualization.

Актуальність проблеми. Цифрові технології у сфері культури активно розвиваються і їх необхідність у роботі музейних установ не викликає сумнівів. Водночас, термінологічна невизначеність залишає простір для різноманітних трактувань такого поняття як «оцифрування» об'єктів культурної спадщини, рухомих і нерухомих. В різних мистецьких та музейних проєктах, грантових заявках одні й ті самі формулювання часто визначають різний спектр дій і, навіть, різні процедури фіксації параметрів об'єкта.

Аналіз останніх досліджень. Розвиток цифрових технологій у сфері культурної спадщини описав американський дослідник Кліффорд Лінч (Clifford Lynch) у своїй доповіді «Цифрові колекції, цифрові бібліотеки та оцифрування

інформації про культурну спадщину» (Lynch, 2002). Історичним й філософським питанням, нормативній та термінологічній базі цифровізації культурної спадщини присвячено статті Людмили Приходько (2019), Михайла Кулиняка (Кулиняк, 2022, с. 218–227), Валентини Петрович та Ірини Чарікової (2023). Питання тривимірного сканування та моделювання архітектурних об'єктів розглянуті в працях Костянтина Трегубова (2019, 2024), Валерія Товбича та Євгенія Поповича (Товбич, Попович, 2023, с. 372–383). Застосування VR та AR технологій у музейній справі висвітлюється у статті О. Липак (Липак, 2020, с. 159–160).

Мета дослідження – визначити основні алгоритми застосування цифрових технологій в діяльності музейних та пам'яткоохоронних

організацій, а також самостійних дослідників та митців, які працюють в сфері культурної спадщини. Завдання цієї роботи полягає у формуванні актуальних і доцільних принципів роботи з об'єктами культурної спадщини, залежно від їх виду, статусу, стану збереженості і перспектив подальшого використання. Важливою складовою є визначення кінцевої мети, задля якої здійснюється цифрове опрацювання об'єкта, що дає змогу обґрунтовано підібрати алгоритм дій, програмне забезпечення та визначити потреби в ресурсах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Цифрові технології у сфері культурної спадщини широко використовуються українськими установами з 2000-х років. Спершу це були оцифрування архівів та окремих бібліотечних фондів, тобто сканування чи фотографування з подальшою каталогізацією файлів, можливо, супровідними текстовими файлами. Тоді ж розпочалася активна робота з фотографування творів образотворчого мистецтва, які зберігалися в музеях. Частина з цих установ мала такий досвід і раніше, з другої половини 1990-х р., коли в рамках міжнародних виставкових проєктів з'являлася необхідність видання альбомів-каталогів з якісною поліграфією.

Специфіка оцифрування творів живопису та графіки полягає в необхідності дотримання максимально сприятливих умов сприйняття контрастності та колористики зображення. Для цього необхідне ретельно продумане освітлення (імпульсне або постійне): нейтрально-білого кольору (кольорова температура ламп в межах 5500-5600 К), розосереджене та м'яке (використання софтбоксів або інших розсіювачів). Світлодіодні пристрої постійної дії не повинні мати низької частоти оновлення, оскільки в такому разі існує небезпека отримання нерівномірної зони освітленості кадру (темна смуга). У випадку творів живопису картина має вийматися з рами, щоб запобігти можливим утворенням падаючих тіней від товщини рами в місці примикання до полотна. Для точної передачі кольорів живописної роботи необхідно саму зйомку робити в приміщенні з нейтрально-сірим кольором стін, що запобігає утворенню кольорових рефлексів. Для точного калібрування камери використовується так звана «сіра карта» – це графічна шкала світлот, яку фотографують перед зйом-

кою експонату. По ній на етапі підготовки, або вже на етапі постобробки зображення можна відкоригувати налаштування кольорової гами зображення.

Оцифровка творів живопису в музеях України не завжди відбувається з дотриманням всіх цих вимог. Серед найбільш поширених порушень – фотографування безпосередньо в тих музейних залах які мають насичені пофарбування стін. Ця проблема зумовлена недостатністю фінансування робіт з оцифрування, незнанням специфіки, браком часу або неможливістю залучення професійних фахівців з фотографування творів мистецтва. Як приклад вимушеного фотографування в умовах експозиційного залу, можна навести світлини, зроблені знімальною групою фільму «Сад богів» (режисери Артур Ароян, Олена Мушинська) у приміщенні Бердянського художнього музею імені Ісаака Бродського у квітні 2021 р. Фотограф Роман Кучер відзняв твори художника Івана Мясоедова в експозиції музею. Світлини та відео цих картин були включені у фільм. З лютого 2022 р. місто Бердянськ перебуває в російській окупації. Доля цих картин невідома, однак, на разі ми маємо найбільш якісні світлини, які були зроблені для згаданого документального фільму. Найбільша з картин «Венеційські купці-розбійники» (70 x 285 см) була відзнята Романом Кучером п'ятьма кадрами, які потім були зшиті в єдину репродукцію Артуром Арояном у програмі Adobe Photoshop. Також, там було відкориговано кольорову гаму зображення, враховуючи температуру освітлення в залі музею і теплий колір стін (рис. 1).

Початок використання цифрових технологій при роботі з об'єктами архітектурної спадщини сягає межі 1980-х–1990-х рр. З того часу накопичено значний досвід, який дозволив створити детальні тривимірні моделі як всесвітньо відомих пам'яток, так і локальних архітектурних творів. Питання оцифрування нерухомих об'єктів культурної спадщини в Україні постало особливо гостро з початку повномасштабного вторгнення з 2022 р. В першу чергу, це стосується будівель, які мають статус пам'яток національного та місцевого значення, творів монументального мистецтва, об'єктів археології (Ukrainian). Також, питання оцифрування актуальне для творів монументального та монументально-декоративного мистецтва, які під-

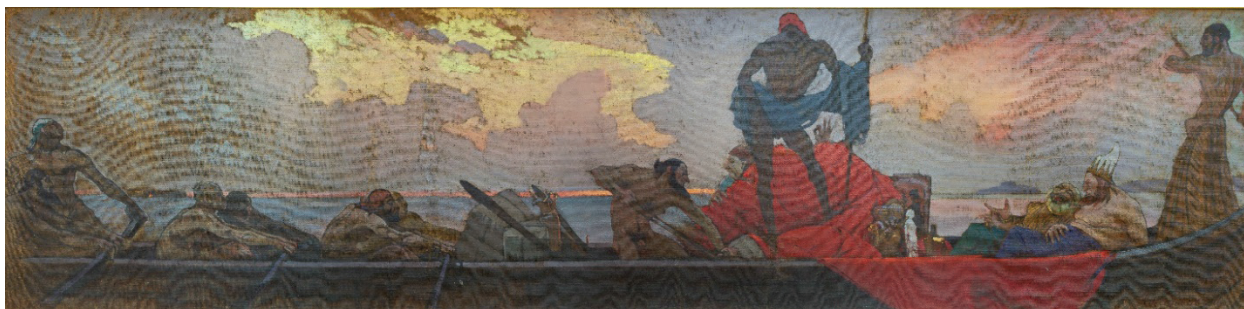


Рис. 1. Фото картини Івана Мясосдова «Венеційські купці-розбійники» з експозиції Бердянського художнього музею ім. І. Бродського. Фотографи: Роман Кучер, Артур Ароян, 2021 р.

лягають вилученню з публічного простору або мають бути видозміннені згідно з вимогами законів України.

Залежно від виду, масштабу, складності об'єкта можуть застосовуватися різні підходи. У випадку роботи з панно, фрескою доцільно використовувати стандартну фотофіксацію для утворення ортогональної світлини твору і ракурсів його сприйняття з різних точок. Для об'ємних творів монументального мистецтва, архітектурних об'єктів застосовують об'ємне оцифрування шляхом фотограметрії або ж тривимірного сканування.

Тривимірне сканування здійснюється спеціальними пристроями, які використовують лазерний промінь для вимірювання відстані до точок об'єкта. Це дає високу точність сканування і можливість інтеграції з програмними забезпеченнями BIM (інформаційне моделювання будівель), таким як Autodesk Revit, Autodesk AutoCAD, Graphisoft ArchiCAD. Також тримірне сканування може здійснюватися на базі GIS технологій (геоінформаційних систем), тобто використовуючи координати прив'язки GPS (Товбич, В., Попович, Є., 2023, с. 372–383). Тримірне сканування доцільне для реставраційних досліджень об'єктів, які потребують високої деталізації і точності. Певним недоліком цього підходу є висока вартість і неможливість використання пристроїв без надійної фіксації, наприклад неможливість сканувати з повітря. Якщо метою оцифрування є збереження вигляду об'єкта на певний момент часу, візуальне його дослідження без глибокої деталізації, то альтернативою є фотограметрія об'єкта. Цей метод є найбільш поширеним і найефективнішим для створення тривимірних моделей

з метою популяризації культурної спадщини. В українській практиці слід особливо відзначити проєкт з фотограметрії пам'яток «Культурна спадщина України в 3d. Тривимірні моделі» від команди «Україні Інкогніта» (Україна Інкогніта). Принципи фотограметрії буде розкрито далі, оскільки він ідеально підходить для оцифрування предметів декоративно-ужиткового мистецтва та різних ремесел.

Для виконання архітектурно-реставраційних креслень, складання проєктно-кошторисної документації тривимірне сканування чи фотограметрія не можуть бути вичерпними засобами. Класичне BIM моделювання на основі обмірних креслень дає змогу чітко вказати конструктивну структуру будівлі, матеріали будівництва, відтворити вузли з'єднань і примикань конструкцій, визначати параметри, площі, будівельні об'єми. Як приклад наведено частину проєкту реставрації фасадів і реконструкції планувального рішення обласної поліклініки у м. Полтава (2019 р.). На основі обмірних креслень Артуром Арояном було виготовлено модель будівлі 1886 р. побудови в Autodesk Revit. Декоративне оздоблення: карнизні тяги, обрамлення вікон, ліплені елементи в тимпанах фронтонів були відтворені на основі обмірних профілів у програмі Autodesk 3Ds Max і інтегровані в модель у Revit. Фотореалістичні візуалізації виконані у Chaos Group V-Ray (рис. 2).

Фотограметрія, як спосіб оцифрування об'єктів активно застосовується у музейній діяльності. Ще відносно нещодавно такими колекціями тривимірних моделей експонатів могли пишатися тільки всесвітньо відомі установи, а зараз це невід'ємна складова науково-дослідної та комунікаційної діяльності біль-

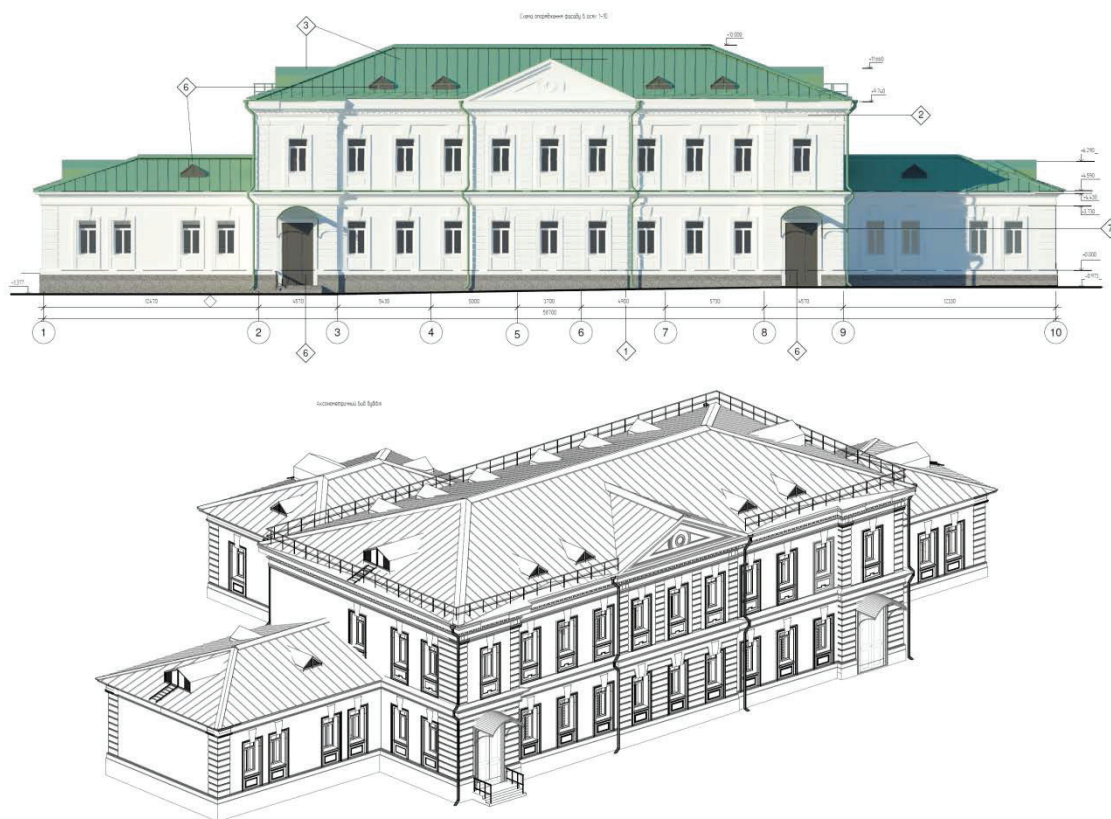


Рис. 2. Тривимірна модель будівлі у Revit, 3Ds Max, VRay. Автор: Артур Ароян, (у складі проєктної групи «CityLab» та «Полтава Проект», 2019 р.)

шості історико-археологічних, етнографічних та природничих музеїв. В основному використовуються такі програми як: Adobe Photoshop, Adobe substance 3d sampler, Blender 3D та сайт NormalMap-Online. Adobe Photoshop використовується для коригування та ретушування текстур. Переданий фотографу експонат монтується на обертовий стіл для зйомки об'єкта з усіх сторін. Також виставляється освітлення в приміщенні задля досягнення мінімізації бликів та чорних плям які можуть відбиватися на поверхні об'єкта. Фотограф знімає, щонайменше дві-чотири позиції по 50 – 60 кадрів, задля отримання зображення з різних точок і створення тривимірної моделі об'єкта. Отримані 240 фотографії обробляються, коригується баланс кольорів, та відправляється художнику-дизайнеру, який вже працює з матеріалом. Він використовує Adobe substance 3d sampler, завантажуючи туди отримані фотографії. Програма формує з отриманих фотографій хмару точок, яка надає нам можливість побачити образ майбутньої моделі. Далі програма генерує саму

модель з текстурами, що займає деякий час. Коли модель була згенерована, вона експортується в окремо створену папку, для подальшого експортування в Blender 3D. Там обробляються моделі, та інколи навіть текстури. При генеруванні моделі в Adobe substance 3d sampler, дуже часто можуть утворюватися так звані аномалії, які створюються завдяки фотографіям, що використовує програма. Тому редагуються та видаляються зайві елементи на моделі саме в Blender 3D. Після завершення правки самої моделі фахівці працюють з матеріалом моделі – текстурами та рендерами, завдяки яким моделі надається ілюзія матеріалу. Паралельно робота йде і в Adobe Photoshop, у якому коригується текстура, спираючись на зовнішній вигляд моделі безпосередньо в Blender 3D. По завершенні роботи над моделлю, проходить консультація з фотографом, на якій можливі додаткові правки моделі. Далі створюється сцена та освітлення навколо моделі, для фінального рендера та запису ролика, в якому буде інформація про об'єкт. Також модель завантажується на онлайн

платформу для публікацій й перегляду 3D моделей – Sketchfab (The Vasyl Krychevsky Poltava Local Lore Museum, 2025).

Наприклад, у Полтавському краєзнавчому музеї імені Василя Кричевського, спеціалісти відділу цифрової трансформації та комунікації займаються фотограмметрією та оцифровкою експонатів музею. З лютого по квітень 2025 р. вони оцифрували 8 експонатів. Деякі з них були редаговані та навіть зроблені з нуля Олексієм Коршуновим по оцифрованому образу експоната. Наприклад непростою для правок була модель водовозної діжки, в якій незважаючи на погану геометрію, та навіть дірки в ній, була не якісно згенерована текстура, яку в свою чергу треба було коригувати та ретушувати, позбуватися бликів та переосвітлених ділянок на ній. Також паралельно редагувалася сама тривимірна модель, яка згодом позбулася деяких деталей, на заміну яким було зроблено нові з нуля, та в свою чергу розроблена нова текстурна розгортка та сама текстура, яка була створена за методом вирізання елементів з фотографій в Adobe Photoshop. Невід'ємною частиною моделі є карта нормалей так *specular*-карта бликів, вони надають ілюзію об'єму, рельєф, та відчуття матеріалу. Таким чином можна оптимізувати модель майже без втрати деталей, тобто текстурного зображення. Не останнє місце в роботі займає оптимізація об'єкта, вона важлива для ефективної роботи у реальному часі, треба щоб модель була не лише красивою, але й легкою для обробки графічним процесором,

це дозволяє моделі відображатися плавно навіть на слабких пристроях. Також завдяки новим зробленим з нуля елементам та деталям діжки, було зручніше накладати на них матеріал, що в свою чергу надавало можливість більш гнучкіше використовувати шейдери та інші ноди, задля досягнення схожості матеріалу, порівняно з оригінальним об'єктом (The Vasyl Krychevsky Poltava Local Lore Museum, 2025) (рис. 3).

Привертає до себе увагу і декілька потирів які зроблені з нуля по оцифрованому образу експонатів, та *запеченою*-перенесеною текстурою з цих експонатів. Так зване «перезапікання» текстур дуже спрощує процес редагування моделі й самої текстури, завдяки задалегідь зробленим на моделі текстурній розгортці. Іноді Adobe substance 3d sampler може некоректно генерувати текстури орнаментів, або гравіювань образів та візерунків на моделях потирів, що додає роботи художнику-дизайнеру. Щоб вирішити цю проблему доводиться окремо фотографувати елементи гравіювань, та у Adobe Photoshop скласти отримані фотографії й вирізати орнаментні елементи для створення окремої текстури з подальшим генерування карти нормалей та карти віддзеркалення, які потім накладаються вже на основну модель (The Vasyl Krychevsky Poltava Local Lore Museum, 2025).

Розвиток технологій доповненої та віртуальної реальності (AR та VR) створюють нові можливості для популяризації культурної спадщини (Кулиняк, 2022, с. 218–227). Чимало музейних

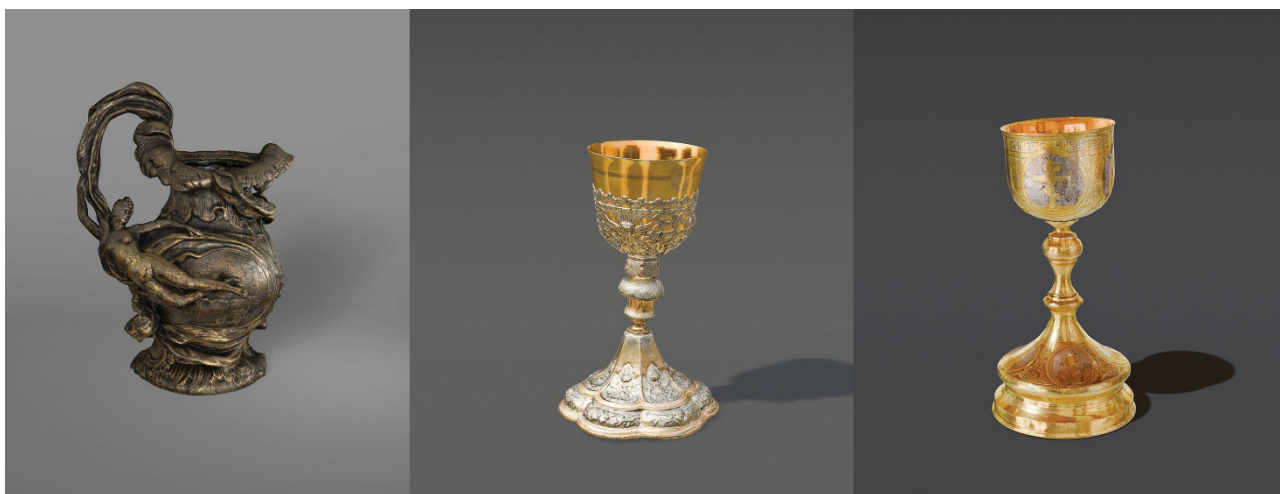


Рис. 3. Оцифровані експонати Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського, фотограф: Сергій Харченко, дизайнер: Олексій Коршунов, 2025 р. (The Vasyl Krychevsky Poltava Local Lore Museum, 2025)

установ України вже використовують такі підходи для ознайомлення відвідувачів зі своїми колекціями без їх фізичного експонування.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Застосування цифрових технологій в пам'яткоохоронній та музейній справі є дуже поширеним. Це і фотофіксація, фотографічне оцифрування експонатів, тривимірне сканування та фотограметрія об'єктів. Залежно від мети оцифрування використовуються різні обладнання, програмні продукти, визначаються алгоритми дій. Оцифровані експонати музеїв поповнюють міжнародні бази моделей і слугують популяризації творів мистецтва та розширюють дистанційні освітні та науково-дослідні можливості. Важливо усвідомлювати, що в поняття «оцифрування» входить не лише фотографування або сканування об'єкта, але й його опис, параметри, технічні характерис-

тики, облікова документація (в залежності від виду та статусу). В Україні питання оцифрування стоїть особливо актуально через війну і загрозу руйнувань пам'яток або знищення експонатів. В питаннях збереження нерухомих об'єктів культурної спадщини значну роль відіграє фотограметрія, цей метод є зручним і для музейних колекцій. Музеї прибрали та евакуювали свої колекції, тому ознайомлюватися з їхніми фондами можна переглядаючи бази моделей. В контексті цих перетворень все більш актуально стає використання технології доповненої та віртуальної реальності. Перспективою подальшої дослідницької роботи є аналіз відповідних програмних продуктів та українського досвіду їх застосування. Також, доцільно розглянути вплив нейромереж на роботу з оцифрування компактних творів мистецтва та нерухомих об'єктів культурної спадщини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Архітектура України в 3d. Тривимірні моделі. *Україна Інкогніта*. URL: <https://ukrainaincognita.com/arkhitektura-ukrainy-v-3d-tryvymirni-modeli> (дата звернення: 29.04.2025)
2. Кулиняк М. А. Цифрова культурна спадщина як феномен цифрової культури. *Культурологічний альманах*. 2022. Вип. 3. С. 218–227.
3. Липак О. А. Застосування VR та AR технологій в музеях. Матеріали Міжнародної науково-технічної конференції 14–15 травня 2020 року «Фундаментальні та прикладні проблеми сучасних технологій», Тернопіль, Україна. 2020. С. 159-160. URL: <http://elartu.tntu.edu.ua/handle/lib/31933> (дата звернення: 30.04.2025)
4. Товбич, В., & Попович, Є. Засоби та методи 3d сканування для створення фантомних моделей архітектурних об'єктів. *Сучасні проблеми Архітектури та Містобудування*. 2023. № 67, С. 372–381.
5. Як зберегти цифрову спадщину? *Ukrainer*. URL: <https://www.ukrainer.net/zberehty-tsyfrovu-spadshchynu/> (дата звернення: 29.04.2025).
6. Lynch C. Digital collections, digital libraries and the digitization of cultural heritage information. *First Monday*. 2002. volume 7, number 5. URL: <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/949/870> (дата звернення: 29.04.2025).
7. The Vasyl Krychevsky Poltava Local Lore Museum. *Sketchfab*. URL: https://sketchfab.com/poltava_local_lore_museum (дата звернення: 27.04.2025).

REFERENCES:

1. Arkhitektura Ukrainy v 3d. Tryvymirni modeli. [Architecture of Ukraine in 3d. Three-dimensional models. *Ukraine Incognita*.]. *Ukraina Inkohnta*. URL: <https://ukrainaincognita.com/arkhitektura-ukrainy-v-3d-tryvymirni-modeli> [in Ukrainian].
2. Kulyniak M. A. (2022). Tsyfrova kul'turna spadschyna iak fenomen tsyfrovoy kul'tury. [Kulyniak M. A. Digital cultural heritage as a phenomenon of digital culture. *Culturological almanac*. 2022. Vol. 3. P. 218–227.] *Kul'turolohichnyj al'manakh*. 2022. Vyp. 3. S. 218–227. [in Ukrainian].
3. Lypak O. A. (2020). Zastosuvannia VR ta AR tekhnolohij v muzeiakh. [Lypak O. A. Application of VR and AR technologies in museums. Proceedings of the International Scientific and Technical Conference of May 14–15, 2020 “Fundamental and Applied Problems of Modern Technologies”. Ternopil. Ukraine. 2020. P. 159-160.]. Materialy Mizhnarodnoi naukovo-tekhnichnoi konferentsii 14–15 travnia 2020 roku «Fundamental'ni ta prykladni problemy suchasnykh tekhnolohij». Ternopil'. Ukraina. 2020. S. 159-160. URL: <http://elartu.tntu.edu.ua/handle/lib/31933> [in Ukrainian].
4. Tovbych, V., & Popovych, Ye. (2023). Zasoby ta Metody 3D Skanuvannya Dlya Stvorennia Fantomnykh Modelej Arkhitekturnykh Ob'ektiv. [Tovbych, V., & Popovych, E. 3D Scanning Tools and Methods for Creating Phantom Models of Architectural Objects. *Contemporary Problems of Architecture and Urban Planning*. Vol. 67. 2023. P. 372–381.] *Suchasni problemy Arkhitektury ta Mistobuduvannia*. 2023. № 67. S. 372–381. [in Ukrainian].

5. Yak zberehty tsyfrovu spadshchynu? [How to save your digital inheritance? *Ukrainer.*] *Ukrainer*. URL: <https://www.ukrainer.net/zberehty-tyfrovu-spadshchynu/> [in Ukrainian].
6. Lynch C. (2002). Digital collections, digital libraries and the digitization of cultural heritage information. *First Monday*. 2002. Volume 7, number 5. URL: <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/949/870> [in English].
7. The Vasył Krychevsky Poltava Local Lore Museum. *Sketchfab*. URL: https://sketchfab.com/poltava_local_lore_museum [in English].

УДК 7.01/.09.74:748

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-22>

Олександр БЕРЛАЧ

кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-8567-3268

Галина ВАХРАМЕЄВА

старший викладач кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0003-4203-3030

Бібліографічний опис статті: Берлач, О., Вахрамеева, Г. (2025). Творчість Франца Черняка як художнє віддзеркалення трансформації традицій українського мистецького простору. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 157–162, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-22>

ТВОРЧІСТЬ ФРАНЦА ЧЕРНЯКА ЯК ХУДОЖНЄ ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ

Дослідження присвячено аналізу творчості українського майстра гутного скла словацького походження Франца Черняка, яскравого представника мистецької еліти України. Проведено аналіз низки джерел, пов'язаних з особливостями художньо-критичного осмислення складних творчих процесів притаманних для Франца Черняка. Наголошено на актуальності гутного скла у створенні цікавих образів, які мають глибоке філософське звучання та неабиякий резонанс у світовому кризовому сьогоденні.

Мета статті – проаналізувати творчість Франца Черняка як художнє віддзеркалення трансформації традицій українського мистецького простору.

Методологія дослідження прийнята комплексна. Вона включає як загальнонаукові методи – аналіз, синтез, міждисциплінарні методи – порівняння, систематизації, так і спеціальні методи – метод збору даних, фотофіксація. Зокрема, метод аналізу був використаний під час розгляду теоретичних засад творчості майстра, синтез – з метою узагальнення творчого доробку Франца Черняка; порівняння – для визначення ознак в стилістичному та техніко-технологічному дослідженні творів гутного скла; системного – під час класифікації творчого доробку як складового компоненту мистецького процесу; метод збору даних дозволив отримати детальну інформацію по безпосередньому обліку творів мистецтва – огляду, виміру, ідеї, задуму та композиційних рішень; фотофіксація – з метою ідентифікації мистецьких творів майстра.

Наукова новизна отриманих результатів визначається розв'язанням поставлених у статті завдань, які характеризуються вперше проаналізованими та класифікованими творами гутного скла Франца Черняка та систематизацією їх за стилістичним аналізом.

Висновки. Наукова розвідка присвячена вивченню творчості Франца Черняка як художнього віддзеркалення традицій українського мистецького простору, дослідженню її атрибуції творів майстра. Атрибуція проводилась на основі комплексного аналізу, як стилістичного, так і техніко-технологічного досліджень. Допоміжну роль відіграв джерелознавчий аналіз.

Увагу акцентовано на домінуванні широкого спектру ідей у творчому доробку майстра. Доведено, що творчий спадок художника в українському гутництві представлений кількісно та глибокий ідейно і складно піддається класифікації.

Виокремлено твори фантазійної, міфологічної, сюрреалістичної та алегоричної тематики сповнені гумору і надзвичайного естетизму.

Виділено роботи з антропоморфними мотивами. Зазначено, що важливе місце займає пластика форм в основу якої покладено коло, циліндр, куля. Також виділена група творів гутного скла, в основі побудови якої лежить витонченість композиції, складена з овоїдної форми. Зазначені найпростіші геометричні форми є улюбленими та домінуючими у пластиці художника. Зосереджено увагу на такій класифікації творів, яка здебільшого не вичерпує обсягу творчого доробку майстра.

Втілення творчих ідей в роботах майстра констатує та авторитетно декларує про те, що Франц Черняк любить й поважає традицію, водночас він усвідомлює, що консерватизм у «фольк-арті» – його конституційна риса, але не стандартність. Тому доводить своїми роботами, що творчість гутників була позбавлена умисної архаїзації. Митець вважає, що апологія традиції – одна з характерних рис провінційності.

Властивості творчості, в основу якої покладено філософське розуміння буття, виражені в особливій художній формі, вони є унікальними, тому Франц Черняк намагається відтворити образи в строго індивідуальній, приртаманній майстру пластичній формі.

Одержані результати актуальні та важливі для розуміння розвитку української традиції декорування художнього скла, вони можуть бути використані як зразок для подальшого системного вивчення розвитку гутних промислів в Україні.

Ключові слова: Франц Черняк, традиції, творчість, декор, художнє скло, українське гутництво, особливості.

Oleksandr BERLACH

Candidate of Architecture, Associate Professor at the Department of Fine Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-8567-3268

Halyna VAKHRAMIEIEVA

Senior Lecturer in the Department of Fine Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0003-4203-3030

To cite this article: Berlach, O., Vakhramieieva, H. (2025). Tvorchist Frantsa Cherniaka yak khudozhnie viddzerkalennia transformatsii tradytsii ukrainskoho mystetskoho prostoru [The work of Franz Chernyak as an artistic reflection of the transformation of traditions of the Ukrainian artistic space]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 157–162, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-22>

THE WORK OF FRANZ CHERNYAK AS AN ARTISTIC REFLECTION OF THE TRANSFORMATION OF TRADITIONS OF THE UKRAINIAN ARTISTIC SPACE

The research is devoted to the analysis of the creativity of the Ukrainian master of vomiting glass of Slovak origin of Franz Chernyak, a bright representative of the art elite of Ukraine. A number of sources related to the peculiarities of artistic and critical understanding of complex creative processes inherent in Franz Chernyak. The relevance of the Gutna Glass in the creation of interesting images that have deep philosophical sound and great resonance in the world crisis is emphasized.

The purpose of the article is to analyze the work of Franz Chernyak as an artistic reflection of the transformation of traditions of the Ukrainian art space.

The research methodology is accepted. It includes both general scientific methods – analysis, synthesis, interdisciplinary methods – comparison, systematization, and special methods – data collection method, photo fixation. In particular, the method of analysis was used in the consideration of the theoretical foundations of the master's creativity, synthesis – in order to generalize Franz Chernyak's creative work; comparison – to determine the features in the stylistic and technical and technological study of the works of dwarf glass; systematic – during the classification of creative work as an integral component of the artistic process; The data collection method allowed you to obtain detailed information on the direct accounting of works of art – review, measurement, ideas, design and compositional decisions; Photo Fixation – to identify the master's works.

The scientific novelty of the results obtained is determined by the solution of the tasks set in the article, which are characterized by the first analyzed and classified works of Gutna glass of Franz Chernyak and systematizing them according to stylistic analysis.

Conclusions. Scientific intelligence is devoted to the study of Franz Chernyak's work as an artistic reflection of the traditions of Ukrainian artistic space, the study and attribution of the master's works. The attribution was performed on the basis of comprehensive analysis, both stylistic and technical and technological research. The auxiliary role was played by a source analysis.

Attention is focused on the domination of a wide range of ideas in the creative work of the master. It is proved that the artist's creative inheritance in Ukrainian guts is presented quantitatively and deeply ideologically and difficult to classify.

The works of fantasy, mythical, surreal and allegorical themes are filled with humor and extraordinary aestheticism.

Work with anthropomorphic motifs is highlighted. It is noted that the plastic of forms that are based on a circle, a cylinder, a bullet occupies an important place. Also highlighted a group of works of rowing glass is based on the construction of which is the sophistication of the composition composed of an ovoid form. These simple geometric shapes are favorite and dominant in the artist's plastic. The focus is on such a classification of works, which mostly does not exhaust the amount of creative work of the master.

The embodiment of creative ideas in the works of the master states and authoritatively declares that Franz Chernyak loves and respects tradition, at the same time he realizes that conservatism in "folk art" is his collapse, but not standard. Therefore, it proves that the creativity of the Gutniki was deprived of deliberate archaization. The artist believes that the apology of tradition is one of the characteristic features of provinciality.

The properties of creativity, which is based on the philosophical understanding of being, expressed in a special artistic form, they are unique, so Franz Chernyak tries to recreate images in a strictly individual, inherent master form.

The results obtained are relevant and important for understanding the development of the Ukrainian tradition of decorating art glass, they can be used as an example for a further systematic study of the development of hazel industries in Ukraine.

Key words: Franz Chernyak, traditions, creativity, decor, artistic glass, Ukrainian huting.

Актуальність проблеми. У зв'язку з інтеграцією мистецького життя нашої держави у світову спільноту потреба вивчення і вдосконалення провідних технологій в галузі ужиткового мистецтва набула особливої гостроти. У наукових працях з декоративно-ужиткового мистецтва технологіям скляних виробів, прийомам і методам декорування художнього скла приділено достатньо уваги. Сучасні мистецькі процеси стимулюють вивчення гутних промислів та діяльності народних майстрів і професіоналів, що сприяє росту актуалізації та популяризації цього виду в цілому.

В кінці ХХ ст. поч. ХХІ ст. в Україні спостерігається активний розвиток гутництва. Великої уваги заслуговують окремі школи: київська та львівська. Діапазон їх діяльності у застосуванні провідних новітніх технологій надто широкий.

Стрімкий розвиток технологій виготовлення сучасного художнього скла окреслено рамками 90 р. ХХ ст. – початок ХХІ ст. Виразними рисами новизни й характерної своєрідності позначені численні скляні та кришталеві вироби львівських авторів. Відродження традицій оздоблення художнього скла, гутництва в наш час пов'язане з діяльністю П. Семененка, братів М. та І. Осецьких, М. Павловського та Ф. Черняка. (Berlach O. P. (2024).

Франц Черняк є помітним представником мистецької еліти України. Твори майстра гутного скла широко відомі як в Україні, так і за її межами. Вони характеризуються пластичною довершеністю, лаконізмом, виразною художньою мовою, наповнені філософським змістом. В них прослідковується чітка життєва позиція автора, оскільки зміст робіт Франца Черняка і їх композиційне рішення потребують мислення глядача, тобто співтворчості.

Відомого майстра цікавить філософське споглядання форм, сенс буття, зв'язок з навко-

лишнім світом, духовне наповнення образів. Звідси, фантазійність, міфологічність, сюрреалістичність та алегоричність творів Франца Черняка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз наукових публікацій дає можливість зробити припущення, що декорування гутного скла виникає у 50-х – поч. 60-х років ХХ століття, що співпадає з відродженням мистецтва гуті. Це проаналізовано у наукових працях В. Рожанківського, А. Зельдич, І. Сакович та К. Малишка, М. Яницької, В. Василенка, Ф. Петрякової тощо. (Berlach O. P. (2024).

І. Сакович звернулася до проблеми співіснування традиційного та інноваційного шляхів у сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві (Ukrainske khudozhnie sklo (XVII-XVIII st.).

У роботі Ф. Петрякової особливу увагу приділено проблемі розвитку гутних традицій в українському гутництві. Цю монографію, що носить аналітичний характер, можна розглядати як найбільш ґрунтовне мистецтвознавче дослідження з питань специфіки гутного скла. У науковий обіг введено значний за обсягом фактологічний матеріал. Широко розглянута і проаналізована історія української гуті. (Petriakova F. S. (1975).

Першокласний ілюстративний матеріал зібраний у альбомі "Сучасне українське художнє скло" автора-упорядника Ф. Петрякової, де у розділі художнього скла викладено інформацію про провідних художників Києва та Львова, особливості їх індивідуального мистецького спрямування.

У роботах О. Рачук, присвячених специфічним художнім можливостям сульфідцинкового та кольорового скла, зазначено, що однією з самобутніх рис українського скла є його яскравість та поліхромність (Petriakova F. S., 1975).

Сучасні техніки декорування скла описано в нарисі Народного художника України Ф.Черняка «Львівське гутне скло другої половини ХХ століття». (Cherniak F., 2006). Майстер в історичному аспекті аналізує формування львівської гутної школи, дає вичерпну характеристику новітнім технологіям декорування, ознайомлює читача з творчим доробком провідних майстрів львівської фабрики гутного скла. Львівські майстри у своїх творчих пошуках по-сучасному переосмислюють класичні форми скляних виробів і створюють пластично незвичайні твори з елементами комбінування різних технік. Такими є вироби Л. Вихарєвої, Є. Мері, Богуславського, Л. Нагорного, Р. Шаха, Ф.Черняка та інших. (Korniienko N.).

Мета статті. Проаналізувати творчість Франца Черняка як художнє віддзеркалення трансформації традицій українського мистецького простору.

Виклад основного матеріалу. Франц Черняк народився 10 липня 1938 р. у селі Лютина Прешівського округу у Словаччині, але разом з родиною у 1947 році переїхав в Україну. Село Боратин Луцького району що на Волині стало його малою батьківщиною. Тут він навчався у школі, вивчав і пізнавав красу рідного краю і з допомогою фарби і пензля спробував відтворити власні почуття та враження на полотні. (Berlach O. P., 2023).

«Скло – моє життя. Без нього не уявляю свого існування. Хоч би де я був, думка постійно пульсує. Око часом вихоплює з навколишнього світу, здається, незначні деталі, проте вони збуджують фантазію, дають поштовх до пошуків», – говорить Франц Черняк. (Cherniak F., 2006). Творчий шлях розпочався після закінчення Львівського училища прикладного мистецтва ім. Труша та Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. Учень Р. Сельського і Д. Кравича. Професор кафедри художнього скла Львівської національної академії мистецтв. Довгий час проживав у Львові. Звання Народного художника України отримав у 2002 р. У 2025 році Народний художник України Франц Черняк помер у Словаччині.

Творча спадщина митця нараховує три авторські свідоцтва за творчо-технологічні розробки, розроблено близько 500 зразків масової продукції для вітчизняного виробництва та для

експортування до Словаччини, Угорщини, Бельгії, Голландії, Америки, Японії та інших країн. (Berlach O. P., 2023).

Учасник багатьох виставок, в тому числі персональні, які відбулись у Львові Києві, Братиславі тощо.

Найбільш відомі твори Ф.Черняка: «Дівчина з квіткою», «Космос», «Карпати», «Пори року», «Маски», «Птахи», «Мереживо», «Регата», «Писанки», «Голови марсіан», «Хрести», «Дружок», «Грошовий мішок», «Обличчя», «Жіночі профілі», «Діалог», «Композитор», «Звірі», «Художник» та багато ін. (Berlach O. P., 2023).

Фантазії у гутному склі Франца Черняка мають різні витоки. Це й безпосередні враження від природи, про що свідчать і назви: «Колоски», «Горох», «Осінні пеньки», «Море», «Пінгвіни», і уявні образи інших космічних світів «Марсіани», «Марсіанки», «Космічні об'єкти», і образи оточуючих людей «Складуви», або міфічних героїв «Ікар». (Berlach O. P., 2024).

Твір «Ікар» – міфічний герой, який прагнув подолати свою заземленість, поривався до світла найвищої духовності. Адже політ – символ думки й уяви, він пов'язаний із простором і світлом, з відчуттям руху. Можливо, цим і привабив цей образ митця.

Щодо простору, то для Черняка існують дві його іпостасі: реальний, в якому живуть його камерні та монументальні твори, і створений ним, де відбувається певне дійство, де існує інший, фантазійний світ, нерідко навіяний снами. Те, що існувало в глибинах душі, проявлялося сюрреалістичними образами (металеві фігурки складувів потрапили у видуті ними скляні кулі), фантастичними космічними пришельцями («Марсіани», «Космічні маски»).

Художник неодноразово звертається до форми кола, кулі, і не випадково, що вона його приваблює: адже це символ безкінечності, символ Всесвіту. У композиції «Орбіта» асоціативно-символічно передано творення планети, можливо галактики: в центрі – кулька, в якій пухирці повітря – ніби завихрення космічного пилу, а оточують її – кола-орбіти. (Berlach O. P., 2023).

Переважна більшість художників, які втілюють свої задуми у склі, користується допомогою майстрів-склодувів як виконавців. Черняк не потребує такої підтримки, виконує свої роботи власноруч.



Рис. 1. Ф. Черняк. Дружок. Скло



Рис. 2. Ф. Черняк. Космічні об'єкти. Скло

Він не підвладний моді, не прибічник імітації скла під інші матеріали. Йому цікаво поєднувати, здавалося б, непоєднувані матеріали – скло і метал («Звірі», «Тунгуський метеорит»), скло і камінь («Космічні об'єкти»), опрацьовувати контрасти прозорого й кольорового скла («Марсіанки»), віднаходити саме в прозорому склі дедалі нові виражальні можливості.

Десятки років творчої напруги... Десятки років творчого горіння біля скловарної печі. І не тому, що Ф. Черняк нікому не довіряє, що досягнув на високому професіональному рівні секрети майстерності складува і досяг віртуозності в роботі, а тому, що одержує насолоду від самого процесу творення, відчуваючи цей примхливий і чарівний матеріал як живу істоту, завжди очікуючи від нього раптової приємної несподіванки, завжди праг-

нути вловити неповторну мить. (Berlach O. P., 2024).

Щоденні контакти зі склом обумовлювали переходи до вищих регістрів осягнення законів природи скла як матеріалу високих художніх можливостей.

Франц Черняк любить й поважає традицію, водночас він усвідомлює, що консерватизм у «фольк-арті» – його конституційна риса, але не стандартність. Тому, доводить своїми роботами, що творчість гутників була позбавлена умисної архаїзації. Митець не «використовує» традицію – він її розвиває, він переконаний, що перебільшення так званого «традиційного» – це не тільки повторення, але й вияв абсолютної невпевненості автора в собі. Митець вважає, що апологія традиції – одна з характерних рис провінційності. (Berlach O. P., 2024).

Долаючи різні перешкоди, рифи, Ф.Черняк своїм творчим шляхом переконує, що не треба боятися перехрестя, треба йти вперед, бути готовим до перехресних думок... на кожному перехресті. Майстер вільно володів всіма техніками вільного формування у склі. Реалізуючи свої задуми безпосередньо біля печі, він експериментував – легко, начебто без зусиль, грайливо, навіть елегантно. Насправді рухи точні, вивірені, пластичні. Франц Черняк працював як музикант. Він, подібно композитору бере характерний місцевий спів, надаючи йому за своїм задумом певну тональність, фактуру, силует. Завдяки інтерпретації характерних прийомів, колористики, скло Франца Черняка завжди звучить у ключі нової реальності, іншої цивілізаційної системи.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проаналізувавши творчий шлях відомого майстра, художника львівської школи гутного скла Франца Черняка та здійснивши мистецтвознавчий аналіз його окремих творів, можна дійти висновку, що кожен історичний період мав вплив на творчий потенціал майстра та на формування художньо-стилістичних особливостей авторських ідей.

У статті зосереджено увагу на класифікації творів, яка не вичерпує творчого потенціалу і широкого діапазону доробку майстра. Насамперед виділено роботи з антропоморфними мотивами. Зазначено, що важливе місце займає пластика в основу якої покладено коло, циліндр, куля, овоїд. Виділена група творів

в основі якої прослідковується вдале поєднання металу та прозорого і кольорового скла.

Твори Франца Черняка характеризуються особливим відчуттям гармонії кольору. Тут виявляється безпосередній вплив новатор-

ських тенденцій і замилювання традиційним спадком українського мистецтва з притаманною виразністю, тектонічно підпорядкованим колоритом, багатством і специфічною пластикою форми.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Берlach О. П. Фантазійні мотиви у гутному склі Франца Черняка. Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти : матеріали ІХ міжнарод. наук.-практ. конф. (24-26 травня 2024 р.) Львів – Торунь, 2024. С. 83–85. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/24244>(дата звернення 30 березня 2025).
2. Берlach О. П. Франц Черняк і львівська школа декорування художнього скла. Матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції "Мистецтво у нелінійному просторі" 19-20 жовтня 2023 року. Тернопіль. 2023. С. 40–42. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/23334> (дата звернення 28 березня 2025).
3. Українське художнє скло (XVII-XVIII ст.). Родовід. 1997. № 7–8. С. 68–69.
4. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України. У пошуках «великого стилю». К. : Либідь, 2005. 280 с.
5. Корнієнко Н. Українське гутне скло. URL: <https://uartlib.org/ukrayinske-gutne-sklo> (дата звернення 12 березня 2025).
6. Петрякова Ф. С. Українське гутне скло. К.: Наукова думка. 1975. 160 с.
7. Семенюк Р. Творчість Олександра Звіра: тематичні пошуки та технологічні новації. Народознавчі зошити №4 (112). Львів. 2013. С. 757–761.
8. Фур Р. Симпозіуми гутного скла у Львові: історія становлення та діяльність. *Вісник ЛНАМ*. Львів : ЛНАМ, 2010. № 22. С. 91–99.
9. Чиж М. Творча особистість Франца Черняка в контексті розвитку львівської школи художнього скла. *Вісник ЛНАМ*. Львів : ЛНАМ, 2008. № 19. С. 295–303.
10. Черняк Ф. Львівське гутне скло другої половини ХХ століття: Нарис історії. Львів: ЛНАМ, 2006. 164 с.

REFERENCES:

1. Berlach O. P. (2024). Fantaziini motyvy u hutnomu skli Frantsa Cherniaka.[Fantasy motifs in the glass of Frants Cherniak]. Aktualni problemy rozvytku ukrainskoho ta zarubizhnoho mystetstv: kulturolohichni, mystetstvoznavchyi, pedahohichni aspekty : materialy IKh mizhnarod. nauk.-prakt. konf. (24-26 travnia 2024 r.). Lviv – Torun, 83-85. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/24244> (data zvernennia 30 bereznia 2025) [in Ukrainian].
2. Berlach O. P. (2023). Frants Cherniak i lvivska shkola dekoruvannia khudozhnoho skla. [Franz Chernyak and the Lviv school of art glass decoration]. Materialy II Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii "Mystetstvo u neliniinomu prostori" 19-20 zhovtnia 2023 roku. Ternopil. 40-42. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/23334> (data zvernennia 28 bereznia 2025) [in Ukrainian].
3. Ukrainske khudozhnie sklo (XVII-XVIII st.). (1997). [Ukrainian artistic glass (of XVII - XVIII of century)]. Rodovid № 7-8. 68-69 [in Ukrainian].
4. Kara-Vasylieva T. (2005). Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy. U poshukakh «velykoho styliu» [Decorative art of Ukraine. In search of "big style"]. K. : Lybid, 280 [in Ukrainian].
5. Korniienko N. Ukrainske hutne sklo.[Ukrainian tempered glass]. URL: <https://uartlib.org/ukrayinske-gutne-sklo> (data zvernennia 12 serpnia 2023).
6. Petriakova F. S. (1975). Ukrainske hutne sklo.[Ukrainian tempered glass]. K.: Naukova dumka., 160 [in Ukrainian].
7. Semeniuk R. (2013). Tvorchist Oleksandra Zvira: tematychni poshuky ta tekhnolohichni novatsii. [Oleksandr Zvir's work: thematic searches and technological innovations]. Narodoznavchi zoshyty №4 (112). Lviv., 757-761 [in Ukrainian].
8. Fur R. (2010). Sympoziumy hutnoho skla u Lvovi: istoriia stanovlennia ta diialnist. [Gut glass symposia in Lviv: history of formation and activity]. Visnyk LNAM. Lviv : LNAM, 91-99 [in Ukrainian].
9. Chyzh M. (2008). Tvorchia osobystist Frantsa Cherniaka v konteksti rozvytku lvivskoi shkoly khudozhnoho skla. [The creative personality of Franz Chernyak in the context of the development of the Lviv art glass school]. Visnyk LNAM. Lviv : LNAM, 295–303 [in Ukrainian].
10. Cherniak F. (2006). Lvivske hutne sklo druhoi polovyny KhKh stolittia: Narys istorii.[Lviv glass of the second half of the 20th century: An outline of history]. Lviv: LNAM, 164 p. [in Ukrainian].

УДК 655.533:7.038.17«1919/1939»

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-23>

Анжела ГОМЗЯК

аспірант, асистент кафедри візуального дизайну і мистецтва, Інститут архітектури та дизайну, Національний університет «Львівська політехніка», вул. Степана Бандери, 12, м. Львів, Україна, 79013

ORCID: 0000-0003-3321-2336

Руслан ГАЛИШИЧ

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри візуального дизайну і мистецтва, Інститут архітектури та дизайну, Національний університет «Львівська політехніка», вул. Степана Бандери, 12, м. Львів, Україна, 79013

ORCID: 0000-0002-2459-7580

Бібліографічний опис статті: Гомзяк, А., Галишич, Р. (2025). Особливості формування образу людини в українських періодичних виданнях Львова міжвоєнного періоду ХХ століття в контексті стилістики ар деко. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 163–172, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-23>

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ ЛЮДИНИ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАННЯХ ЛЬВОВА МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ СТИЛІСТИКИ АР ДЕКО

Стаття присвячена дослідженню образу людини в графіці українських періодичних видань міжвоєнного Львова.

Метою дослідження є вияв та розкриття композиційно-образних особливостей графіки з стилістичними ознаками ар деко, а саме висвітлення способів трактування образу людини у структурі українських періодичних видань Львова міжвоєнного періоду ХХ століття.

Методологія дослідження представлена загальнонауковими та спеціальними методами. При вивченні літератури та емпіричного матеріалу базовими стали методи синтезу, порівняльний, типологічний методи. Для виявлення образних та композиційних характеристик використано метод композиційного аналізу, візуально-графічний, порівняльний та описовий методи.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі українських періодичних видань Львова міжвоєнного періоду ХХ ст., а саме висвітленні композиційних особливостей формування образу людини в графіці з ознаками стилю ар деко. Розглянуто основні способи образотворення людини, принципи, засоби та прийоми створення графічної композиції на основі антропоморфних мотивів

Висновки. Досліджено художнє вирішення та композиційні особливості графіки газет та журналів у внутрішній структурі видання та обкладинці. На основі композиційного аналізу виокремлено наступні способи трактування образу людини: використання атлетичної та стрункої худорлявої натури; геометричні хвилеподібні лінії зі заокругленими кутами підпорядковувались чіткій геометричній побудові, чіткий силует-пляма зі збереженням пропорцій; перебільшення окремих частин тіла: довжина ніг, шиї чи талії у жіночих образах, але без руйнування загальних силуетних конфігурацій; тяжіння до геометризації форми. Крім того, дослідження висвітлює роль композиційних прийомів та засобів для створення образу людини та встановлення візуального контакту між графікою в періодичних виданнях та адресатом візуального повідомлення. Встановлено, що графіка з ознаками стилю ар деко є читабельною, характеризується стриманою декоративністю орнаментики та легко і швидко сприймається за рахунок використання простих і зрозумілих форм, узагальненню силуету, збереженню антропоморфних рис та пропорцій разом з можливістю ефектної гіперболізації окремих частин тіла. В такий спосіб, такі прості засоби, як ритм та контраст, використання одноколірних плям, стимулюють увагу глядача та створюють в пам'яті залишкові сліди, а тиражування рекламної графіки одного типу в різних виданнях з певним періодичним повторенням, закріплює такі образи в пам'яті. Перспектива подальших досліджень образотворення в українських періодичних виданнях Львова міжвоєнного періоду полягає у вивченні особливостей формотворення зооморфних та біонічних мотивів у графіці даного типу в контексті стилістики ар деко, з використанням основних положень в науково-дослідній роботі з візуального дизайну та мистецтвознавства.

Ключові слова: періодичні видання, ар деко, графіка, композиційний аналіз, образотворче мистецтво, художнє формотворення, візуальне мистецтво.

Anzhela HOMZIAK

Graduate student, Assistant at the Department of Visual Design and Art, Institute of Architecture and Design, Lviv Polytechnic National University, 12, Stepan Bandera Str., Lviv, Ukraine, 79013

ORCID: 0000-0003-3321-2336

Ruslan HALYSHYCH

Candidate of Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Visual Design and Art, Institute of Architecture and Design, Lviv Polytechnic National University, 12, Stepan Bandera Str., Lviv, Ukraine, 79013

ORCID: 0000-0002-2459-7580

To cite this article: Homziak, A., Halyshych, R. (2025). Osoblyvosti formuvannia obrazu liudyny v ukrainskykh periodychnykh vydanniakh Lvova mizhvoiennoho periodu XX stolittia v konteksti stylistyky ar deko. [Features of human image formation in Ukrainian periodical publications of Lviv during the interwar period of the 20th century in the context of Art Deco stylistics]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 163–172, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-23>

FEATURES OF HUMAN IMAGE FORMATION IN UKRAINIAN PERIODICAL PUBLICATIONS OF LVIV DURING THE INTERWAR PERIOD OF THE 20TH CENTURY IN THE CONTEXT OF ART DECO STYLISTICS

This article is dedicated to the study of the human image in the graphics of Ukrainian periodicals from interwar Lviv. It examines the artistic solutions and compositional features of graphics in newspapers and magazines, both in the internal structure of the publication and on its cover.

Research Objective: The aim of the study is to identify and analyze the compositional and figurative characteristics of graphic art with stylistic features of Art Deco, with particular focus on approaches to depicting the human figure within the structure of Ukrainian periodicals published in Lviv during the interwar period of the 20th century.

Research Methodology: The methodology of the study incorporates both general scientific and specialized methods. In the analysis of literature and empirical material, synthesis, comparative, and typological methods served as the primary approaches. To identify figurative and compositional characteristics, the study employed compositional analysis, visual-graphic analysis, as well as comparative and descriptive methods.

Scientific Novelty: The scientific novelty of the research lies in a comprehensive analysis of Ukrainian periodicals published in Lviv during the interwar period of the 20th century, specifically in the exploration of the compositional principles underlying the portrayal of the human figure in graphic works exhibiting features of the Art Deco style. The study examines key strategies of human representation, as well as the principles, tools, and techniques employed in the creation of graphic compositions based on anthropomorphic motifs.

Conclusions: Based on compositional analysis, the following methods of interpreting the human image are highlighted: the use of an athletic and slender physique; geometric wavy lines with rounded angles that followed a clear geometric structure, distinct silhouette-spots maintaining proportions, exaggeration of certain body parts: length of legs, neck, or waist in female images, but without disrupting the overall silhouette configurations; a tendency towards geometrization of form. Furthermore, the study emphasizes the role of compositional techniques and means used to create the human image and establish visual contact between the graphics in periodicals and the recipient of the visual message. It was found that graphics with features of Art Deco style are legible, characterized by restrained ornamentation, and are easily and quickly perceived due to the use of simple and clear forms, silhouette generalization, preservation of anthropomorphic features and proportions, along with the ability for effective hyperbolization of certain body parts. In this way, simple means such as rhythm and contrast, the use of monochrome spots, stimulate the viewer's attention and create lasting impressions in memory, while the reproduction of advertising graphics of the same type across different publications with periodic repetition reinforces these images in memory. The perspective for further research on image creation in Ukrainian periodicals from interwar Lviv lies in studying the features of form creation of zoomorphic and bionic motifs in this type of graphics within the context of Art Deco stylistics, utilizing the main principles in scientific research on visual design and art history.

Key words: Lviv periodicals, Art Deco, graphics, compositional analysis, fine arts, art forming, visual arts.

Актуальність проблеми. Більшість наукових праць узагальнено чи фрагментарно розкривають мистецтво графіки періоду 1919–1939-х років у Львові. Однак, комплексного розгляду образотворення антропоморфних

мотивів в графіці з стилістичними ознаками ар деко у композиційній структурі українських періодичних видань немає. Доцільно розглянути приклади графіки з стилістичними ознаками ар деко в структурі періодичних видань

Львова міжвоєнного періоду ХХ століття з метою дослідження особливостей формування образу людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основою для написання статті слугували наукові дослідження української графіки міжвоєнного періоду присвячені газетно-журнальним виданням Львова та мистецтву журнальної обкладинки зокрема, а також наукові праці що розкривають композиційні принципи дизайну друкованих видань. Більшість досліджень львівської періодики 1919–1939-х років сфокусовані на історично-культурологічний аспект. Однак, таких, що розкривають особливості графіки в українських періодичних виданнях з точки зору мистецтвознавства, небагато. Важливе значення для дослідження композиційних та образно-стилістичних рішень львівської графіки мають праці Романа Яціва, Олени Проців, Любові Волошин.

Періодичні видання Львова у своїх роботах досліджували Ірина Ніронович, Оксана Серєда (псев. Дзвінка Воробкало), Юрій Романчук, Марія Галушко, Мирослав Романюк, Лідія Сніцарчук та ін.

Петро Нестеренко висвітлює вплив мистецьких стилів на обкладинки часописів першої третини ХХ століття на території України, а також участь українських художників у видавничих проектах, покликаних сприяти розвитку книжково-журнального мистецтва міжвоєнної доби (Нестеренко, 2018).

Композиційні засоби організації форми в авангарді в контексті образно-пластичної мови українського мистецтва 1910–1930 рр. дослідила Н. С. Янішевська (Янішевська, 2017).

Конкретизацію образно-графічної мови ар деко в композиційній структурі періодичних видань Львова міжвоєнного періоду знаходимо в працях А. Банцекової (Банцекова, 2007), О. Коновалої (Коновалова, 2011), Р. Яціва (Яців, 2008). Проте, ми не бачимо комплексного аналізу художнього образу людини в структурі цих видань.

Метою роботи є вияв та розкриття композиційно-образних особливостей графіки з стилістичними ознаками ар деко, а саме висвітлення способів трактування образу людини у структурі українських періодичних видань Львова міжвоєнного періоду ХХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кожна побудова графічної композиції, з огляду

мистецтвознавчого аналізу, підпорядковується хоча б одному чи декільком базовим композиційним принципам, що реалізуються через використання певних композиційних засобів та прийомів.

Дослідники української графіки ХХ століття зазначають про важливість комплексного аналізу всіх складових (в даному випадку маємо на увазі графіку в структурі періодичних видань): «Розуміння принципів, методів, прийомів та засобів художнього формотворення, законів організації зображальних елементів у цілісній угрупованні в межах певної площини забезпечує можливість досягнення гармонії цих складових, із яких утворюється художнє ціле.» (Яковлев, Яремчук, 2019: 118).

Згідно з думкою А. Гофмана для рекламних плакатів початку ХХ століття характерними є: наочність, простота повідомлення, оригінальність графічної форми, оригінальність колірної гами, інтелектуальна ясність. Можна припустити, що ці особливості стосуються і газетно-журнальної графіки.

У лекції Арміна Гофмана також знаходимо цікаву думку про те, що «надреалістичні подібності, які з'являються на телебаченні та в рекламі, не створюють протилежних чи контробразів, або суміжних образів необхідних для залучення глядача до участі. Такі реалістичні зображення перешкоджають конструктивному мисленню, зануренню в ідейний зміст і гостроті спогадів; вони, зрештою, є контрпродуктивними, оскільки не створюють залишкових образів, які продовжують жити в пам'яті.» (Hofmann, 1986).

Зображення людини завжди є дуже важливим в рекламній графіці та оформленні обкладинки періодичних видань, адже це утвердження того, що виробнику рекламованого товару чи автору важливе суб'єктивне сприйняття твору. Кожна людина, яка візуально сприймає певне рекламне зображення з антропоморфними мотивами, відшукує в ньому «собі подібних» і таким чином створюється певний соціальний зв'язок в контексті задоволення потреб окремого суб'єкта. Саме через антропоморфний мотив автор може, найвірогідніше, отримати найміцніший візуальний зв'язок між об'єктом реклами чи зображенням і суб'єктом, як потенційним споживачем рекламованої продукції.

Характерною ознакою вдалої рекламної графіки є її ясність (зрозумілість і легкість зчитування, розшифрування змісту художнього образу). Саме такими якостями як чіткість, використання антропоморфних мотивів та декоративність характеризується графіка з стилістичними ознаками ар деко.

Враховуючи певний кількісний ріст української періодики 1919 – 1939-х років, в сучасному науковому полі є потреба детального аналізу та конкретизації застосованих композиційних засобів та прийомів у структурі українських періодичних видань міжвоєнного Львова ХХ століття.

Періодичні видання, які були обрані для дослідження, можна умовно розділити на групи: літературно-наукові, мистецькі, видання для дітей, пластові, жіночі, господарські, видання гумористичного характеру. Також окремо розглянуто рекламну графіку у внутрішній структурі різних періодичних видань.

Цікавим для дослідження є зразок обкладинки літературно-наукового місячника «Дзвони» (автор дизайну обкладинки Петро Андрусів, Львів, 1931). Композиція обкладинки побудована на дзеркальній симетрії відносно вертикальної центральної осі (Рис. 1, 2). Нижню частину композиції врівноважують три постаті юнаків. Ритмізації на основі ліній, хвилястих форм, сприяють передачі ефекту звуку на диму. Активним засобом, що підсилює зна-

чення назви журналу, є використання контрастної контрформи дзвону. Побудова аналітичної схеми на основі простих геометричних фігур (кіл та трикутників) є підтвердженням строгої композиційної закономірності, що є однією з характерних рис ар деко.

Композиційно постаті юнаків розташовані в такий спосіб, що кисті їхніх рук утворюють вершини рівностороннього трикутника, тим самим підкреслюючи міцність, рішучість та силу духу. Позиція ніг теж симетрично вписується в стійкий трикутник.

У міжвоєнному Львові пластова преса була представлена журналом «Вогні». Варто зазначити, що в період з 1930 по 1939 польська влада заборонила Пласт. Проте, в електронному архіві українського визвольного руху можна ознайомитися з виданнями з 1931 по 1939 рік.

Композиційна схема обкладинки журналу «Вогні» (автор Антін Малюца, Львів, 1932) вибудована за принципом дзеркальної симетрії з використанням базових графічних засобів: точки та плями. Мотиви світлових потоків, та вибухової хвилі формуються динамічною текстурою з дрібних крапкових елементів, обмежених круглими та трикутними площинами. Також знаходимо в композиції такий прийом як ритм, що простежується в повторюванні образу юнака, та фонових елементів. Композиція відкрита, з умовним продовженням форми списа та потоків світла. Контраст густої темної



Рис. 1, 2. Обкладинка літературно-наукового місячника «Дзвони», 1931.

Львів. Автор Петро Андрусів

<https://e.tsdahou.archives.gov.ua/static/files/669/669491.jpg>

Аналітична композиційна схема автора (А. Гомзяк)

форми шрифту та дрібно-крапкових площин підтриманий темними силуетами юнаків зі спи-сами, знівельовані і спрощені елементи одягу підкреслено контрастною білою крапкою. Структурний аналіз зображення з використанням простих геометричних форм підтверджує чітку побудову композиції (Рис. 3, 4).



Рис. 3, 4. Обкладинка пластового журналу «Вогні», 1932. Львів. Автор Антін Малюца.
<https://100krokviv.info/wp-content/uploads/2012/05/IMGp8913.jpg>
 Аналітична композиційна схема автора (А. Гомзяк)

назвою журналу та художньо-зображальними мотивами, які завжди підтримують назву зображенням світло-димових ефектів (світла, вогню, вибухів, полум'я, диму). Трагування образу людини в графіці обкладинок залежить від авторської стилістики.

Цікавими графічними вирішеннями характеризуються обкладинки «Кооперативного молочарства» найчастіше оформлені графікою авторства Романа Чорнія. «Кооперативне молочарство» – часопис. Виходив щомісяця 1926–1939 рр. у Львові та видавався як додаток до «Господарсько-кооперативного часопису». У 1932 наклад складав близько 15 тис., 1939 – 1,4 тис. примірників (Передирій, Гелей, 2014). В даних графічних роботах за 1933 рік знаходимо дуже характерне для стилістики ар деко ритмічне повторювання образу людини. Така ритміка відповідала вимогам часу: підкреслення відчуття руху, швидкості, значущості. Жіночі образи в національному вбранні та з рекламованим товаром в руках, дуже вдало

Окрім графічної композиції оформлення титульної сторінки врівноважено відбитками друкарських лінійок та гротесковим шрифтовим оформленням, які є сталими для кожного номеру журналу в певному часовому проміжку.

Якщо порівняти декілька обкладинок даного видання, то бачимо єдність змісту і форми між

утверджують ідею українського виробництва. Хвиле-подібні та округлі форми підкреслюють характерні якості молочної продукції з одного боку, а з іншого це символ материнства, адже цільова аудиторія, основний покупець та споживач продукції саме жінки та матері з малюками. Загалом формально-пластична мова графіки транслює синтез національної та загальноєвропейської тенденції трагування образу людини, що характерна для ар деко (Рис. 5, 6).

Також для графіки в структурі періодичних видань характерним було трагування образу з допомогою однієї лінії з незмінною товщиною. Наприклад, лінійне зображення бігунів на низькому старті відповідає назві «Готові» (часопис Українського спортивного союзу «Готові», Львів, 3 липня 1934 р.), що виражає такий композиційний прийом як єдність форми і змісту (Рис. 7, 8).

Для сюжетних ілюстрацій з антропоморфними мотивами характерне використання лінії та однотонної плями з одним більш детально



Рис. 5, 6. Фрагменти обкладинок літературно-наукового місячника «Кооперативне молочарство», 1933. Львів. Автор Роман Чорній
<https://e.tsdahou.archives.gov.ua/static/files/670/670025.jpg>



Рис. 7, 8. Рекламна графіка в журналі «Нова хата», № 23, С. 14. 1936. Львів
<https://archive.org/details/Nova-xata--1936--23/page/n17/mode/2up>
 Графічна заставка-логотип часопису «Готові», 1935. Львів
<https://www.istpravda.com.ua/images/doc/9/f/9f3956e-1935.jpg>

опрацьованим головним образом. Графічної виразності такого головного образу досягали з допомогою геометричних рапортів чи орнаментів (Рис. 9, 10, 11).

Окреме місце посідають графічні композиції релігійної тематики. Найчастіше це були зображення сцен Різдва, колядників, Великодня тематика.

Наприклад у внутрішній структурі видання «Господарсько-кооперативного часопису» (щотижневик), що не вирізнявся багатим ілюстративним рядом, знаходимо цікаві графічні композиції до теми Різдва (Рис. 12).

Також в українських періодичних виданнях зустрічається графіка створена іноземними митцями. Готові ілюстрації, що рекламували товари іноземного виробництва, пристосовували для реклами в українських виданнях, залишаючи образ, логотип, та доповнювали текстовим оформленням українською мовою. Разом

з цим кириличні гарнітури були максимально підлаштовані до характеру графіки (Рис. 13, 14, 15).

Для гумористичних видань головним трактуванням все ж залишалась карикатура з її характерними пластичними особливостями, але і тут простежуємо вплив тенденцій стилістики ар деко в оформленні типографіки, використання одноколірних плям для єдності ілюстрації та тексту (Рис. 16, 17).

Гіпотеза про те, що ар деко це відгалуження модерну, спростовується типологічно-зіставним методом дослідження графіки періодичних видань в хронологічному порядку, де чітко можна простежити риси ар нуво і риси ар деко, як окремих стилів, що мають свої характерні особливості, які викристалізувалися і досягли найбільшого розквіту в окремі часові проміжки.

Порівнюючи графічні композиції до 1920 років і композиції в проміжку між 1919–1939 та тих,



Рис. 9, 10. Обкладинки журналу «Народня справа», 1935, 1939. Львів.
<https://if.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2024/05/narodna-sprava-lviv-1935-716x1024.jpg>,
<https://chytomo.com/wp-content/uploads/2023/09/Novyi-chas.gif>
Рис. 11. Обкладинка журналу «Дзвіночок», 1936. Львів.
<https://st.violity.com/auction/big/auctions/11/19/10/7/111910733.jpg>

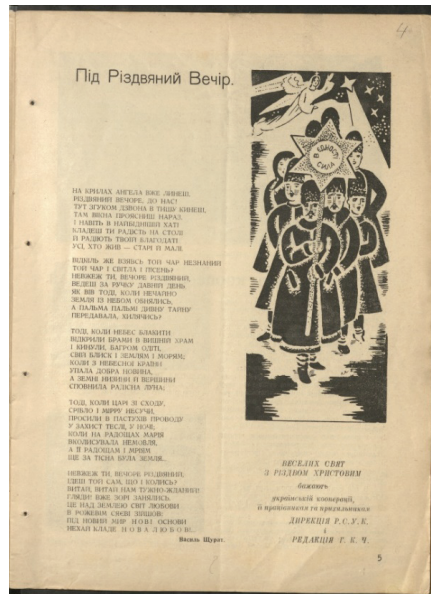


Рис. 12. Ілюстрація в господарсько-кооперативному часописі. Львів. 1937 р.
<https://e.tsdahou.archives.gov.ua/static/files/668/668876.jpg>



Рис. 13, 14, 15. Рекламна графіка в журналі «Нова хата», 1934. № 2, С. 16;
«Нова хата», 1936. № 23, С. 14; «Нова хата», 1938. № 13–14, С. 26. (Авт. невідомий)
<https://archive.org/details/Nova-khata--1934--13-14/page/24/mode/2up>



Рис. 16, 17. Обкладинка журналу «Зиз», 1930

https://www.perets.org.ua/zyz/%D0%97%D0%B8%D0%B7_1930_03_01.jpg

які були створені в період правління радянської влади, знаходимо чіткі стильові особливості, які вирізняються від оформлення в стилістиці сецесії та від композицій в стилістиці конструктивізму. Таким чином виокремлено та охарактеризовано наступні способи трактування образу людини такого мистецького та стильового явища як ар деко в графіці періодичних видань:

- перебільшення чи звуження окремих частин тіла: довжина ніг, шиї чи талія у жіночих образах, але без руйнування загальних силуетних конфігурацій;
- тяжіння до геометризації форми, але зі збереженням пропорцій;
- здебільшого використання атлетичної та стрункої худорлявої натури (на противагу трактуванням характерним для сецесії). А для образотворення кремезної тілобудови, все ж використовувались геометричні форми та площини, лінія була замкненою, без експресивних фрагментів;
- використання хвилеподібних ліній зі заокругленими кутами підпорядковувались чіткій геометричній побудові;
- чіткий силует-пляма (без розмивання силуету чи кубістичного трактування).

Висновки. Огляд примірників українських періодичних видань Львова 1919 – 1939-х років та методики наукового пізнання дозволили розкрити сутність композиційно-образних особливостей графіки з стилістичними ознаками ар деко, а саме висвітлення способів трактування образу людини у композиційних структурах.

Отже, до характерних способів трактування образу людини в графіці з стилістичними ознаками ар деко можна віднести: одноколірний площинний силует зі збереженням реалістичних пропорцій тіла; лінійна графіка – побудова силуету однією лінією; стилізація образу в контексті світових тенденцій стилістики ар деко (видовжені форми ніг, рук, шиї, трактування розрізу очей характерне для східних культур (монголоїдної раси); демонстрація атлетичної тілобудови.

В структурі газетно-журнальних видань графічна композиція завжди обмежена зовнішньою структурою (сторонами формату, відбитками типографських лінійок чи текстовими/рекламними блоками).

Для графіки у внутрішній структурі видань (рекламні блоки) більшою мірою характерне застосування композиційних схем з домінуючою висхідною діагоналлю та асиметричним розміщенням елементів, а для обкладинок частіше характерними є композиції з дзеркальною симетрією відносно вертикалі.

У результаті проведеного мистецтвознавчого дослідження, систематизації фактологічних джерел і композиційного аналізу українських періодичних видань Львова періоду 1919–1939-х років зробимо такі висновки, що для досягнення графічної виразності митці дуже вміло використовували такі на перший погляд прості та базові композиційні засоби як симетрія, асиметрія, контраст, ритм та метр.

Проаналізувавши зразки графіки періодичних видань чітко виокремлюється один найхарактерніший композиційний прийом, характерна особливість графіки стилю ар деко – ритм, який крім базових композиційних властивостей, чітко утворюється синтезом формотворення орнаменталізації українського народного мистецтва.

Тяжіння до метрично-ритмічного порядку в графічних композиціях створених українськими митцями, очевидно, транслює вплив народного декоративно-прикладного мистецтва.

Стилістика ар деко завжди вдало підкреслюється народним орнаментом. Геометричні лінії та форми, завдяки своїй організації та ритму, встановлюють зоровий контакт з рекламним повідомленням, всілякі рамки і плашки з метричним, ритмічним повторами геометричних форм, привертають увагу.

Подальші наукові дослідження можуть зосередитись на поглибленому вивченні особливостей формотворення зооморфних та біонічних мотивів у графіці українських періодичних видань Львова міжвоєнного періоду в контексті стилістики ар деко.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Банцекова А. Книжково-журнальна графіка Львова в стилі Ар Деко. *Студії мистецтвознавчі*. 2007. № 3 (19). С. 25–34.
2. Божко Т. О. Композиційні прийоми графічного втілення етнічної проектної концепції. *Вісник НАККіМ*. 2014. № 3. С. 145–149.
3. Воробкало Д. «Між ідеєю та формою: міжвоєнна арт-преса Галичини» URL: <https://zbruc.eu/node/58305> (дата звернення: 13.01.2025)
4. Коновалова О. Еволюція оформлення журналу «Нова хата» в контексті пластичної мови стилю ар деко (1920-1930-ті роки). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2011. Вип. 11. С. 188–194. URL: <http://jnas.nbu.gov.ua/article/UJRN-0000470334> (дата звернення: 26.01.2025)
5. Кооперативне молочарство / В. А. Передерій, С. Д. Гелей // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-3303>
6. Нестеренко П. В. Вплив мистецьких стилів на обкладинки часописів першої третини ХХ століття. *Слово і час*. 2018. № 7. С. 58–66. URL: <http://jnas.nbu.gov.ua/article/UJRN-0001068961> (дата звернення: 26.01.2025)
7. Цимбалюк О. К. Становлення і розвиток журналів мод в Західній Україні (2-ї пол. ХІХ – 1-ї третини ХХ ст.) / О. К. Цимбалюк, Н. І. Маковецька. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 7. С. 30–35. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_7_10. (дата звернення: 15.02.2025)
8. Яковлев М., Яремчук О. Деякі положення психології щодо сприйняття площинних шрифтових композицій. *Технічна естетика і дизайн*. Київ: КНУБА, 2019. Вип. № 15. DOI: 47/2221-9293.2019.15.117-129. С. 117–129.
9. Янішевська Н. С. Геометричний орнамент в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910–1930 рр. (Культурологічний аспект): дис. ... канд. мист. наук: 26.00.01. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2017. 198 с.
10. Яців Р. Типологія стильових похідних Ар Деко (на матеріалі оформлення українських книжкових видань Львова 20–30-х рр. ХХ ст.). *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. Львів. 2008 № 1 (16). С. 178–183.
11. Koman H. Socio-cultural conditions of formation and popularization of Art Deco style in Galicia, April 2024, *Paradigm of Knowledge*, 2(60), DOI: 10.26886/2520-7474.2(60)2024.3
12. Hofmann A. Thoughtsonthe Poster. URL: <https://graphicdesign3.wordpress.com/2008/04/29/thoughts-on-the-poster-by-armin-hofmann/> (дата звернення: 28.01.2025)

REFERENCES:

1. Bantsekova, A. (2007). Knyzhkovo-zhurnalna hrafika Lvova v styli Ar Deko [Book and magazine graphics of Lviv in the Art Deco style]. *Studii mystetstvovnavchi*, 3(19), 25–34. [in Ukrainian]
2. Bozhko, T. (2011). Kompozytsiini pryomy hrafichnoho vtillennia etnichnoi proektnoi kontseptsii [Compositional techniques for the graphic embodiment of an ethnic design concept]. *Visnyk NAKKIM*, (3), 145–149. [in Ukrainian]
3. Vorobkalo, D. (2016). Mizh ideieiu ta formoiu: mizhvoienna art-presa Halychyny [Between idea and form: The interwar art press of Galicia]. *Zbruc*. <https://zbruc.eu/node/58305> [in Ukrainian]
4. Konovalova, O. (2011). Evoliutsiia oformlennia zhurnalnu "Nova khata" v konteksti plastychnoi movy styliu ar deko (1920–1930-ti roky) [The evolution of the design of the magazine "Nova Hata" in the context of the plastic language

of the Art Deco style (1920s–1930s)]. *Ukrainian Art Studies: Materials, Research, Recencies*, 11, 188–194. <http://jnas.nbuiv.gov.ua/article/UJRN-0000470334> [in Ukrainian]

5. Peredyrii, V., & Helei, S. (2014). Kooperatyvne molocharstvo [Cooperative dairy farming]. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovsky, & M. H. Zhelezniak (Eds.), *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Institute of Encyclopedic Research of NASU. <https://esu.com.ua/article-3303> [in Ukrainian]

6. Nesterenko, P. (2018). Vplyv mystetskykh styliv na obkladnyky chasopysiv pershoi tretyny XX stolittia [Influence of art styles on magazine covers of the first third of the 20th century]. *Slovo i Chas*, 7, 58–66. <http://jnas.nbuiv.gov.ua/article/UJRN-0001068961> [in Ukrainian]

7. Tymbaliuk, O. (2011). Stanovlennia i rozvytok zhurnaliv mod v Zakhidnii Ukraini (2-yi pol. XIX–1-yi tretyny XX st.) [The formation and development of fashion magazines in Western Ukraine (2nd half of the 19th century – 1st third of the 20th century)]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Dyzainu i Mystetstv*, 7, 30–35. http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_7_10 [in Ukrainian]

8. Yakovliev, M., & Yaremchuk, O. (2019). Deiaki polozhennia psykholohii shchodo spryiniattia ploschynnykh shryftovykh kompozytsii [Some psychological principles regarding the perception of flat font compositions]. *Tekhnichna Estetyka i Dyzain*, 15, 117–129. <https://doi.org/47/2221-9293.2019.15.117-129S> [in Ukrainian]

9. Yanishevskia, N. (2017). Heometrychnyi ornament v obrazno-plastychnii movi ukrainskoho mystetstva 1910–1930 rr. (Kulturolohichni aspekt) [Geometric ornament in the figurative-plastic language of Ukrainian art of 1910–1930 (Cultural aspect)] [Extended abstract of candidate's thesis, National Academy of Arts of Ukraine]. [in Ukrainian]

10. Yatsiv, R. (2008). Typolohiia stylovykh pokhidnykh Ar Deko (na materialii oformlennia ukrainskykh knyzhkovykh vydan Lvova 20–30-kh rr. XX st.) [Typology of stylistic derivatives of Art Deco (based on the design of Ukrainian book editions of Lviv in the 1920s–1930s)]. *Zapysky Lvivskoi Natsionalnoi Naukovoii Biblioteky Ukrainy Imeni V. Stefanyka*, 1(16), 178–183. [in Ukrainian]

11. Koman, H. (2024). Socio-cultural conditions of formation and popularization of Art Deco style in Galicia. *Paradigm of Knowledge*, 2(60). [https://doi.org/10.26886/2520-7474.2\(60\)2024.3](https://doi.org/10.26886/2520-7474.2(60)2024.3) [in Ukrainian]

12. Hofmann, A. (1986). Thoughts on the poster. *Graphic Design 3*. <https://graphicdesign3.wordpress.com/2008/04/29/thoughts-on-the-poster-by-armin-hofmann/> [in English]

УДК 7.011:744.9+766]:003.6.079:711.454

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-24>

Єлизавета ПАНДИРЕВА

докторка філософії (Ph.D), викладачка кафедри графічний дизайн, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0002-5479-7700

Бібліографічний опис статті: Пандирева, Є. (2025). Естетика графіті написів як рефлексія на візуальне середовище міста. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 173–178, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-24>

**ЕСТЕТИКА ГРАФІТІ НАПИСІВ ЯК РЕФЛЕКСІЯ
НА ВІЗУАЛЬНЕ СЕРЕДОВИЩЕ МІСТА**

У статті розглядається практика естетизації графіті написів як рефлексія на індустріальну епоху ХХ століття у середовищі міста. **Мета роботи:** дослідити особливості естетики графіті написів як рефлексії на візуальне середовище міста. **Методологія** базується на системно-аналітичному підході. У дослідженні застосовано загальнонаукові (теоретичні та емпіричні) і спеціальні мистецтвознавчі методи наукового пізнання. Комплексне використання загальнонаукових теоретичних та емпіричних методів наукового пізнання дало змогу проаналізувати візуальний ряд графіті творів та дослідити естетику написів у візуальному середовищі.

Наукова новизна була зосереджена на тому, що художники графіті бачать міський простір крізь призму певних площин, ритму форм, ліній, кольорів, які слугують місцем для створення своїх написів. Така позиція веде до активної практики естетизації міського середовища, яка надає міському простору художньої виразності, змінюючи його візуальний вигляд та формуючи нові візуальні акценти. В другій половині ХХ ст. спостерігаються тенденції, що відображають у графіті написах кризу індустріальної епохи через специфічну літерну форму та внутрішнє наповнення цих написів: навмисна деформація графеми літери, складне переплетення літерних форм, колажність чи додаткова оздобленість напису. У статті підкреслюється міський контекст, оскільки він надає графіті написам «відчуття вулиці». Цей підхід акцентує на тому, що естетика та контекст взаємодіють, формуючи продуктивність художнього висловлювання.

Висновки. Графіті стає ознакою неоднорідного сигналу сьогодення, коли відбувається змішування художніх стилів і міського контексту, які передають складні культурні та соціальні повідомлення. Такі тенденції ведуть до розриву традиційних форм та створенню нових спотворених часто деформованих написів, що є своєрідним «виступом проти» міського середовища.

Ключові слова: графіті написи, естетика, візуальне середовище, індустріальне місто, літерна форма.

Elizaveta PANDYREVA

Doctor of Philosophy (Ph.D), Lecturer at the Department of Graphic Design, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8, Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0002-5479-7700

To cite this article: Pandyreva, E. (2025). Estetyka graffiti napysiv yak refleksiya na vizual'ne seredovyshe mesta. [Aesthetics of graffiti inscriptions as a reflection on the visual environment of the city]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 173–178, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-24>

**AESTHETICS OF GRAFFITI INSCRIPTIONS AS A REFLECTION
ON THE VISUAL ENVIRONMENT OF THE CITY**

The article examines the practice of aesthetising graffiti inscriptions as a reflection on the industrial era of the twentieth century in the urban environment. **The purpose of the study** is to investigate the peculiarities of the aesthetics of graffiti inscriptions as a reflection on the visual environment of the city. **The methodology** is based on a systematic analytical approach. The study applies general scientific (theoretical and empirical) and special art historical methods of scientific knowledge. The integrated use of general scientific theoretical and empirical methods of scientific knowledge made it possible to analyse the visual range of graffiti inscriptions and to study the aesthetics of graffiti inscriptions.

The scientific novelty was focused on the fact that graffiti artists see urban space through the prism of certain planes, the rhythm of shapes, lines, and colours that serve as a place to create their inscriptions. This position leads to an active practice of aestheticising

the urban environment, which gives the urban space artistic expressiveness, changing its visual appearance and forming new visual accents. In the second half of the twentieth century, there were trends that reflected the crisis of the industrial era in graffiti inscriptions through a specific letter form and the internal content of these inscriptions: deliberate deformation of the letter grapheme, complex interweaving of letter forms, collage or additional decoration of the inscription. The article emphasises the urban context, as it gives graffiti a «street feel». The complex use of general scientific theoretical and empirical methods of scientific knowledge made it possible to analyse the visual range of graffiti works and to explore the aesthetics of inscriptions in the visual environment.

Conclusions. *Graffiti is becoming a sign of a heterogeneous signal of our time, when artistic styles and urban context are mixed to convey complex cultural and social messages. Such trends lead to a break with traditional forms and the creation of new distorted and often deformed inscriptions, which is a kind of «rebellion against» the urban environment.*

Key words: *graffiti inscriptions, aesthetics, visual environment, industrial city, letter form.*

Актуальність теми. Усі міста виступають осередками культурного та естетичного творення, постійно вдосконалюючи свій візуальний образ завдяки різноманітним естетичним практикам. До них належать: використання медіатехнологій і сучасних архітектурних рішень, контроль вивісок, реклами та публічне мистецтво, а також підтримка чистоти міського простору. Усі ці заходи й відповідна політика базуються на прагненні мешканців сприймати своє місто як успішне та комфортне для життя.

Проте, художники графіті відмовляються сприймати панівну міську естетику, тому вони скоріше «нав'язують» свою власну. В цій позиції можна виокремити декілька причин:

- багато міст мають одноманітну архітектуру – сірі бетонні будівлі, стандартні житлові комплекси, мінімум яскравих кольорів. Це створює відчуття нудного середовища, яке вуличні художники намагаються «оживити» своїми роботами;

- сучасне місто переповнене рекламними білбордами, банерами та неоновими вивісками. Для багатьох художників графіті це виглядає як візуальне забруднення, і вони бачать можливість «відвоювати» простір у корпорацій, створюючи свої твори;

- міста активно борються з нелегальним графіті, створюючи «стерильні» зони без будь-якого самовираження. Для вуличних художників це виглядає як нав'язування єдиної «правильної» естетики, з якою вони не згодні;

- багато сучасних міст засновані на мінімалізмі та функціональності: охайні фасади, ідеально рівні вулиці без хаотичності та непередбачуваності, що робить їх «безликими». На думку самих виконавців графіті, створення вуличних творів додає індивідуальності та робить міський простір більш живим. Художники графіті часто прагнуть до бунтарського підходу в мистецтві, яке йде проти суворого урбаністичного ладу;

- у багатьох містах для художників графіті немає умов, для створення своїх творів легальним способом, що спонукає їх працювати нелегально та конфліктувати з міською адміністрацією.

Актуальність теми полягає в тому, що графіті художники не приймають міську естетику, тому що вона здається їм одноманітною, комерційною, стерильною та надто контрольованою. Вони бачать у мистецтві графіті спосіб зробити місто більш автентичним, вільним і наповненим мистецтвом, використовуючи певну специфічну естетику.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що проблема дослідження графіті написів як естетизованої практики у візуальному середовищі має фрагментальний характер і зосереджується в основному на описі естетичних особливостей літерних форм окремих написів. Різноманітність підходів до розгляду теми зумовлена тим, що поняття «естетизація» в широкому розумінні охоплює процес надання естетичних властивостей об'єктам і явищам, які спочатку такими не були, а також їхнє осмислення крізь призму естетичного.

Головіна Н.І. (2016), Шатунова Т.М., Гегель Г.В.Ф. та Ніконова С.Б. досліджуючи естетизацію соціального як тенденцію сучасності дійшли висновку, що у сучасному світі процес естетизації охоплює всі сфери життя: виникає особливий тип мислення, а повсякденна реальність поступово набуває естетизованого вигляду. Дослідниця Н.І. Головіна аналізуючи працю Т.М. Шатунова «Естетика соціального» дійшла висновків, що усі названі причини породжують необхідність появи «естетичної картини» сучасного світу (Головіна, 2016, с. 112).

Такі дослідники як (Кімвал, 2014; Роу, Хаттон, 2012; Слива, Кернс, 2007) аналізували причини чому вуличні художники кидають виклик

уявленням про те, що громадськість зневажає не вандалізм сам по собі, а певну естетику, яка асоціюється з певною субкультурою. Термін «естетичне» не зводиться виключно до «прекрасного», а скоріше акцентує увагу на штучності, віртуальності та сконструйованості, які проникають у матеріальну, соціальну й особистісну реальність. Графіті написи можуть викликати і негативні почуття, наприклад, огиду або відштовхування (МакОліфф, Айвесон, 2011; Янг, 2005, 2017). Естетика міського середовища для райтерів – це фокус на відчуттях, емоційності та чуттєвому досвіді як фізичному, так і афективному.

Аналіз досліджень виявив декілька цікавих спроб описати графіті написи, як естетизовану практику міського середовища (МакДауелл, 2013; Борр'єлло, 2013, Мюллюля, 2018; Роса, 2013). Графіті написи – це незамовлені зображення, які з'являються у вуличному просторі міста без дозволу і, як правило, анонімно. Дослідниця Бейтс Л. (2014) аргументує таку появу як вид культурної спадщини, завдяки своїй візуальній доступності для всіх рівнів суспільства. Вчені (Гартус, Ледер, 2014) проводять паралелі, як ставлення глядача до практики естетизації може впливати на оцінювання графіті мистецтва:

– якщо глядач бачить лише неорганізовані літери, він не сприйме це як мистецтво, але якщо розуміє стиль, контекст – він оцінить напис;

– якщо людина вважає місто «своїм», а графіті руйнує його, це викличе негатив, але якщо вона бачить у місті місце для самовираження – графіті стане мистецтвом;

– якщо напис драгує чи лякає – це вандалізм, якщо захоплює, то мистецтво.

Як наслідок у художній графіці графіті написів можна зустріти багато експериментів з візуальними образами, колажністю, навмисною деформацією графем літери та ін. Естетика графіті з його специфічними літерними формами, а також контекст міста може стати своєрідним «відчуттям вулиці».

Мета дослідження: дослідити особливості естетики графіті написів як рефлексії на візуальне середовище міста.

Виклад основного матеріалу дослідження. Австралійський дослідник Лаклан Дж. МакДауелл естетичні особливості стилю графіті

написів порівняв з кінцем індустріальної ери. Тобто, в практичному сенсі – це зображення фрагментів міста, що пов'язані із промисловим виробництвом (наприклад: залізничні лінії чи покинуті заводи), а в естетичному – літерами, що відображають матеріали на які розкладається і роздроблюється місто.

Наприклад, літери графіті можна порівняти з нескінченною гнучкою уявною субстанцією, яку можна вільно згинати за бажанням автора. Мотиви кручених труб, тріщини, метал часто виступають як формальний елемент графіті, тоді як більш продумані написи «дикого» стилю мають елементи осколків зламаноного скла та гнуті електричні схеми. На думку МакДауелла – якщо «кінець» промислового міста є «кінцем» цілої системи стилю, то це те, що надає графіті стійкості, тобто здатності отримати антиестетичне задоволення в міських руїнах кінця епохи. (Борр'єлло, 2013, с.122-123)

Дослідник МакДауелл естетизовану практику створення графіті написів порівнює з естетикою декадансу, де формальні інновації зупинилися, залишивши лише можливість створення ідентичних частин у більшому, довшому і детальнішому масштабі. Цей стан естетичного тупика, в якому літерні форми не можуть бути «вставлені» в жодну структуру, а лише з радикальною деформацією графем чи будучи додатково оздобленими. В багатьох великогабаритних творах «дикого» стилю, де масштаб привертає увагу не до візуального домінування, а до рівня заплутаності починає підривати візуальний ефект від твору, а не стимулювати його. Це можна прослідкувати у муралах, що покриті декоративними деталями, але при цьому форми літер залишаються відносно традиційними (Борр'єлло, 2013, с.126-127).

Так, наприклад, мурал райтера Зоер у Лондоні (рис. 1). Автор роботи органічно поєднує фрагменти будинків з літерами свого нікнейму. Кольорова гамма є досить стриманою, проте яскравою (жовтий, червоний, коричневий та чорний). Враховуючи основну кольорову палітру міст Великобританії, можливо, що автор навмисно обирає жовтий колір, як реакцію на сірість і депресивність оточуючого візуального середовища. У лівій верхній частині роботи автор створює невеликий напис «Лондон», а трохи нижче на передньому плані графічно створені фрагменти вулиць, які висту-

пають для глядача натяком на певну міську локацію у місті. Зоер органічно вибудовує просторовість вуличного пейзажу доповнюючи його великогабаритними написами «CNE Zoer» і невеличкими підписами. Через всю роботу простежується червона рисувальна лінія, яка надає виразності твору. В цілому мурал добре закомпонований, насичений візуальними елементами та гармонійно вписаний у міське середовище.



Рис. 1. Zoer. CNE Zoer. Лондон, Великобританія. 2011

Декаданс в історичному контексті виступає своєрідною ностальгією в яка акцентує важливість елементів періоду нью-йоркських графіті, якому притаманні: безлад, «наївні» розробки літерних форм та панування експериментального духу (МакДауелл, 2006, с. 471-484). Так, художник графіті Sat One ділиться своїм захопленням від цього періоду: «Я люблю нью-йоркський стиль, тому те, що я створюю це спроби переробити, персоналізувати і нарешті впровадити в моїх шматках, черпаючи натхнення від написів таких банд, як FX, FC, GOD, TDS та багато-багато інших ...занадто багато, щоб згадати. Я думаю, що багато хто з художників старої школи Нью-Йорка є справжніми «королями» графіті, тому що двадцять і більше років тому ці хлопці створили абсолютно нову форму мистецтва без жодних пробірок, творів чи багатьох інших точок відліку, на яких можна побудувати свої твори. І що мене насправді дивує, це те, що на моїх очах, багато їхніх творів і досі можуть дивувати» (Ганз, 2009, с. 272).

«Кінець» графіті виступає естетичною стратегією, що заснована на ностальгії в якій літери налаштовані «проти» міста. Цією концеп-

цією пояснюється популярність ретро-стилю нью-йоркських графіті яка виступає певною антиестетикою, яка уникає високоманірних дизайнів, змішаних тонів, активне впровадження навмисно непропорційних літерних форм і яскравих кольорових комбінацій. Тут «незрілі» написи передбачають регресію, історичну та психічну (Бор'єлло, 2013, с. 127-128).

На думку дослідника Луки Борр'єлло, вигадана естетика графіті з її специфічними стилями, а також контекст міста може стати своєрідним «відчуття вулиці», які виводять формулу: естетика + контекст = продуктивність (Бор'єлло, 2013, с. 15). Тобто, відхилення від звичного способу виконання муралу, створення творів в певному специфічному стилі (естетика); «нав'язування» власних написів місту та його мешканцям (контекст); зухвала й несподівана подача повідомлення (продуктивність) – виступає ознакою неоднорідного сигналу сучасного суспільства.

Наприклад, у своєму муралі (рис. 2) райтер Сік передає відчуття «вуличності» через авторське сприйняття індустріальної ери майбутнього, де активно впроваджується роботизація та передові технології. Літерні форми у написі закомпоновані таким чином, що передають ефект «руху», який характерний для промислового виробництва: електричний струм, дим, імітація поверхні заліза, заклепки, антени, труби та інші деталі. Кольорова гамма напису передає спокійну але складну кольорову палітру: відтінки вохри, теракотовий, оливковий, жовтий. Фон має ефект задимленої поверхні, що зображена в сіро-голубих відтінках.



Рис. 2. Seak. Мурал на штаб-квартирі Tribal Gear. Сан-Дієго, Каліфорнія, США. 2000

Для самих виконавців графіті напису «відчуття вулиці» передається через певну естетику «гарного» стилю. На думку дослідниці Ненсі

МакДональд, для цього потрібно володіти певними художніми прийомами, де літери автора повинні бути акуратно закінченими, гострими, прямими і без крапель; мати складні методи поєднання літер; заповнення внутрішньолітерного простору, а задум автора повинен бути очевидним та гармонійно пов'язаним одне з одним (МакДональд, 2001, с. 82). Стиль напису тоді стає інноваційним, коли райтер володіє різними навичками і це стає додатковим «бонусом» для його стилю.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Особливість естетики графіті написів як рефлексії на візуальне середовище міста демонструє створення літерних форм у яких активно проявляється імітація чи застосування деталей, що притаманні промислового виробництва індустріальних міст:

- використовуються грубі контури та форми, загострені кути, брутальні літерні форми, що імітують металеві конструкції, бетон, стилізацію труб, балок, решіток та ін.;

- колірна гама, не завжди, але може бути обмеженою сірим, чорним, металічним, червоним чи іржавим, що перегукується з кольорами заводських об'єктів, старими цехами, залізничними вагонами, трубами, візуальним стилем техно-середовища;

- простежується механічний ритм та динаміка, літери можуть передавати ефект «руху», композиція часто будується за принципом складної машини, де літерні форми склада-

ються зі складних переплетень взаємно доповнюючи один одного, а також наявне широке використання декоративних елементів;

- особливістю розміщення графіті написів у міському середовищі є те, що їх автори намагаються вдало закомпонувати свої твори, підкреслюючи техногенність простору та вступаючи з ним у діалог;

- графіті художники використовують колажність, деформацію, декоративні елементи для того, щоб висловити свою позицію щодо сучасного міста, оточуючої естетики та соціальних процесів;

- з'ясовано, що «відчуття вулиці», яке притаманне специфічній стилістиці графіті творів містить специфічну естетику, яка нав'язує місту нові смисли, створюючи альтернативні візуальні коди. У цьому полягає ключова особливість графіті написів – вони не просто доповнюють міський простір, а є його активними учасниками і виступають своєрідним викликом усталеній урбаністичній естетиці.

Результати дослідження можуть бути використані для розробки навчальних програм з мистецтвознавчого аналізу стріт-арту, а також допомогти глибше зрозуміти роль протестної естетики у візуальному середовищі, яка впливає на соціальну взаємодію, міську культуру та архітектурні рішення. Це відкриває можливості для міждисциплінарних досліджень, що поєднують мистецтво, соціологію, урбаністику та технології.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Головіна Н.І. Естетизація соціального як тенденція сучасності. *Філософські обрії*. 2016. № 36. С. 111-119
2. Bates L. Bombing, Tagging, Writing: an analysis of the significance of graffiti and street art. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2014. 158 p.
3. Borriello L., Ruggiero Ch. Inopinatum. The unexpected impertinence of Urban Creativity, Salerno, Italy: ArtiGraficheBoccia, 2013. 256 p.
4. Ganz N. Graffiti world: street art from five continents. New York: Harry N. Abrams, Inc. 2009. 272 pp.
5. Gartus A., Leder H. The white cube of the museum versus the gray cube of the street: The role of context in aesthetic valuations, *Psychology of Aesthetics. Creativity and the Arts*, 2014. 8(3). Pp. 311-320.
6. Kimvall J. The G-word: Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti. Årsta: Dokument Press, 2014. 221 p.
7. Macdonald N. The Graffiti subculture youth, masculinity and identity in London and New York. New York: Palgrave Macmillan Ltd., 2001. 82 p.
8. Macdowall L. In Praise of 70K: Cultural Heritage and Graffiti Style. *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture*, 2006. Pp. 471-484.
9. McAuliffe C., Iveson K. Art and Crime (and Other Things Besides ...), *Geography Compass*, 2011. 5/3. Pp. 128-143.
10. Myllylä M. Graffiti as a Palimpsest. *SAUC*. V4. №2, 2018. Pp. 25-35
11. Rowe M., Hutton F. Is your city pretty anyway? Perspectives on graffiti and the urban landscape. *Australian & New Zealand Journal of Criminology*, 2012. 45(1). P. 66-86.

12. Sliwa M., Cairns G. Exploring Narratives and Antenarratives of Graffiti Artists: Beyond Dichotomies of Commitment and Detachment. *Culture and Organization*, 2007. 13:1. Pp. 73-82.
13. Young A. Judging the Image. *Art, value, law*. Routledge: Oxon and New York, 2005. P. 204.
14. Young A. Art or crime or both at the same time? On the ambiguity of images in public space. Routledge: New York and London, 2017. Pp. 39-53.

REFERENCES:

1. Holovina, N.I. (2016). Estetyzatsiya sotsial'noho yak tendentsiya suchasnosti [Aestheticisation of the social as a trend of our time]. *Filosofs'ki obryi*. № 36. S. 111-119 [in Ukrainian]
2. Bates, L. (2014). *Bombing, Tagging, Writing: an analysis of the significance of graffiti and street art*. Philadelphia: University of Pennsylvania. 158 p. [in English]
3. Borriello, L., Ruggiero, Ch. (2013). *Inopinatum. The unexpected impertinence of Urban Creativity*, Salerno, Italy: ArtiGraficheBoccia. 256 p. [in English]
4. Ganz, N. (2009). *Graffiti world: street art from five continents*. New York: Harry N. Abrams, Inc. 272 p. [in English]
5. Gartus, A., Leder, H. (2014). The white cube of the museum versus the gray cube of the street: The role of context in aesthetic valuations, *Psychology of Aesthetics. Creativity and the Arts*. 8(3). Pp. 311-320. [in English]
6. Kimvall, J. (2014). *The G-word: Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*. Årsta: Dokument Press. 221 p. [in English]
7. Macdonald, N. (2001). *The Graffiti subculture youth, masculinity and identity in London and New York*. New York: Palgrave Macmillan Ltd. 82 p. [in English]
8. Macdowall, L. (2006). In Praise of 70K: Cultural Heritage and Graffiti Style. *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture*. P. 471-484. [in English]
9. McAuliffe, C. Iveson, K. (2011). Art and Crime (and Other Things Besides ...). *Geography Compass*. 5/3. Pp. 128–143. [in English]
10. Myllylä, M. (2018). Graffiti as a Palimpsest. *SAUC*. V4. №2. Pp. 25-35 [in English]
11. Rowe, M. Hutton, F. (2012). Is your city pretty anyway? Perspectives on graffiti and the urban landscape. *Australian & New Zealand Journal of Criminology*. 45(1). Pp. 66-86. [in English]
12. Sliwa, M. Cairns, G. (2007). Exploring Narratives and Antenarratives of Graffiti Artists: Beyond Dichotomies of Commitment and Detachment. *Culture and Organization*. 13:1. Pp. 73-82. [in English]
13. Young, A. (2005). *Judging the Image*. *Art, value, law*. Routledge: Oxon and New York. 204 p. [in English]
14. Young, A. (2017). *Art or crime or both at the same time? On the ambiguity of images in public space*. Routledge: New York and London, Pp. 39-53. [in English]

УДК 745/749:[7.02+7.04]:398.332.12(477+474.5):001.891(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-25>

Марина ПОНОМАРЕНКО

кандидат мистецтвознавства, доцент, дослідниця факультету соціальних та гуманітарних наук, Клайпедський Університет, вул. С. Неріс, 5, Клайпеда, Литва, LT – 92227

ORCID: 0000-0002-2406-408X

Web of Science Researcher ID: D-3147-2018

Рімантас БАЛЬСИС

доктор гуманітарних наук (етнологія, фольклор), професор кафедри філології, декан факультету соціальних та гуманітарних наук, Клайпедський Університет, вул. С. Неріс, 5, Клайпеда, Литва, LT – 92227

ORCID: 0000-0002-4285-4835

Бібліографічний опис статті: Пономаренко, М. Бальсис, Р. (2025). Особливості українських писанок і литовських margučiai: види та техніки створення. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 179–187, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-25>

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПИСАНОК І ЛИТОВСЬКИХ MARGUČIAI: ВИДИ ТА ТЕХНІКИ СТВОРЕННЯ

У статті представлено порівняльний аналіз українських писанок і литовських margučiai. Розглянуто особливості термінології та семантики назв «писанка», «margutis», «великоднє яйце»; встановлені спільні та відмінні техніки виконання, різниця використовуваних інструментів, що обумовлюють основу образотворчого лексикону: прийоми та зображальні елементи; домінуючі кольорні рішення та методи фарбування. **Мета статті** – дослідження художньо-стилістичних особливостей українських писанок і литовських margučiai; встановлення спільних та відмінних рис у техніці виконання, використовуваних інструментах, матеріалах, зображальних елементах. **Мета та завдання дослідження** обумовили застосування компаративістики, історичного і порівняльного аналізу як основних **методів дослідження**. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що уперше порівняно термінологію, класифікацію, техніко-технологічні та стилістичні особливості українських писанок і литовських margučiai. В результаті дослідження зроблено **висновки**: слова «писанка» та «margutis» мають спільну семантичну основу, що пояснюється приналежністю української та литовської мови до єдиної індоєвропейської мовної сім'ї. Стверджується, що назви «писанка», «margutis» та «великоднє яйце» не є синонімічними, оскільки мають різні символічні коди, вкорінені у протилежних світоглядних парадигмах: язичницькій міфологічній та релігійній християнській. Українська писанка як і литовська margutis є символом Народження та ритуальним атрибутом дохристиянських обрядів, пов'язаних з культом Сонця і Родючості. Великоднє яйце відображає церковні постулати: хрещення, що відкриває для християнина Народження в лоні церкви та соборування, як шлях до Воскресіння – нового життя після земної смерті. З'ясовано, що традиційні види обрядових яєць, поширених в Україні: крашанка, крапанка, писанка, дряпанка також є в Литві (за виключенням крапанки). Натомість, у Литві розповсюджені писанки, розписані воском, який не видаляють після завершення розпису з поверхні яйця; в Україні такий вид писанок побутує в культурі окремих етнічних груп Карпат, як і сама техніка, що номінується як «шпильчаста».

Ключові слова: Україна, Литва, писанка, margutis, техніка розпису, культура.

Maryna PONOMARENKO

PhD in Fine Art, Associate Professor, Researcher, Faculty of Social Science and Humanities, Klaipėda University, S. Neris Str., 5, Klaipėda, Lithuania, LT – 92227

ORCID: 0000-0002-2406-408X

Web of Science Researcher ID: D-3147-2018

Rimantas BALSYS

Doctor of Humanities (ethnology, folklore), Professor, Department of Philology, Dean of the Faculty of Social Sciences and Humanities. Klaipėda University, S. Neris Str., 5, Klaipėda, Lithuania, LT – 92227

ORCID: 0000-0002-4285-4835

To cite this article: Ponomarenko, M., Balsys, R. (2025). Osoblyvosti ukrainskykh pysanok i lytovskykh margučiai: vydy ta tekhniky stvorennia [Features of Ukrainian Pysankas and Lithuanian Margučiai: Types and Techniques of Creation]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 179–187, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-25>

FEATURES OF UKRAINIAN PYSANKAS AND LITHUANIAN MARGUČIAI: TYPES AND TECHNIQUES OF CREATION

The article presents a comparative analysis of Ukrainian pysanka and Lithuanian margučiai. It examines the peculiarities of the terminology and semantics of the names 'pysanka', 'margutis', 'Easter egg'; identifies common and distinctive techniques, the difference in the tools used, which determine the basis of the visual lexicon: techniques and pictorial elements of Ukrainian pysanka and Lithuanian margučiai. The purpose of the article is to study the artistic and stylistic features of Ukrainian pysanka and Lithuanian margučiai; to identify common and distinctive features in the technique, tools and materials used. The aims and objectives of the study determined the use of comparative studies, historical and comparative analysis as the main research methods. The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time the terminology, classification, technical, technological and stylistic features of Ukrainian and Lithuanian Easter eggs are compared. The study concludes that the names 'pysanka' and 'margutis' have a common basis with the original meaning 'to make colourful, to decorate', which is explained by the fact that the Ukrainian and Lithuanian languages belong to the common Indo-European language family. It is argued that the names 'pysanka' (margutis) and 'Easter egg' are not synonymous, since they have different semantic codes rooted in opposite worldview paradigms: pagan mythological and religious Christian. It is argued that the names 'pysanka' (margutis) and 'Easter egg' are not synonymous, as they have different semantic codes rooted in opposite worldview paradigms: pagan mythological and religious Christian. It was found that the traditional types of ceremonial eggs common in Ukraine: krashanka, krapanka, pysanka and driapanka are available in Lithuania (except for krapanka). Instead, Easter eggs painted with wax, which is not removed, are widespread in Lithuania; in Ukraine, this type of Easter egg is used in the culture of certain ethnic groups of the Carpathians.

Key words: Ukraine, Lithuania, pysanka, margutis, painting technique, culture.

Актуальність проблеми. Загальна гуманітарна криза у світі, що посилюється війнами, актуалізує збереження унікальних традицій народної культури, які сприяють усвідомленню народом своєї національної ідентичності. Саме тому сьогодні такі важливі дослідження, націлені на вивчення та збереження автентичного мистецтва, частиною якого в Україні є мистецтво писанки, у Литві – margutis.

Актуальність даної теми зумовлена відсутністю теоретичних праць, що містять порівняльний аналіз українських писанок та литовських margučiai, а також необхідністю збереження та популяризації культурної спадщини України та Литви. Дослідження сприятиме виявленню унікальних особливостей цього мистецтва, характерних для кожної з країн.

Аналіз досліджень за темою показав, що перші згадки про українську писанку, які зустрічаються в текстах Боплана у XVII ст. містять загальний характер, пов'язаний з описом традиції святити пофарбовані яйця в Україні на Пасху (Боплан, 1990).

Завданнями перших наукових досліджень, розпочатих наприкінці XIX – на початку XX ст., був аналіз джерел, збір та систематизація матеріалу: придбання, опис та замальовки

писанок, укладання музейних колекцій. Значущий вклад у цьому напрямі належить Х. Вовку, М. Кордубі, В. Щербаківському, чий фундаментальні дослідження стали теоретичною базою для послідовників в етнології, фольклористиці та мистецтвознавстві (Вовк, 1995; Кордуба, 2018; Щербаківський, 1926).

Після 1930-х рр. дослідження української писанки зникають, що пояснюється радянською ідеологією тих часів. Народне мистецтво, укорінене в міфологічному світосприйнятті, поступово втрачає зв'язок з релігійними віруваннями та обрядовою культурою українців. Лише у другій половині XX ст. науковці повертаються до дослідження писанкарства. Внесок у збереження та продовження традицій української писанки зробили представники української діаспори, які мали можливість вивчати тему поза радянських ідеологічних утисків (Horniatkevych, 1963). Після перерви, що тривала в Україні майже сорок років, у 1968 року вийшла книга Ераста Біняшівського про українські писанки (Біняшівський, 1968).

Дослідження української писанки поновлюється з 1990-х років, що пов'язано з відродженням самого писанкарства. Значна кількість публікацій цього періоду розкриває різнома-

нітні аспекти мистецтва української писанки. Найчастіше увага дослідників зосереджена на її регіональних особливостях – відмінності орнаментальних рішень; символіки, техніки розпису та фарбування. Відродженню та збереженню традицій писанкарства присвячені роботи Т. Кара-Васильєвої, В. Манько, М. Селівачова, О. Федорука та інших дослідників (Кара-Васильєва, 2011; Манько, 2008; Селівачов, 2009; Федорук, 1999). Найбільш повним аналізом історіографічної бази на тему української писанки є докторська дисертація В. Ткаченка (Ткаченко, 2020).

Аналіз джерел литовських авторів доводить, що перші згадування пасхального яйця (*Velyky pautas*) відносяться до XVI ст. (Mažvydas, 1922).

У XVIII ст. з'являється робота Т. Лепнеріса, яка уперше містить опис фарбування пасхальних яєць у Литві (Lepneris, 1744). Етнологічне спрямування досліджень, розпочате М. Мажвідасом та Т. Лепнерісом зберігається і наділі в роботах XIX–XX ст. М. Каткуса, М. Валанчюса (Katkus, 1965; Valančius, 1965). Методи фарбування і типи оздоблення яєць розкривають Е. Вольтерис, П. Галаунс, Е. Дулайтене – Глемжайте, Й. Кудирка (Volteris, 1927; Galaunė, 1988; Dulaitienė-Glemžaitė, 1958; Kudirka, 1992).

Аналіз літературних джерел доводить відсутність досліджень, присвячених порівнянню українських писанок та литовських *margučiai*, що актуалізує тему даної статті.

Мета статті – встановлення спільних та відмінних рис у використовуваних інструментах, матеріалах, техніці виконання, фарбуванні українських писанок і литовських *margučiai*.

Виклад основного матеріалу дослідження. З давніх-давен яйце, як символ нового життя, було пов'язане зі святами весняно-літнього циклу, культом сонця та родючості – найважливішою складовою язичницької обрядової культури.

Архаїчні обряди з використанням писанок (*margučiai*) та крашанок збереглися в культурі України та Литви, набувши нового значення з прийняттям християнства. Така стійкість язичницької природи цих обрядів має історичну аргументацію. На литовських землях християнізація розпочалася з 1386 року, а північний захід Литви – Жемаїтія (*Žemaitija*) була хрещена лише в 1413 році. Християнізація на територіях України розпочалася за часів Київ-

ської Русі (IX–XIII ст.) – у 988 році. Однак, в обох країнах перехід до християнства тривав ще багато століть, сприявши збереженню традиції фарбувати та розписувати пташині яйця до свята Весни, що генетично пов'язано з обрядовою культурою наших предків.

До питань термінології. Згідно до статті у етимологічному словнику української мови, слово «писанка» є іменником жіночого роду, похідним від дієслова «писати», висхідного до тієї ж основи, що і «перістий», з первісним значенням «робити строкатим, прикрашати». Пізньослов'янське слово «*рьsati*» (писати) пов'язанно з «*рьstrь*» (перістий) і тотожно литовському «*piešti*» (малювати). Таким чином, відбулося перенесення значення від «малювати, пестрити, фарбувати» до «писати» (яке зберігається у більшості слов'янських мов, наприклад в українській «писанка», «крашанка» та ін.) (Етимологічний словник української мови, 2003, с. 375–376).

У литовській мові «*margutis*» – іменник чоловічого роду і є похідним від дієслова «*marginti*», що у перекладі означає «робити строкатим». Це вказує на тотожну семантику литовського «*margutis*» та українського «писанка», які означають пташине яйце, прикрашене орнаментами.

В сучасній культурі назви «писанка» «*margutis*» та «великоднє яйце» вживаються як синонімічні, що приводить до руйнації їхніх семантичних кодів. Українська писанка, як і литовський *margutis*, є відображенням дохристиянського концепту народження нового життя в міфологічній картині світу: поклоніння репродуктивним силам природи та людини, зв'язок світу сакрального зі світом профаним, шанування богів та предків, зміна простору та подій шляхом магічних практик. Після прийняття християнства поширилася назва «великоднє яйце», яке відображає іншу парадигму світосприйняття, де концепт народження нового життя, підпорядкований основним церковним постулатам: нове життя в лоні церкви після хрещення та нове життя після смерті земної як шлях до Воскресіння.

Таким чином, символіка писанки та *margutis*, укорінена в язичницькому минулому, повністю відмінна від символіки великоднього яйця.

У даній статті разом з назвами писанка, *margutis* та великоднє яйце використовується

назва *обрядове яйце*, як таке, що семантично відповідає його давнім ритуальним функціям.

Класифікація українських та литовських обрядових яєць. Традиційні українські обрядові яйця поділяються на кілька видів: *крашанка*, *крапанка*, *писанка*, *дряпанка*. Таке номінування надається від XIX ст. (Вовк, 1995). Також відомі *писанки*, *розписані воском*, *що не знімається по завершенню*; вони спорадично зустрічаються в Україні – частіше в етнічних групах Карпат. Але, їх опис відсутній в книжках українських авторів.

Основними видами литовських традиційних обрядових яєць є *крашанки* (*vienspalviai dažyti*), *писанки* (*margučiai*), *дряпанки* (*skutinėti kiaušiniai*) та *писанки*, *розписані воском*, *що не знімається по завершенню* (*marginimos vašku*). Виготовлення *крапанок* у Литві невідоме; найпоширенішими є *крашанки*. Традиція ж воскового розпису, за свідченням І. Удрайте, в сучасній культурі повністю збереглася у трьох регіонах Литви (всього їх п'ять): Сувалкії, Жемайтії та Західній Аукштайтії (Ūdraite, 2020).

У статті Е. Вольтеріса, виданій у 1927 році, виділено чотири техніки оздоблення яєць: фарбування в один колір; восковий розпис; дряпання; колорування (розпис яйця різними фарбами за допомогою пензлика) (Volteris, 1927). Така ж класифікація надана Й. Кудиркою (Kudirka, 1992). За описом метод колорування нагадує українську мальованку, але в музейних колекціях Литви не зберіглося таких прикладів. Натомість, розповсюджені *писанки*, *розписані воском*, *який не видаляють після завершення*. Такий вид яйця, розписаного як по білій поверхні так і по фарбованій, відмічається з кінця XIX – на початку XX ст. Це доводить велика кількість таких писанок, представлених в музеях Литви: в музеї «Алка» (Жемайтія), етнографічному музеї Литви (Вільнюс), музеї Таурагського краю «Santaka» (Таураге) тощо. Наприклад, експозиція писанок в етнологічному музеї «Saulės ratu» складається майже повністю з таких взірців. Це є суттєвою відмінністю від класифікації українських писанок, де *писанка*, виконана у такий спосіб, не вказується дослідниками, як традиційна.

Отже, у Литві традиційні види обрядових яєць повністю співпадають з українськими. Виключенням є *крапанка*, що можна

бачити в укладеній нами порівняльній таблиці (таблиця 1).

Техніко-технологічні особливості виконання писанок та margučiai. Фарбування. Технологія фарбування яєць в Литві та Україні однакова, але литовці до сьогодні надають перевагу барвникам з природніх матеріалів. У XIX ст. К. Капелеріс зазначав, що на поверхню яйця наносили узор, а потім занурювали у сік буряка (Kapelelis, 1970). Методам фарбування природними та синтетичними барвниками приділила увагу Е. Дулайтене-Глемжайте (Dulaitienė-Glemžaitė, 1958). За думкою Е. Базарайте та Д. Базарене, в давніх литовських *margučiai* переважало двокольорове рішення, в якому тло було чорним або коричневим, що символізує Землю (Bazaraitė, Bazarienė, 2013). Разом з тим, в етнологічному нарисі М. Каткуса згадано універсальний символ Великодня – «червону крашанку», – атрибут пасхальних свят (Katkus, 1965).

З роботи Т. Лепнеріса, яка відноситься до середини XVIII ст. відомо, що у Литві на Пасху вживали яйця, крашені сажею та брезелією (Lepneris, 1744). У книзі М. Кордуби згадується той же барвник (бразолія – пернамбукове дерево), який використовували на Галицькій Волині для фарбування великодніх яєць (Кордуба, 2018, с. 6). Відомо, що з середньовічних часів пернамбукове дерево високо цінилося в країнах Європи, як джерело сировини для отримання темно-червоного барвника (Encyclopédie, 1785, p. 461)







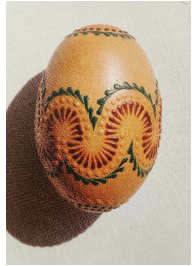
В Україні у пріоритеті синтетичні пігменти (від часу їх виникнення) та лушпиння цибулі. Цим пояснюються відмінності колірної палітри: стримані складні кольори литовських *margučiai* та яскраві й соковиті – українських писанок.

Інструменти. Слід зазначити відмінність інструменту, яким виконується розпис на поверхні яйця: в Україні – це *писачок*, у Литві – так званий *олівець* (*pieštūkas*) (рис. 1, 2).

У Литві не використовують писачки з отвором. У той час, техніка розпису інструментом, який застосовується в Литві, добре відома в Україні, як розпис шпилькою. Ця техніка побутує на Бойківщині, Лемківщині, Пряшівщині.

Особливості конструкції українських писачків визначають багатство орнаментики писанок. Вже на початку XX ст. відзначено

Традиційні українські та литовські обрядові яйця

Україна		Литва	
Крашанка	 <p>М. Пономаренко. Яйце куряче, монохромне фарбування. 2025.</p>	Крашанка (<i>vienspalviai dažyti</i>)	 <p>М. Пономаренко. Яйце куряче, монохромне фарбування. 2025.</p>
Крапанка	 <p>М. Пономаренко. Яйце куряче, техніка воскового розпису. 2025.</p>		
Писанка двокольорова	 <p>М. Пономаренко. Яйце куряче, техніка воскового розпису. 2025.</p>	Писанка двокольорова (<i>margutis</i>)	 <p>Е. Базарайте, Д. Базарене. Яйце куряче, техніка воскового розпису. 2013. З книги Е. Bazaraitė, D. Bazarienė «Savas margutis».</p>
Писанка полікольорова	 <p>М. Пономаренко. Яйце куряче, техніка воскового розпису. 2025.</p>	Писанка полікольорова (<i>margutis</i>)	 <p>Е. Базарайте, Д. Базарене. Яйце куряче, техніка воскового розпису. 2013. З книги Е. Bazaraitė, D. Bazarienė «Savas margutis».</p>
Писанки, розписані воском, що не видаляється після завершення	 <p>М. Проць. Яйце куряче, розпис воском. 2013. З каталогу «Лемківська писанка: традиції та сучасні тенденції».</p>	Писанки, розписані воском, що не видаляється після завершення (<i>marginimos vašku</i>)	 <p>Е. Базарайте та Д. Базарене. Яйце куряче, розпис кольоровим воском. 2013. З книги Е. Bazaraitė, D. Bazarienė «Savas margutis».</p>



<p>Дряпанка</p>	 <p>Невідомий автор. Яйце куряче, фарбування цибулинням, техніка дряпання. 1950-і – 1980-і рр. Музей Івана Гончара.</p>	<p>Дряпанка (skutinėtuosius)</p>	 <p>М. Мартінайтіс. Яйце куряче, фарбування, техніка дряпання. 2012. З книги М. Martinaitis «Marcelijaus margučiai».</p>
-----------------	--	----------------------------------	---



Рис. 1. Українські писачки



Рис. 2. Литовський писачок (pieštukas)

витонченість візерунків української писанки (Щербаківський, 1926). Ювелірна точність технічного виконання української писанки пов'язана з варіативністю діаметрів отворів у писачках, крізь які розплавлений віск

ллється на поверхню яйця, залишаючи слід у вигляді лінії. Головним образотворчим елементом орнаменту української писанки є лінія різної товщини: від найтоншої до товстої. При цьому український писачок дає можли-

вість ставити крапки, краплі та залишати слід у вигляді плям.

В литовських *margučiai* основні образотворчі елементи – крапля та крапка, які можуть бути різних розмірів, що також обумовлено типом інструмента (*pieštūkas*). Малюнок наноситься уривчастими рухами на поверхню яйця, залишаючи слід у формі краплі. Різниця зображальних елементів представлена у таблиці 2 (таблиця 2).







Техніка нанесення орнаментів у литовській традиції повністю відрізняється від української та має більш архаїчний характер, який залишився закритим для впливу сусідніх культур.

Висновки. Результати дослідження представлені у наступних позиціях:

1. Термінологія та семантика. Українське слово «писанка» як і литовське «*margutis*» мають одну основу з первісним значенням «робити строкатим, прикрашати», що пояс-

Таблиця 2

Зображальні елементи як основа орнаменту в українських писанках та литовських *margučiai*

Зображальні елементи як основа орнаменту литовських <i>margučiai</i>		Зображальні елементи як основа орнаменту українських писанок	
Крапка		Крапка	
Крапля		Крапля	
Пляма		Пляма	
Лінія		Лінія	

нюється приналежністю української та литовської мови до спільної індоєвропейської мовної сім'ї. Згодом відбулося перенесення значення від «малювати, пестрити, фарбувати» до «писати», яке зберігається у більшості слов'янських мов та закарбувалося в українській «писанка», «крашанка». В литовській мові залишилася архаїчна форма, висхідна до «робити строкатим».

Назви «писанка» (*margutis*) та «великоднє яйце» не є синонімічними, оскільки мають різні семантичні коди, що коріняться у протилежних світоглядних парадигмах: язичницькій міфологічній та релігійній християнській.

2. Класифікація. Традиційні види обрядових яєць: крашанка, крапанка, писанка, дряпанка, поширені в Україні, також є у Литві (за виключенням крапанки). Натомість, розповсюджені писанки, розписані воском, який не видаляють; в Україні такий вид писанок побутує на Лемківщині, Бойківщині, Пряшівщині.

3. Художньо-стилістичні особливості. В Україні та Литві інструмент для розпису яєць (писачок та *pieštūkas*) відрізняється, що обґрунтовує різницю зображальних елементів, як основу орнаментів. В українському писанкарстві це крапка, крапля, пляма, лінія; в литовському – крапка і крапля. Колірне рішення

українських писанок різноманітне з домінуванням яскравих насичених кольорів; литовські *margučiai* переважно стриманих темних кольорів (здебільшого використовують природні барвники).

Отримані результати створюють основу для подальшої реконструкції архаїки семантичного змісту яйця як символу культурної ідентичності, сакральної сили та мистецької взаємодії в суспільствах України та Литви.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Боплан Г. Л. де. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воїн / пер. з фр. Я.І. Кравця, З.П. Борисюк. Київ : Наукова думка; Кембрідж : Укр. наук. ін-т, 1990. 256 с.
2. Вовк Х. Студії з української етнографії та антропології. Київ : Мистецтво, 1995. 335 с.
3. Етимологічний словник української мови: в 7 т. – Т. 4: Н–П. / ред. рада : О. С. Мельничук (гол. ред.), та ін. ; НАН України, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 2003. 657 с. С. 376.
4. Кара-Васильєва Т. Писанкарство. Народне мистецтво та художні промисли ХХ століття. Київ : Либідь, 2011. 363 с. С. 295–300.
5. Кордуба М. Писанки на Галицькій Волині. Харків : Видавець Олександр Савчук. 2018. 48 с.
6. Манько В. Українська народна писанка. Львів : Свічадо, 2008, 81 с.
7. Онищук О. Символіка української писанки. Торонто : Harmony printing limited. 1985. 106 с.
8. Селівачов М. Лексикон української орнаментики. Київ : ТОВ «Задруга», 2009. 406 с.
9. Федорук О. Писанки. Українці. Історико-етнографічна монографія. Наук. ред. Анатолія Пономарьова. Опішне : Українське Народознавство, 1999. Кн. 2. 544 с. С. 214–216.
10. Щербаківський В. Основні елементи орнаментати українських писанок і їхнє походження. Праці Українського Історично-Філологічного Товариства в Празі. Том 1. Прага : Вид. Укр. іст.-філол. тов-ва в Празі. 1926. 76 с.
11. Ткаченко В. Писанкарство в Україні: історіографічний дискурс кінця ХІХ – початку ХХІ століття : дис. ... док. істор. наук : 07.00.06 – історіографія, джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни. Черкаси, 2020. 214 с.
12. Bazaraitė E., Bazarienė D. Savas margutis. Vilnius : Dvi tylos. 2019. 266 p.
13. Galaunė P. Lietuvių liaudies menas. Jo meninių formų plėtojimosi pagrindai. Kaunas : L.U. humanitarinių mokslų fakulteto leidinys, 1988. 301 p.
14. Horniatkevych D. Ukraine. A Concise Encyclopedia. Toronto : University of Toronto Press. Vol. I. 1185. 1963. Pp. 415–417.
15. Dulaitienė-Glemžaitė E. Kupiškėnų senovė. Etnografija ir tautosaka. Vilnius : State Publishing House of Fiction, 1958. 470 p.
16. Kapeleris K. Lietuvinkai. Apie Vakarų Lietuvą ir jos gyventojus devynioliktajame amžiuje. Sudarė V. Milius. Vilnius : Vaga, 1970, 376 p.
17. Katkus M. Balanos gadinė. Raštai. Compiled by A. Žirgulyš. Vilnius : Vaga, 1965. 632 p.
18. Kudirka J. Velykų šventės: etnografinė studija. Vilnius : Mokslas, 1992. 92 p.
19. Lamarck, Jean-Baptiste-Pierre-Antoine de Monet, Poiret, Jean-Louis-Marie. (1783-1808). *Caesalpinia*. Encyclopedie Méthodique, Botanique. 1(2) Pp. 461. Paris : Liège, Panckoucke; Plomteux. URL : <https://www.biodiversitylibrary.org/page/717053#page/510/mode/1up> (дата звернення 14.04.2025).
20. Lepneris Th. Der Preusche Littauer (Prūsų lietuvis). Dancigas : Joh. Heinrich Rüdiger, 1744. 119 p.
21. Martinaitis M. Marcelijaus margučiai. Vilnius : Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla. 2012. 96 p.
22. Mažvydas M. Seniausieji lietuvių kalbos paminklai iki 1570 metams. Provided for press by dr. Jurgis Gerullis. Kaunas : Švietimo ministerijos leidinys, 1922, 592 p.
23. Valančius M. Palangos Juzė. Vilnius : Vaga, 1965, 83 p.
24. Volteris E. Velykų margučiai. Pliustruotoji Lietuva. No. 15 (68), 14 April 1927, Pp. 114–115.
25. Ūdraitė I. (2024). Margučiai. Visuotinė Lietuvių enciklopedija. URL : <https://www.vle.lt/straipsnis/marguciai/> (дата звернення: 14.04.2025).

REFERENCES:

1. Boplan G. L. de. (1990). Opys Ukrainy, kilkokh provintsii Korolivstva Polskoho, shcho tiahnutsia vid kordoniv Moskovii do hranys Transilvanii, razom z yikhnyimi zvychaiamy, sposobom zhyttia i vedennia voin [Description of Ukraine, several provinces of the Kingdom of Poland, stretching from the borders of Muscovy to the borders of Transylvania, together with their customs, way of life and conduct of war]. Translated from the French by Ya.I. Kravets, Z.P. Borysyuk. Kyiv : Naukova dumka; Cambridge: Ukrainian Scientific Institute, 256. [in Ukrainian].

2. Vovk H. (1995). Studii z ukrainskoi etnografii ta antropologii [Studies in Ukrainian Ethnography and Anthropology]. Kyiv : Mystetstvo, 335. [in Ukrainian].
3. Etymolohichni slovnyk ukrainskoi movy: v 7 t. – T. 4: N–P. (2003). [Etymological dictionary of Ukrainian language: in 7 volumes]. Red. rada : O. S. Melnychuk (hol. red.), ta in. ; NAN Ukrainy, In-t movoznavstva im. O. O. Potebni. Kyiv : Naukova dumka, 657. [in Ukrainian].
4. Kara-Vasyliieva T. (2011). Pysankarstvo. Narodne mystetstvo ta khudozhni promysly XX stolittia [Pysankarstvo. Folk mysteries and artistic industries of the 20th century]. Kyiv : Lybid, 363. 295–300. [in Ukrainian].
5. Korduba M. (2018). Pysanky na Halytskii Volyni [Easter eggs in Galician Volyn.]. Kharkiv : Vydavets Oleksandr Savchuk. 48. [in Ukrainian].
6. Manko V. (2008). Ukrainska narodna pysanka [Ukrainian folk pysanka]. Lviv: Svichado, 81. [in Ukrainian].
7. Onyshchuk O. (1985). Symvolika ukrainskoi pysanky [Symbolism of Ukrainian pysanka]. Toronto : Harmony printing limited, 106. [in Ukrainian].
8. Selivachov M. (2009). Leksykon ukrainskoi ornamentiuky [Lexicon of Ukrainian ornaments]. Kyiv: TOV «Zadruha», 406. [in Ukrainian].
9. Fedoruk O. (1999). Pysanky. Ukraintsi [Pysanky. Ukrainians]. Istoryko-etnografichna monohrafiia. Nauk. red. Anatoliia Ponomarova. Opishne : Ukrainske Narodoznavstvo. Kn. 2. 544. 214–216. [in Ukrainian].
10. Shcherbakivskiy V. (1926). Osnovni elementy ornamentatsii ukrainskykh pysanok i yikhnie pokhodzhennia [The main elements of Ukrainian Easter egg ornamentation and their origin]. Pratsi Ukrainskoho Istorichno-Filologichnoho Tovarystva v Prazi. 76. [in Ukrainian].
11. Tkachenko V. (2020). Pysankarstvo v Ukraini: istoriografichniy diskurs kintsia XIX – pochatku XXI stolittia : dys. ... dok. istor. nauk : 07.00.06 – istoriografiia, dzhereloznavstvo ta spetsialni istorychni dystsypliny [Pysankarstvo in Ukraine: historiographical discourse of the late 19th – early 21st centuries]. Cherkasy, 214. [in Ukrainian].
12. Bazaraitė E., Bazarienė D. (2019). Savas margutis. Vilnius : Dvi tylos. 266. [in Lithuanian].
13. Galaunė P. (1988). Lietuvių liaudies menas. Jo meninių formų plėtojimosi pagrindai. Kaunas : L.U. humanitarinių mokslų fakulteto leidinys, 301. [in Lithuanian].
14. Horniatkevych D. (1963). Ukraine. A Concise Encyclopedia. Toronto : University of Toronto Press. Vol. I. 1185. 415–417. [in English].
15. Dulaitienė-Glemžaitė E. (1958). Kupiškėnų senovė. Etnografija ir tautosaka. Vilnius : State Publishing House of Fiction, 470. [in Lithuanian].
16. Kapeleris K. (1970). Lietuvininkai. Apie Vakarų Lietuvą ir jos gyventojus devynioliktajame amžiuje. Sudarė V. Milius. Vilnius : Vaga, 376. [in Lithuanian].
17. Katkus M. (1065). Balanos gadynė. Raštai. Compiled by A. Žirgulyš. Vilnius : Vaga, 632. [in Lithuanian].
18. Kudirka J. (1992). Velykų šventės: etnografinė studija. Vilnius : Mokslas, 92. [in Lithuanian].
19. Lamarck, Jean-Baptiste-Pierre-Antoine de Monet, Poiret, Jean-Louis-Marie. (1783–1808). Caesalpinia. Encyclopedie Méthodique, Botanique. 1(2). 461. Paris : Liège, Panckoucke; Plomteux. URL : <https://www.biodiversitylibrary.org/page/717053#page/510/mode/1up> (дата звернення 14.04.2025). [in Ukrainian].
20. Lepneris Th. (1744). Der Preusche Littauer (Prūsų lietuviai). Dancigas : Joh. Heinrich Rüdiger, 119. [in German].
21. Martinaitis M. (2012). Marcelijaus margučiai. Vilnius : Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla. 96. [in Lithuanian].
22. Mažvydas M. (1922). Seniausieji lietuvių kalbos paminklai iki 1570 metams. Provided for press by dr. Jurgis Gerullis. Kaunas : Švietimo ministerijos leidinys, 592. [in French].
23. Valančius M. (1965). Palangos Juzė. Vilnius : Vaga, 83. [in Lithuanian].
24. Volteris E. (1927). Velykų margučiai. Iliustruotoji Lietuva. No. 15 (68), 114–115. [in Lithuanian].
25. Ūdraitė I. (2024). Margučiai. Visuotinė Lietuvių enciklopedija. URL : <https://www.vle.lt/straipsnis/marguciai/> (date of access: 14.04.2025). [in Lithuanian].

УДК 739.4(477.85)"19-20"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-26>

Ілля ПОП'ЮК

аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0002-4050-1470

Бібліографічний опис статті: Поп'юк, І. (2025). Регіональні відмінності ковальського мистецтва Буковини кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 188–192, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-26>

РЕГІОНАЛЬНІ ВІДМІННОСТІ КОВАЛЬСЬКОГО МИСТЕЦТВА БУКОВИНИ КІНЦЯ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

У публікації розглянуто специфіку розвитку художнього ковальства буковинського краю останніх десятиліть в контексті визначення його місця в українському мистецтві кованої пластики. **Мета роботи.** Проаналізувати типологічні та стилістичні особливості ковальства Буковини у порівнянні з поступом цього різновиду декоративного мистецтва в інших регіонах України. **Наукова новизна.** У дослідженні подано характеристику робіт художників-ковалів, фірм і майстерень, розкрито знакову систему, використовувану майстрами. **Методологія.** У процесі вивчення теми було застосовано принцип системності, мистецтвознавчий аналіз, що дав змогу визначити стилістичні риси, притаманні творам окремих авторів та художньому металу краю загалом. **Висновки.** Розгляд відмінностей пластичного вирішення творів буковинського ковальства, як вагомий складової сучасного прикладного мистецтва, ґрунтується на аналізі значної кількості виробів, виконаних здебільшого, для міського середовища (оздоблення громадських споруд, парків, площ, приватних будівель). Використання геометричного, анімалістичного або асоціативного декору у роботах ковалів не лише гармонійно поєднується з конструкцією будівель, а й свідчить про особисті мистецькі уподобання авторів, визначаючи стилістичні риси творів, сприяючи впізнаваності їхньої манери виконання. Це проявляється як у застосуванні певних технічних прийомів, так і в структурі композиції, трактуванні мотивів, пластиці кованих творів. Сучасне ковальство Буковини часто поєднує в собі елементи і форми, притаманні різним видам мистецтва, а прагнення до збереження автентичного вигляду кованої пластики і використання традиційних орнаментів сполучене із новаторськими пошуками (панно О. Дідика, роботи С. Ковалюка, К. Кравчука). А. Хорт та І. Веренько використовують у своїй творчості спадщину сецесії, О. Жебчук інтерпретує мотиви ар-деко. Розмаїттям втілення ідей позначені вироби приватних майстерень: І. Цуркана, «Стиль Люкс» І. Бомбушкара, «Гефест». Важливою ознакою сучасного мистецького процесу є щорічне (до 2022 р.) проведення ковальських фестивалів, що споріднює Чернівці з іншими містами України, зокрема, Івано-Франківськом, Львовом, знайомить іноземних ковалів з доробком буковинських авторів та сприяє обміну досвідом між ними.

Ключові слова: художній метал, ковальські фестивалі, металопластика, прикладне мистецтво Буковини.

Ілля ПОПІУК

Postgraduate student at the Department of Art History Expertise, National Academy of Managers of Culture and Arts, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0002-4050-1470

To cite this article: Popiuk, I. (2025). Regionalni vidminnosti kovalskoho mystetstva Bukovyny kintsia XX – pershoi chverti XXI stolittia [Regional differences in the blacksmithing art of Bukovyna at the end of the 20th – the first quarter of the 21st century]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 188–192, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-26>

REGIONAL DIFFERENCES IN THE BLACKSMITHING ART OF BUKOVYNA AT THE END OF THE 20TH – THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY

This publication examines the specifics of the development of artistic blacksmithing in the Bukovyna region in recent decades in the context of determining its place in the Ukrainian art of forged plastic. **The purpose of the work.** To analyze the typological and stylistic features of blacksmithing in Bukovyna in comparison with the progress of this type of decorative art in other regions of Ukraine. **Scientific novelty.** This study provides a description of the work of blacksmith

artists, firms, and workshops, and reveals the sign system used by the masters. **Methodology.** In the process of studying the topic, various principles and research methods were applied: the principle of systematicity, the method of art historical analysis made it possible to determine stylistic features inherent in the works of individual authors and the artistic metal of the region in general. **Conclusions.** The consideration of the differences in the plastic solution of the works of Bukovyna blacksmithing, as a significant component of modern applied art, is based on the analysis of a significant number of products, made mostly for the urban environment (decoration of public buildings, parks, squares, private buildings). The use of geometric, animalistic or associative decor in the works of blacksmiths not only harmoniously combines with the construction of buildings, but also testifies to the personal artistic preferences of the authors, determining the stylistic features of the works, contributing to the recognition of their manner of execution. This is manifested both in the application of certain technical methods and in the structure of the composition, the interpretation of motifs, and the plasticity of forged works. Modern blacksmithing of Bukovyna often combines elements and forms inherent in various types of art, and the desire to preserve the authentic appearance of forged plastic and the use of traditional ornaments is combined with innovative searches (wall pannels by O. Didyk, works by S. Kovaluk, K. Kravchuk). A. Hort and I. Verenko use the heritage of Secession in their work, O. Zhebchuk interprets Art Deco motifs. The variety of implementation of ideas is marked by the products of private workshops: I. Tsurkan, „Style Lux“ by I. Bombushkar, „Hephaestus“. An important feature of the modern artistic process is the annual (until 2022) holding of blacksmithing festivals, which brings Chernivtsi into contact with other cities of Ukraine, in particular, Ivano-Frankivsk, Lviv, introduces foreign blacksmiths to the work of Bukovyna authors and promotes the exchange of experience between them.

Key words: artistic metal, blacksmith festivals, metal sculpture, applied arts of Bukovyna.

Актуальність проблеми. Сучасне мистецтво буковинського ковальства розвивається відповідно до соціально-культурних вимог сьогодення та має регіональну специфіку, що залишає відбиток в архітектурному середовищі міст і сіл краю. Це зумовлено економічним і людським факторами, певними смаками та поглядами споживачів, мистецькою орієнтацією художників-ковалів та технічними можливостями для втілення задуму. При цьому витвори останніх десятиліть вирізняються пошуками оригінальної мови, яка забезпечує впізнаваність художнього образу не тільки через символ, а й завдяки пластичному вирішенню декору, авторській інтерпретації традиційних мотивів.

Актуальність вивчення цієї теми обумовлена тим, що історія та нинішній стан існування художньої обробки металу, попри давню традицію її побутування на теренах регіону, майже не знайшли відображення у публікаціях науковців. Вивчення регіональних відмінностей ковальського мистецтва сьогодення також досі не стало предметом окремого дослідження й аналізу у мистецтвознавчих виданнях, що актуалізує тему даної статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історія розвитку і творчість митців художнього кування Буковини 1980–2020-их рр. нині потребують ґрунтового вивчення, зокрема, щодо застосування у роботах сучасних майстрів дизайнерських рішень, що з'являються у цій старовинній техніці обробки металу. Проте, існують, здебільшого, лише побіжні згадки про розвиток ковальства в краї у загальних пра-

цях, присвячених дослідженню історії метало-обробного виробництва в Україні (Боньковська, 1991, с. 102), питанням історії та сучасного розвитку ковальства (Шмагало, 2015, с. 668). На сьогодні відсутні наукові праці, присвячені історії ковальства регіону, а окремі згадки про такі вироби ХХ ст. подаються лише з погляду їх існування в архітектурному середовищі Чернівців (Вандюк, 2003, с. 87; Шевченко, 2007).

Публікації про сучасний етап розвитку буковинського ковальства торкаються, переважно, популярного у першій чверті ХХІ ст. фестивального руху (Жебчук, 2006, с. 100; Матоліч, 2024; Фальова, 2008) і майже не звертаються до аналізу діяльності окремих митців та майстерень. Винятком є праця Т. Бушиної, яка приділяє увагу доробку О. Дідика (Бушина, 1986, с. 113), та окремі публікації у спеціалізованих виданнях (Невойса, 2013, с. 84).

Мета дослідження. Проаналізувати типологічні та стилістичні відмінності ковальства Буковини у порівнянні з розвитком даного виду декоративного мистецтва в інших регіонах України. Для цього в процесі роботи були застосовані: принцип системності, який дозволив виділити твори і явища, що мають спільні ознаки; семіотичний підхід, перш за все, задля вивчення семантики орнаментальних мотивів, поширених у металопластиці буковинських авторів. Метод мистецтвознавчого аналізу дав змогу окреслити варіанти використання елементів декору та визначити стилістичні риси, притаманні творам окремих авторів та загалом художньому металу краю.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Металообробка на теренах Буковини протягом багатьох століть розвивалась, здебільшого, як одна з галузей домашнього промислу, виконуючи утилітарні функції. Народні майстри-ковалі виготовляли знаряддя праці, зброю, деталі кінської упряжі, предмети домашнього вжитку, посуд, ювелірні прикраси, культові речі та деталі архітектурного оздоблення (окуття дверей, клямки, замки, ручки, дверні петлі, ґрати, надбанні хрести), які наприкінці ХІХ ст. переважно мали традиційний вигляд, що сформувався ще за часів середньовіччя (Боньковська, 1991, с. 112).

У ХХ ст. в Чернівцях, які активно почали розбудовуватися наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., особливої популярності набув художній кований метал. Збереглися цікаві зразки виробів зазначеного періоду, котрі демонструють значне розмаїття композиційних рішень, образів і символів, панування у ковальських виробках стилю віденської сецесії та наявність у них рис неокласицизму, необароко, ар-деко і так званого «карпатського модерну». Серед металевого оздоблення в архітектурі краю того часу були поширені вироби, подібні до зразків, виготовлених у майстернях Коломиї, Станіслава (Івано-Франківська), Львова, Праги та Відня.

Упродовж кількох наступних десятиліть художнє ковальство краю перебувало у занепаді, знову повернувшись до виготовлення стандартних ужиткових речей. Важливу роль у процесі оновлення і подальшого розвитку ковальського мистецтва Буковини 1980–1990-их рр. відіграли організація та підтримка осередків народних художніх промислів у Чернівцях, Вижниці, Кіцмані, Путилі, Вашківцях, Хотині, котрі об'єднували колишніх кустарів та народних майстрів. Особливо вагомим для розвитку художнього ковальства краю був вплив творчості львівських, київських і прикарпатських художників, з якою чернівецькі майстри знайомилися під час проведення фестивалів у Львові («Залізний лев», 1990-ті рр.) та Івано-Франківську (2005–2022) або під час всеукраїнських виставок у Києві. Буковинські ковалі були й учасниками відомих фестивалів у Європі, неодноразово отримуючи нагороди за свої твори на «Гефайстоні» у Чехії (Ілля Поп'юк, Костянтин Кравчук, Андрій Хорт).

Серед тих, хто суттєво вплинув на трансформацію ковальства краю у 1980-х рр., одним з найпомітніших став Олександр Дідик (с. Киселів Кіцманського р-ну), у творчості якого вперше зустрічаються ковані декоративні панно, а кування часто поєднане з карбуванням (Дугаєва, Міщенко, 1998, с. 39). У Чернівецькій обласній організації Спілки художників України він очолив напрям з виготовлення кованої малої пластики й декоративних панно для оформлення інтер'єрів та екстер'єрів громадських споруд і приватних осель.

До зразків цього періоду належать також твори буковинських майстрів Степана Ковалюка (м. Заставна) і Костянтина Кравчука (Чернівці). Характерним для зазначеного часу є інтерес до збереження автентичного вигляду кованої пластики та зображення в ній традиційних для народного мистецтва регіону орнаментальних мотивів. Часто це були і сюжетні композиції з чітко визначеним ритмом ліній та поєднанням різноманітних за фактурою елементів.

На початку 2000-х рр. мистецтво художнього металу зазнає змін, адже ковалі активно використовували новітні технології та нестандартні матеріали в оздобленні приватних житлових будинків та різноманітних громадських споруд, прагнули повною мірою розкрити авторський задум, власне бачення формотворення в металі. Позитивну роль в цьому відіграла і мистецька освіта, яку отримували майбутні художники металу. Майстри мали змогу навчатися у Львівській національній академії мистецтв, Вижницькому коледжі прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка, Косівському державному інституті прикладного мистецтва ім. В. Касіяна, Львівському коледжі прикладного мистецтва ім. І. Труша.

Завдяки цьому сформувалася нова генерація ковалів, спроможна створювати високохудожні зразки металопластики. Так, багатогранністю й активністю творчого пошуку вирізняються молоді автори: Олег Жебчук, Андрій Хорт, Ігор Веренько, Віктор Цуркан, Микола Синиця (Чернівці), Іван Труфен (с. Мілієво Вижницького р-ну), Іван Колотило, Роман Паринюк (с. Банилів Вижницького р-ну), Іван Поп'юк, Ярослав Гулейчук, Олексій Точен'юк (м. Вижниця), Олександр Яків'юк (с.мт Путила Вижницького р-ну), Руслан Чміляк (с. Зелений Гай Глибоцького р-ну). Більшість з цих майстрів виконують

ковані вироби архітектурного призначення, в яких відчутний вплив творчості прикарпатського художника Богдана Новосельського (м. Городенка Івано-Франківської обл.), одним з важливих елементів композицій котрого стало бароково-пишне листя аканту.

Найбільш цікаві й вагомі проєкти останніх десятиліть були виконані приватними ковальськими майстернями та цехами: ПП «Кришталева купель», ПП «Стиль Люкс» І. Бомбушкара, ПП «Гефест», ПП І. Цуркана (Чернівці), ПП «Сталекс» (м. Сторожинець) та іншими. Досвід поколінь майстрів-ковалів, збережений у творах, дав сучасним митцям не лише можливість вивчати старовинні методи виконання виробів з використанням різноманітних технічних прийомів обробки металу (склепування, торсування та ін.), а й допоміг освоїти стилістичні рішення, притаманні кованій пластиці минулого.

Більшість із виготовлених згаданими майстернями виробів типологічно належать до малих архітектурних форм (огорожі, брами, мостики, альтанки, хвіртки, піддашки та ін.) або до дрібної пластики й скульптури. Вони створюють особливу атмосферу середовища міста чи сільської будівлі, вражають лаконічністю вирішення або динамічністю й розкішню орнаментальних комбінацій з фітоморфних, зооморфних, тератологічних мотивів і зображень жіночих постатей, складністю сюжетних композицій. Найпопулярнішими серед візерунків є елементи «зірки», «розетки», «хреста», «свастики», «ромбу» та «кола», компіляції яких, за визначенням М. Селівачова, є спробами «...багатьох авторів розробити власні типологічно-класифікаційні системи орнаментальних знаків, мотивів, символів» (Селівачов, 2005, с. 237).

Водночас використані ковалями мотиви перегукуються з декором сецесії та бароко, поданих у постмодерних варіаціях, а кожен твір має індивідуальний характер й високу культуру обробки поверхні металу. Як наголошує І. Матоліч: «Доповнення урбаністичного середовища кованою металопластикою стало, на нашу думку, гарною традицією, яка давно практикується у визначних ковальських осередках Європи. Таким чином, ковані твори, ставши

постійними експонатами міста, а з часом – його своєрідною візитівкою, також є естетичним акцентом міських скверів, вулиць та площ» (Матоліч, 2024, с. 119).

Слід згадати й роботи, які буковинські ковалі виконали протягом 2008–2024 рр., під час проведення у Чернівцях фестивалів ковальського мистецтва: «Колесо ковальських друзів» (2008, вул. Головна), «Місток закоханих» (2009, Центральний парк відпочинку ім. Т. Г. Шевченка), «Знак ЮНЕСКО, присвячений Чернівецькому національному університету» (2012, вул. Турецька), «Двірник» (2016, вул. О. Кобилянської), «Чорні вівці» (2022–2024), встановлені у Чернівцях, «Лелеченя» (2017, с. Ленківці Кіцманського р-ну) та інші. Нині ці твори стали не тільки окрасою міського середовища, а й знаковими за змістом об'єктами.

Проте, активний розвиток художнього ковальства Буковини на сьогодні значно уповільнився через російсько-українську війну, а значна частина майстрів нині займається виготовленням необхідного для військових спорядження.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Наведені приклади творчої діяльності окремих ковалів, цехів та майстерень регіону дають підстави стверджувати, що впродовж останніх десятиліть якісно підвищився професійний рівень художників з металу, формотворчі пошуки яких цілком відповідають новітнім тенденціям розвитку ковальського мистецтва в Україні та Європі. Цей період означений появою нових форм і трансформаціями пластичного вирішення кованих виробів, синтезом у формотворенні елементів дизайну та традиційного декору, авторською інтерпретацією стилістики творів минулого. Помітними рисами останніх десятиліть стали нарощування мистецького потенціалу, що відбувалося шляхом діалогу між регіональними школами, активізація виставкової діяльності, зростання майстерності окремих авторів, збільшення кількості приватних підприємств з художньої обробки металу. Все це створило сприятливу атмосферу для розвитку ковальського мистецтва Буковини у майбутньому та потребуватиме подальшого мистецтвознавчого дослідження теми.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Боньковська С. М. Ковальство на Україні (XIX – початок XX ст.). Київ : Наукова думка, 1991. 110 с.
2. Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини. Київ : Мистецтво, 1986. 127 с.
3. Вандюк Л. Віденські впливи на архітектуру Чернівців (1775–1918). *Архітектурна спадщина Чернівців австрійської доби* / Упоряд. П. Рихло. Чернівці : Золоті литаври, 2003. С. 81–88.
4. Дугаєва Т., Міщенко І. Митці Буковини. Т. 1. Чернівці : Золоті литаври, 1998. 128 с.
5. Жебчук О. М. Коло друзів. *Ковальська майстерня*. 2006. № 4 (6). С. 100.
6. Матоліч І. Я. Сучасна кована металопластика Івано-Франківська: дизайн та художні особливості. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2024. Вип. 15. С. 116–123.
7. Невоїса О. В. Розповідь Чернівецького «Кондора». *Ковальська майстерня*. 2013. № 1 (31). С. 84.
8. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики: (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ : АНТ. 2005. 399 с.
9. Фальова С. І. Жовтневі фестини у Чернівцях подвійне свято в родинному колі. *Ковальська майстерня*. 2008. № 4 (14). С. 24–25.
10. Шевченко Н. Д. Чернівці: 100 відомих адрес. Чернівці : Зелена Буковина, 2007. 190 с.
11. Шмагало Р. Художній метал України XX – поч. XXI ст. *Енциклопедія художнього металу*. Т. II. Львів : Апріорі, 2015. Т. II. 276 с.

REFERENCES:

1. Bonkovska, S. (1991). Kovalstvo na Ukraini (XIX – pochatok XX st.) [Blacksmithing in Ukraine (19th – early 20th centuries)]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
2. Bushyna, T. (1986). Dekoratyvno-prykladne mystetstvo Radianskoi Bukovyny [Decorative and Applied Arts of Soviet Bukovina]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Vanduiuk, L. (2003). Videnski vplyvy na arkhitekturu Chernivtsiv (1775–1918). [Viennese influences on the architecture of Chernivtsi (1775–1918)]. *Arkhitekturna spadshchyna Chernivtsiv avstriiskoi doby*. Chernivtsi: Zoloti lytavry, 81–88 [in Ukrainian].
4. Duhaieva, T., Mishchenko, I. (1998). Myttsi Bukovyny [Artists of Bukovina]. Vol. 1. Chernivtsi: Zoloti lytavry [in Ukrainian].
5. Zhebchuk, O. (2006). Kolo druziv [Circle of friends]. *Kovalska maisternia*, 4 (6), 100 [in Ukrainian].
6. Matolich, I. (2024). Suchasna kovana metaloplastyka Ivano-Frankivska: dyzain ta khudozhni osoblyvosti [Modern forged metal sculpture of Ivano-Frankivsk: design and artistic features]. *Visnyk Zakarpatskoi akademii mystetstv*, 15, 116–123 [in Ukrainian].
7. Nevoisa, O. (2013). Rozpovid Chernivetskoho «Kondora» [The story of Chernivtsi «Condor»]. *Kovalska maisternia*, 1 (31), 84 [in Ukrainian].
8. Selivachov, M. (2005). Leksykon ukrainskoi ornamentiiky: (ikonohrafiia, nominatsiia, stylstyka, typolohiia) [Lexicon of Ukrainian Ornamentation: (iconography, nomination, stylistics, typology)]. Kyiv: ANT [in Ukrainian].
9. Falova, S. (2008). Zhovtnevi festyny u Chernivtsiakh podviine sviato v rodynnomu koli [October Festivities in Chernivtsi – a Double Holiday in the Family Circle]. *Kovalska maisternia*, 4 (14), 24–25 [in Ukrainian].
10. Shevchenko, N. (2007). Chernivtsi: 100 vidomykh adres [Chernivtsi: 100 famous addresses]. Chernivtsi: Zelena Bukovyna [in Ukrainian].
11. Shmahalo, R. (2015). Khudozhnii metal Ukrainy XX – poch. XXI st. [Artistic metal of Ukraine of the 20th – early 21st centuries]. *Entsyklopediia khudozhnoho metalu*. Vol. II. Lviv: Apriori [in Ukrainian].

УДК 75. 535.6

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-27>

Тетяна ПРОКОПОВИЧ

кандидат психологічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська 15, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43000

ORCID: 0000-0001-9935-6645

Іван ТАРАСЮК

кандидат архітектури, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська 15, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43000

ORCID: 0000-0002-4531-2054

Бібліографічний опис статті: Прокопович, А., Тарасюк, І. (2025). Колір як інструмент драматизму художнього образу в живописі. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 193–200, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-27>

КОЛІР ЯК ІНСТРУМЕНТ ДРАМАТИЗМУ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ЖИВОПИСІ

Колір у живописі – це більше ніж просто візуальний компонент, це могутній інструмент впливу на почуття, здатний докорінно змінювати те, як сприймається твір, збагачувати його сенс і підкреслювати драматичний настрій художнього образу. Залежно від гри відтінків, контрастів, інтенсивності та взаємодії світла і тіні, колір може змусити нас відчувати тривогу, хвилювання, смуток, натхнення або захоплення. Саме колір перетворює об'єкт на полотні з простого візуального відтворення на психологічно глибокий образ, здатний безпосередньо звертатися до внутрішнього світу глядача. У живописі колір стає мовою емоцій, що не потребує перекладу, та розуміється інтуїтивно.

Мета статті – проаналізувати, як працює колір в контексті драматизації у живописі, простежити його роль у створенні емоційної напруги, трагічного настрою або внутрішнього конфлікту, а також визначити особливості використання кольору в роботах художників різних епох. Особлива увага приділяється технікам роботи з кольором, які дозволяють митцю вийти за межі візуального та звернутися до чуттєвого й емоційного сприйняття.

Методологія побудована на комплексі методів і принципів які охоплюють мистецтвознавчий, психологічний, семіотичний та історико-культурний підходи. Мистецтвознавчий: розгляд художнього твору як візуальної конструкції з врахуванням колористичної гами, компоновання, контрастних елементів, світлотіні, та ритміки. Психологічний: ґрунтується на дослідженні психологічного впливу кольору на глядача. Семіотичний аналіз: колір інтерпретується як знакова система, що має символічне значення в контексті епохи або культури. Історико-культурний підхід: дослідження кольору в контексті естетичних, філософських та соціокультурних уявлень конкретного періоду. Порівняльний аналіз: використовується для зіставлення роботи різних митців, шкіль або епох задля виявлення спільних та відмінних підходів до використання кольору як інструменту драматизації.

Наукова новизна дослідження криється у всебічному міждисциплінарному підході до аналізу кольору як наріжного інструменту драматизації художнього образу в живописі. У межах цього аналізу колір розглядається не просто як складова композиції чи техніка вираження, а як багатовимірний знакова система, що має психологічний, семіотичний і культурно-історичний аспекти.

Висновки: У сучасному мистецтві питання емоційної виразності твору залишається актуальним. У контексті постійної еволюції художніх форм та стилів, колір зберігає універсальну здатність впливати на глядача, залишаючись мовою, що звертається до глибинних рівнів свідомості. Це робить його не тільки естетичним, але й психологічним фактором художньої виразності, що потребує окремого та поглибленого дослідження.

Ключові слова: живопис, мистецтво, кольорознавство, вплив кольору, емоційний живопис.

Tetiana PROKOPOVYCH

PhD in Psychology, Associate Professor, Head of the Fine Arts Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 15, Kovelska Str., Lutsk, Volyn Region, Ukraine, 43000

ORCID: 0000-0001-9935-6645

Ivan TARASIUK

Architecture PhD, Associate Professor, Associate Professor at Art Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 15, Kovelska Str., Lutsk, Ukraine 43000

ORCID: 0000-0002-4531-2054

To cite this article: Prokopovych, T., Tarasiuk, I. (2025). Kolir yak instrument dramatyizmu khudozhn'oho obrazu v zhyvopysi [Color as a tool for the drama of artistic images in painting]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 193–200, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-27>

COLOR AS A TOOL FOR THE DRAMA OF AN ARTISTIC IMAGE IN PAINTING

Color in painting is more than just a visual component – it is a powerful tool for influencing emotions, capable of fundamentally transforming the perception of an artwork, enriching its meaning, and emphasizing the dramatic tone of the artistic image. Depending on the interplay of shades, contrasts, intensity, and the interaction of light and shadow, color can evoke anxiety, excitement, sadness, inspiration, or awe. It is color that transforms an image on canvas from a simple visual representation into a psychologically profound expression, capable of directly addressing the viewer's inner world. In painting, color becomes a language of emotions that needs no translation and is understood intuitively.

The aim of this article is to analyze how color functions in the context of dramatization in painting, to trace its role in creating emotional tension, tragic moods, or internal conflict, and to identify the features of its use in the works of artists from different historical periods. Particular attention is given to color techniques that allow the artist to go beyond the visual and appeal to sensory and emotional perception.

The methodology is based on a set of methods and principles that encompass art historical, psychological, semiotic, and historical-cultural approaches. The art historical approach considers the artwork as a visual construction, taking into account color palettes, composition, contrast elements, light and shadow, and rhythm. The psychological approach focuses on the study of the emotional and psychological impact of color on the viewer. The semiotic analysis interprets color as a sign system that carries symbolic meaning within the context of a given era or culture. The historical-cultural approach explores color within the framework of aesthetic, philosophical, and sociocultural ideas of a specific historical period. Comparative analysis is used to juxtapose the works of different artists, schools, or epochs to identify common and distinctive approaches to the use of color as a tool of dramatization.

The scientific novelty of this research lies in its comprehensive interdisciplinary approach to analyzing color as a cornerstone of dramatization in the visual arts. Within this framework, color is regarded not merely as a compositional element or expressive technique, but as a multidimensional sign system with psychological, semiotic, and cultural-historical dimensions.

Conclusions: In contemporary art, the issue of emotional expressiveness remains highly relevant. Amid the ongoing evolution of artistic forms and styles, color retains its universal ability to influence the viewer, continuing to function as a language that speaks to the deepest layers of consciousness. This makes it not only an aesthetic but also a psychological factor of artistic expression, which deserves dedicated and in-depth study.

Key words: painting, art, color science, influence of color, emotional painting.

Актуальність проблеми полягає в необхідності глибшого осмислення того, як саме колір функціонує як інструмент драматизації у живописі, особливо в умовах культурної та стилістичної багатоманітності. Такий підхід дозволяє по-новому інтерпретувати відомі твори, виявляючи глибинні емоційні коди, закладені митцем, а також розширює інструментарій мистецтвознавчого аналізу.

Крім того, вивчення драматичної ролі кольору набуває особливого значення в контексті сучасної візуальної культури, де візуальний меседж, зокрема й колірний, має визначальне значення у сприйнятті художнього повідомлення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Впродовж історії мистецтва митці різних епох використовували колір як засіб загострення дра-

матизму зображеного. У картинах доби бароко, як-от у Караваджо, Рубенса чи Рембрандта, темна палітра, виділення світла та глибокі тіні створювали напружену емоційну атмосферу, посилюючи релігійний або міфологічний сенс сцен. У епоху романтизму художники застосовували колір для передавання внутрішніх переживань персонажа. У XIX–XX століттях, з розвитком імпресіонізму, постімпресіонізму, експресіонізму, фовізму та абстракціонізму, колір почали сприймати не лише як описовий, але й як самостійний художній елемент. Наприклад, Ван Гог за допомогою яскравих, контрастних кольорів передавав психологічний стан, а Василь Кандинський розглядав колір як носій духовної енергії (Кандинський, 1977).

У сучасному мистецтвознавстві значна увага приділяється дослідженню ролі кольору у пере-

дачі емоцій та драматизації художнього образу в живописі. В дослідженнях Гармаш Ю. Т. проаналізовано історико-культурні фактори виникнення та розвитку драматичного використання кольору в екранних мистецтвах (Гармаш, 2018). Автор підкреслює, що колір відіграє ключову роль у створенні емоційного впливу на глядача, формуючи драматичну напругу та підсилюючи виразність художнього образу.

У дослідженні «*Emotion and color in paintings: a novel temporal and spatial quantitative perspective*» пропонується методика вивчення емоцій у живописних творах через аналіз використаних у них кольорів. Використовуючи шкалу кольорових зображень, демонструється, як певні кольорові поєднання можуть викликати специфічні емоційні реакції у глядачів, підкреслюючи значущість кольору у передачі драматичних емоцій (Wenyuan Kong, 2021).

Yang Bo у своєму дослідженні *The Influence of Color and Emotion on Oil Painting Creation from the Perspective of Animation Image Design* розглядає як колір впливає на емоційний вираз в олійному живописі і підкреслює, що колір є «магнітом», який привертає увагу та викликає емоції, дозволяючи глядачам зрозуміти внутрішні почуття художника через безпосереднє сприйняття кольорів у творі (Yang Bo, 2022).

Передача емоційної комунікації через колірне зображення розкривається у статті *Emotional Information Transmission of Color in Image Oil Painting*. Це дослідження спрямоване на покращення емоційної комунікації в образотворчому олійному живописі через аналіз кольорової мови. Обговорюється взаємозв'язок між кольоровою гамою та емоційним виразом, підкреслюючи, як колір може передавати глибокі емоційні стани та підсилювати драматизм художнього образу (Weifei Tian, 2022).

Загалом, ці та інші дослідження підкреслюють важливість кольору як засобу драматизації в живописі, акцентуючи на його здатності викликати емоційні реакції та підсилювати виразність художніх творів (Прокопович, 2019; Прокопович, 2022; Prokorynych, 2023; Prokorynych, 2024).

Метою даного дослідження є виявлення та обґрунтування ролі кольору як засобу драматизації художнього образу в живописі. Дослідження спрямоване на аналіз механізмів емоційного впливу кольору, вивчення кольорових

рішень, які посилюють драматичне звучання твору, а також розгляд художніх прийомів, за допомогою яких митці різних епох і стилів використовували колір для створення напруги, конфлікту чи трагічного ефекту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Колір у мистецтві живопису традиційно вважається ключовим компонентом композиції, проте, у сфері створення драматичних образів, його роль сягає глибше, торкаючись психологічних та емоційних аспектів. Палітра кольорів може впливати на сприйняття глядачем на рівні підсвідомості, формуючи відповідний настрій, демонструючи внутрішні переживання героїв, підкреслюючи напруженість чи трагічність сцени (Котляр, 2014; Прокопович, 2022).

Розглядаючи символічне значення кольору, важливо звернути увагу на його історичне коріння: з часів античності кожен колір мав своє значення. Червоний символізував пристрасть, лють чи жертвоприношення; синій асоціювався зі спокоєм чи скорботою; чорний – з трагедією, смертю та невідворотністю. Ці значення еволюціонували з часом, під впливом історичного контексту, але загальна тенденція до емоційного навантаження кольору залишалась незмінною (Прокопович, 2022).

У епоху бароко, зокрема у картинах Мікеланджело да Караваджо, колір відігравав ключову роль у передачі драматичного змісту. Завдяки суттєвим контрастам світла й тіні, знайомим як к'яроскуро, а також використанню темних фонів та насичених відтінків, митець створював атмосферу напруженості, переносючи драматизм з площини події на рівень емоційного сприйняття глядачем. Наприклад, у роботі «Покликання апостола Матвія» (1599–1600) (Рис. 1), або «Мучеництво святого Матвія» (1602) (Рис. 2) Караваджо використовує концентровані світлові та тіньові плями, де колір виступає не лише засобом відтворення простору, а й потужним інструментом вираження емоцій та передачі нарративу.

У XIX столітті експресія кольору в живописі зазнала значних змін, і одним із найяскравіших прикладів цього стала творчість Вінсента Ван Гога. Його картина «Нічна тераса кафе» (1888) демонструє, як колір перестав бути лише засобом реалістичного зображення світу, а перетворився на потужний інструмент емоційного та психологічного вираження (рис. 3).



Рис. 1. Караваджо «Покликання апостола Матвія» (1599–1600)



Рис. 2. Караваджо «Мучеництво святого Матвія» (1602)

На перший погляд сцена здається звичайною – вечір у кафе на півдні Франції, освітлений ліхтарем, перехожі на вулиці, зоряне небо. Проте саме через кольорове рішення Ван Гог трансформує повсякденний сюжет у глибоко емоційний образ. Яскравий, майже агресивний жовтий колір освітлення тераси контрастує з насиченим темно-синім і чорним тлом нічного неба та вулиці. Цей контраст не лише привертає увагу, а й створює внутрішню напругу, ніби за зовнішнім спокоєм криється щось тривожне, нестійке.

Жовтий у Ван Гога часто символізує життєву енергію, але тут він набуває особливого драматизму, ніби «кричить» на фоні темної ночі. У поєднанні з глибокими холодними відтінками синього, які символізують невідомість, самотність або внутрішнє занурення, це породжує складний психологічний ефект (Іттен Й.,

2022). Глядач відчуває, що в атмосфері картини присутнє щось більше, ніж просто вечірній побут – це візуалізація внутрішнього стану художника або навіть колективного екзистенційного досвіду.

Таким чином, «Нічна тераса кафе» – це не лише приклад майстерного володіння кольором, а й свідчення того, як живопис починає виходити за межі зображення зовнішнього світу, занурюючи глядача у сферу суб'єктивного переживання та емоційної глибини.

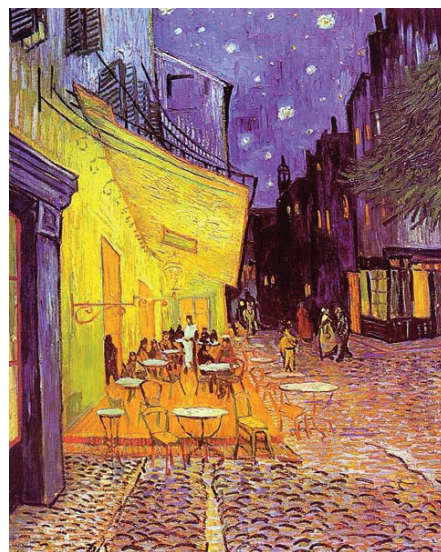


Рис. 3. Вінсент Ван Гог «Нічна тераса кафе» (1888)

У ХХ столітті, з поширенням експресіонізму та абстракціонізму, колір остаточно перетворюється на автономний інструмент драматизму. У творчості Франсіса Бекона спостерігається крайня форма драматизації – кольори кричущі, кислотні, часто агресивні. У роботах серії «Папа Інокентій Х» (1953) колір виступає не лише як тло чи заповнення форми, а як прояв внутрішньої муки персонажа. Фон – це колірний крик, що резонує з емоційним станом фігури (рис. 4).

У роботі «Друга версія «Трьох етюдів біля підніжжя розп'яття» (1988) Ф. Бекон використовує червоний колір, щоб шокувати глядача (рис. 5).

Підтвердженням значущості кольору у створенні драматичного ефекту є і сучасні наукові дослідження. Згідно з роботою *Особлива роль кольору в драматургії творів екранного живопису* (Гармаш & Прядко, 2018), колір у візуальному мистецтві може формувати «емоційні маркери», які глядач зчитує на рівні досвіду,

інтуїтивно інтерпретуючи сцену як напружену, конфліктну або трагічну. Дане дослідження розглядає специфіку використання кольору в образотворчому мистецтві і кінематографі. Автори підкреслюють, що колір може бути не тільки символічним елементом, але й активним емоційним засобом, що підсилює драматичний ефект сцени. Вони наголошують на важливості контрасту світла і тіні, який через поєднання кольорів створює враження напруги, відображаючи внутрішній стан персонажа чи загальну атмосферу.



Рис. 4. «Папа Інокентій X» (1953)

Таким чином, колір у живописі не лише супроводжує сюжет чи форму, а часто виступає провідним виразником емоційного наванта-

ження твору. Він здатен задавати тон, будувати драматичну напругу, підсилювати внутрішній конфлікт образу й транслювати його глядачу на невербальному рівні (Волковський, 2016).

У сучасному мистецтвознавстві та психології кольору особлива увага приділяється глибокому вивченню емоційної функції кольору в живописі. Одним із важливих напрямків є вивчення того, як колір впливає на сприйняття драматизму образу, підкреслюючи його емоційний заряд (Котляр 2014).

Одне з таких досліджень було проведено Wenyuan Kong та ін. (2021) в роботі «*Emotion and color in paintings: a novel temporal and spatial quantitative perspective*» – автори використовували новітні технології комп'ютерного аналізу, щоб оцінити, як різні кольори викликають емоційні реакції у глядачів. Результати показали, що певні кольорові поєднання, зокрема темно-червоний, чорний і фіолетовий, мають здатність створювати відчуття напруги і конфлікту, що є основою для драматизації образу (Wenyuan Kong et al, 2021).

Сучасні нейропсихологічні дослідження також звертаються до впливу кольору на емоційну реакцію глядача. У дослідженнях, таких як «*Visual performance of painting colors based on psychological factor*» (Chenchen Yao et al., 2022), вивчається, як кольори активують сприйняття і увагу. Відповідно до отриманих даних досліджень, у перші двадцять секунд зорового сприйняття інформації, зокрема



Рис. 5. Френсіс Бекон «Друга версія «Трьох етюдів біля підніжжя розп'яття» (1988)

кольору, форми, текстури та інших елементів, колір виходить на перше місце, його вплив досягає близько 80%. Через дві хвилини, коли поступово увага переключається на інші аспекти інформації, колір продовжує впливати на 60% відчуттів. Після п'яти хвилин колір займає вже 50% сприйняття, утримуючи цей сенсорний баланс протягом значного періоду часу. З цього можна зробити висновок, що враження від кольору виникає швидко, є глибоким і зберігається надовго (Chenchen Yao et al., 2022).

Таким чином, сучасні дослідження кольору в живописі демонструють, що колір є не лише композиційним елементом, але й потужним інструментом драматизації, що впливає на емоційне сприйняття та може активно формувати внутрішній конфлікт образу. Вони підтверджують, що кольорові рішення, котрі використовуються митцями, стають центральним елементом для передачі глибоких психологічних і емоційних нюансів в живописі.

Отже, колір – це ключовий складник в образотворчому мистецтві (Альберс, 2017; Печенюк, 2009). Він головний елемент у сприйнятті, який першочергово привертає увагу і водночас здатний позитивно або ж негативно впливати на психологічний стан та відновлювати його. Колір – це потужний засіб вираження емоцій та створення драматизму у живописі. Через кольорову гаму митці можуть посилювати чуттєвість, пробуджувати відчуття тривоги, страху, радості чи надії.

Підбір кольору допомагає формувати емоційну атмосферу, яка є важливою частиною драматичного зображення. Застосування контрастів між кольорами – одна з основних технік для створення драматичних образів. Контрастні техніки, на кшталт протиставлення теплих і холодних кольорів, світлих і темних відтінків, дають можливість досягти ефекту напруги, боротьби та драматичної інтриги, що може посилити відчуття сцени або персонажа (Прокопович, 2022).

Зазвичай темні кольори використовуються як символи трагедії для створення важких, похмурих, трагічних образів. Вони можуть символізувати біль, смерть, драму або внутрішню боротьбу, допомагаючи художнику передати глибину і серйозність того, що відбувається на полотні.

Яскраві кольори використовуються для підкреслення емоційної інтенсивності, додають сценкам енергії, підсилюючи їх драматичний вплив. Вони часто використовуються, аби підкреслити високу емоційну напругу, пристрасні моменти, або висловити екстремальні стани персонажів, як-от агресію, кохання чи біль (Котляр, 2014).

Колір та світло виступає як засоби нарративу. Світлові ефекти здатні посилювати драматичний ефект кольорів, змінюючи їх інтенсивність чи відтінок відповідно до ситуації. Це дає змогу створити атмосферу загадковості або підкреслити важливі моменти в сюжеті картини.

Опираючись на психологію кольору є важливим для розуміння того, як відтінки впливають на глядача та як їх можна використати для посилення драматизму образів. Скажімо, червоний може спричинити відчуття небезпеки чи агресії, синій – спокою або відчуження, а чорний – смерті або втрати (Іттен, 2022).

Колір як засіб вираження застосовуються для візуального зображення внутрішнього світу героїв. Наприклад, різноманітні кольори можуть відображати емоційні стани, як-от смуток, гнів або спокій. Це дає змогу митцеві глибше розкрити психологічну складність персонажів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. В різні історичні епохи роль кольору в живописі змінювалася. У періоди романтизму чи експресіонізму колір був одним з головних засобів для передачі драматичних моментів, в той час як у класичному живописі кольори часто мали символічне значення, і не завжди використовувалися для вираження емоційного напруження. Проте, колір є важливим і багатofункціональним інструментом у створенні драматичних образів у живописі. Завдяки кольору художники здатні не лише підсилювати емоційну атмосферу, але й виражати глибокі психологічні стани, а також через контрасти та експресивність кольорів створювати динамічні, напружені образи, що залишають сильне враження на глядача.

Перспективи подальших досліджень передбачають вивчення ролі кольору у формуванні виставкової діяльності, оскільки він не лише є частиною естетичного досвіду, але й має великий вплив на сприйняття, інтерпретацію творів мистецтва, а також на емоційну атмосферу, яку створює виставка.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Альберс Д. Взаємодія кольору. *Класичний підручник для початківців-абстракціоністів*. Київ: Азбука, 2017. 216 с.
2. Волковський М. Колір в живописі. Київ: Видавництво В. Шевчук, 2016. 360 с.
3. Гармаш Ю. Т., Прядко О. М. Особлива роль кольору в драматургії творів екранного живопису. *Вісник Київського національного університету*. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2018 р. Випуск 1. С. 57–67.
4. Горпенко В. Г. Колір. Ч. 3–4. Київ: ДІТМ. 1995. 201 с.
5. Іттен Й. Мистецтво кольору. Суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва. Перекладач: Святенко С.: Київ: ArtHuss, 2022. 96 с.
6. Кандинський В. Про духовне в мистецтві. Київ: Держлітвидав, 1977. 215 с.
7. Котляр І. В. Психологія сприйняття кольору в мистецтві. Київ: Наукова думка, 2014. 256 с.
8. Печенюк Т. Кольорознавство. Київ: Грані-Т, 2009. 192 с.
9. Прищенко С. В. Кольорознавство: навч. посіб. за ред. проф. Є. А. Антоновича. Київ: Альтерпрес, 2010. 354 с.
10. Прокопович Т. А Галькун Т. Д. Живопис в умовах воєнного часу. Як змінилося мистецтво підчас війни – колористика, тенденції, сюжет. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти*: матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2022. С. 99–102.
11. Прокопович Т. А. Кольорознавство і аспекти психологічного впливу в дизайні політичної реклами 2019 року. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. за ред. Є. О. Котляра. Харків. 2020. С. 21–27.
12. Прокопович Т. А. Основи кольорознавства. Луцьк: ВНУ ім. Л. Українки, 2022. 124 с.
13. Contemporary abstract art and its multidimensionality. Prokopovych T. et al., *AD ALTA: journal of interdisciplinary research*. Volum 11. Issue 1. Special Issue XV. The Czech Republic: 2021. pp. 26–30.
14. Features of fine arts of the early 21st century: painting, drawing, Sculpture. Prokopovych T. et al., *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Rresearch*. Volum 13. Issue 1. Special Issue XXXIV, 2023. Pp. 56–62.
15. Styles and directions of contemporary ukrainian fine arts in the context of world trends. Prokopovych T. et al., *AD ALTA: journal of interdisciplinary research*. Volum 14/. Issue 2. Special -XLIV Issue. The Czech Republic: 2024. pp. 13–18.
16. Visual performance of painting colors based on psychological factor. Chenchen Yao et al. *Psychological Model of Human-Computer Interaction in Art and Social Sciences*. Volume, 13. 2022 | <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.966571>
17. Weifei Tian *Emotional information transmission of color in image oil painting* Journal of Intelligent Systems 2022; 31: 428–439. DOI:10.1515/jisys-2022-0026
18. Wenyuan Kong, Teng Fei, Thom Jencks *Emotion and color in paintings: a novel temporal and spatial quantitative perspective*. DOI:10.48550/arXiv.2102.00407
19. Yang Bo *The influence of color and emotion on oil painting creation from the perspective of animation image design*. *International Conference on Education Technology, Management and Humanities Science*. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://webofproceedings.org/proceedings_series/ART2L/ETMHS%202022/ZY523.pdf

REFERENCES:

1. Albers, J. (2017). *Vzaemodiia kol'oru. Klasychnyi pidruchnyk dlia pochatkivtsiv-abstraktsionistiv* [Interaction of color: A classic guide for abstract art beginners]. Kyiv: Azbuka. [in Ukrainian].
2. Volkovskiy, M. (2016). *Kolir v zhivopysi* [Color in painting]. Kyiv: Vydavnytstvo V. Shevchuk. [in Ukrainian]
3. Harmash, Y. T., & Pryadko, O. M. (2018). *Osoblyva rol' kol'oru v dramaturhii tvoriv ekrannoho zhivopysu* [The special role of color in the dramaturgy of screen painting works]. *Visnyk Kyivskogo Natsional'noho Universytetu. Seriya: Audiovizual'ne Mystetstvo i Vyrobnytstvo*, (1), 57–67. [in Ukrainian]
4. Horpenko, V. H. (1995). *Kolir. Ch. 3–4* [Color. Parts 3–4]. Kyiv: DITM. [in Ukrainian].
5. Itten, J. (2022). *Mystetstvo kol'oru. Sub"iektyvnyi dosvid i ob"iektyvne piznannia yak shliakh do mystetstva* (S. Sviatenko, Trans.) [The art of color. Subjective experience and objective knowledge as a path to art]. Kyiv: ArtHuss. [in Ukrainian].
6. Kandinsky, V. (1977). *Pro dukhovne v mystetstvi* [Concerning the spiritual in art]. Kyiv: Derzhlitvydav. [in Ukrainian].
7. Kotliar, I. V. (2014). *Psykhologhiia spryiniattia kol'oru v mystetstvi* [Psychology of color perception in art]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
8. Pecheniuk, T. (2009). *Kol'oroznavstvo* [Color science]. Kyiv: Hrani-T. [in Ukrainian].
9. Pryshchenko, S. V. (2010). *Kol'oroznavstvo. Navchal'nyi posibnyk* (E. A. Antonovych, Ed.) [Color science: Textbook]. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].

10. Prokopovych, T. A., & Halkun, T. D. (2022). Zhyvopys v umovakh voiennoho chasu. Yak zminylosia mystetstvo pidchas viiny – kolorystyka, tendentsii, siuzhet [Painting in wartime: Changes in coloristics, trends, and plots]. In *Aktual'ni problemy rozvytku ukrains'koho mystetstva* Lutsk: VNU imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
11. Prokopovych, T. A. (2020). Kol'oroznavstvo i aspekty psykholohichnoho vplyvu v dyzaini politychnoi reklamy 2019 roku [Color science and psychological impact in 2019 political ad design]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Dyzzainu i Mystetstv*, 21–27. [in Ukrainian].
12. Prokopovych, T. A. (2022). *Osnovy kol'oroznavstva* [Fundamentals of color science]. Lutsk: VNU imeni Lesi Ukrainky. [in Ukrainian].
13. Prokopovych, T., et al. (2021). Contemporary abstract art and its multidimensionality. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11(1), Special Issue XV, 26–30. [Czech Republic].
14. Prokopovych, T., et al. (2023). Features of fine arts of the early 21st century: Painting, drawing, sculpture. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 13(1), Special Issue XXXIV, 56–62. [Czech Republic].
15. Prokopovych, T., et al. (2024). Styles and directions of contemporary Ukrainian fine arts in the context of world trends. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 14(2), Special Issue XLIV, 13–18. [Czech Republic].
16. Yao, C., et al. (2022). Visual performance of painting colors based on psychological factor. In *Psychological Model of Human-Computer Interaction in Art and Social Sciences*, 13. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.966571> [Sweden].
17. Tian, W. (2022). Emotional information transmission of color in image oil painting. *Journal of Intelligent Systems*, 31, 428–439. <https://doi.org/10.1515/jisys-2022-0026> [Romania].
18. Kong, W., Fei, T., & Jencks, T. (2021). Emotion and color in paintings: A novel temporal and spatial quantitative perspective. *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2102.00407> . [Beijing, China].
19. Yang, B. (2022). The influence of color and emotion on oil painting creation from the perspective of animation image design. *International Conference on Education Technology, Management and Humanities Science*. Retrieved from https://webofproceedings.org/proceedings_series/ART2L/ETMHS%202022/ZY523.pdf [China].

УДК 75.021:75.041.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-28>

Михайло СИДОР

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент 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: 0000-0003-1616-6075

Бібліографічний опис статті: Сидор, М. (2025). Сюжетно-тематична картина: актуальні питання дієвості та алгоритму творення. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 201–208, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-28>

СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНА КАРТИНА: АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ДІЄВОСТІ ТА АЛГОРИТМУ ТВОРЕННЯ

Висвітлено авторське бачення суті «сюжетно-тематичної картини» в контексті розгляду її природних засад, становлення і розвитку в українському мистецькому середовищі, окреслено провідні функції та задачі таких творів, головним чином сфери живопису, у теперішні часи. У визначенні специфіки створення сюжетно-тематичної картини проведено аналіз дієвого алгоритму такого процесу, описано доцільні його дії від самого моменту появи творчого задуму, постановки його автором на опрацювання до останніх операцій упорядкування виконаного, надання йому охайного естетичного вигляду.

Мета статті – визначити актуальні аспекти дієвості сюжетно-тематичної картини у теперішній час, окреслити і проаналізувати чинники, які впливають на процес виконання такого твору живопису від початку до завершення, забезпечують умови для якісної реалізації авторського задуму.

Методологія. Механізм розгляду піднятих питань побудований на основі комплексного аналізу суті сюжетно-тематичної картини, чинників її дієвості та аспектів функціонування. Основні методи провадження дослідження – пошуково-бібліографічний, історичний, мистецтвознавчий, спостереження, художнього аналізу, синтезу і узагальнення, абстрагування, диференціювання, систематизації, компаративний, інтеграційний.

Наукова новизна. Зроблено спробу комплексно охарактеризувати суть, засади творення та функції сюжетно-тематичної картини як виду і жанру образотворчого мистецтва, визначено її актуальність у сьогоденні. Показано, що в розкріі жанровості образотворчого мистецтва сюжетно-тематична картина постає як особливий комплексний жанр, в рамках якого інтегруються наративи тих класичних усталених жанрів, котрі уможливають відтворення людських взаємин, подій, дій і явищ за участі людей. Окреслено ключові позиції в рамках вибудови алгоритму роботи художника над сюжетно-тематичною картиною, її реального виконання від початку до завершення.

Висновки. Підкреслено, що відтворення дійств і сцен людського життя, подій і явищ за участі людей є властивим для творів різних жанрів. Показано, що високим ступенем представлення таких наративів характеризується саме сюжетно-тематична картина. Констатовано, що сьогодні вона повністю позбулася свого «первинного духу», леліяного у стилі соцреалізму, наповнилася демократичними настроями, об'єктивною передачею реалій життя, людських стосунків, поступків тощо. Стверджено, що своєю комплексною природою, і як різновид реалізації мистецької творчості, і як інтегрований жанр образотворчості, такі твори виконують сьогодні важливі задачі – піднімають актуальні життєві питання, консолідують народ, націю, пропагують істинні наративи побудови суверенної миролюбної держави.

Ключові слова: мистецтво, живопис, сюжетно-тематична картина, сутність, дієвість, алгоритм творення.

Mykhailo SYDOR

PhD of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor at the Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts Department, Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, 24, Ivan Franko Str., Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100

ORCID: 0000-0003-1616-6075

To cite this article: Sydor, M. (2025). Siuzhetno-tematychna kartyna: aktualni pytannia diievosti ta alhorytmu tvorennia [Plot-thematic picture: current issues of the effectiveness and creation algorithm]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 201–208, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-28>

PLOT-THEMATIC PICTURE: CURRENT ISSUES OF THE EFFECTIVENESS AND CREATION ALGORITHM

The author's vision of the essence of the «subject-thematic painting» is highlighted in the context of considering its natural foundations, formation and development in the Ukrainian artistic environment, the leading functions and tasks of such works, mainly in the field of painting, in modern times are outlined. In determining the specifics of creating a subject-thematic painting, an analysis of the effective algorithm of such a process is carried out, its appropriate actions are described from the very moment of the emergence of a creative idea, its presentation by the author for processing to the last operations of arranging the work, giving it a neat aesthetic appearance.

The purpose of the article – is to determine the current aspects of the effectiveness of a plot-thematic painting in the present time, to outline and analyse the factors that influence the process of performing such a work of painting from beginning to end, and to provide conditions for the high-quality implementation of the author's idea.

Methodology. The mechanism for considering the issues raised is built on the basis of a comprehensive analysis of the essence of the plot-thematic picture, the factors of its effectiveness and aspects of functioning. The main methods of conducting research are search-bibliographic, historical, art history, observation, artistic analysis, synthesis and generalization, abstraction, differentiation, systematization, comparative, and integration.

Scientific novelty. An attempt has been made to comprehensively characterize the essence, principles of creation and functions of a subject-thematic painting as a type and genre of fine art, and its relevance in the present day has been determined. It has been shown that in the genre structure of fine art, a subject-thematic painting appears as a special complex genre, within which the narratives of those classical established genres are integrated, which make it possible to reproduce human relationships, events, actions and phenomena with the participation of people. The key positions within the framework of building an algorithm for the artist's work on a subject-thematic painting, its real execution from beginning to end, are outlined.

Conclusions. It is emphasized that the reproduction of actions and scenes of human life, events and phenomena with the participation of people is characteristic of works of various genres. It is shown that the high degree of presentation of such narratives is characterized by the plot-thematic picture. It is stated that today it has completely lost its «primary spirit», cherished in the style of socialist realism, has become filled with democratic sentiments, an objective transfer of the realities of life, human relationships, actions, etc. It is argued that due to their complex nature, both as a type of implementation of artistic creativity and as an integrated genre of fine art, such works today perform important tasks – they raise urgent life issues, consolidate the people, the nation, and promote true narratives of building a sovereign peace-loving state.

Key words: art, painting, plot-thematic picture, essence, effectiveness, creation algorithm.

Актуальність проблеми. Якщо подивитися на образотворче мистецтво сьогодення під кутом його суспільної затребуваності, пропагування в ньому значимих для нинішнього дня людських поступків, то в центрі усіх можливих видових і жанрових форматів унаочнення змістів і смислів нашого життя стоятиме «сюжетно-тематична картина».

Наш науковий інтерес до цього мистецько-виражального явища, цього виду та жанру художнього представлення (відображення) дійств і процесів людського життя можна потрактувати як прагнення визначити ступінь його сучасної дієвості, встановити його реальну здатність комплексно впливати на сприйняття світу, об'єктивне усвідомлення його життєвих наративів, прямо і опосередковано декламувати істинні цінності людського буття. Відправною точкою у цьому дослідженні ми обрали царину творення сюжетно-тематичних картин, зокрема як живописних робіт, встановлення тут ключових висхідних позицій щодо фахового, безумовно ефективного опрацювання автором своєї

творчої ідеї та подальшого її втілення у певному обраному художньому матеріалі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Отож, розглядаючи сюжетно-тематичну картину як низку взаємопов'язаних аспектів, чинників і виразників, які в своїй основі векторовані на художнє розкриття сутності життя людини, зайнятості людини в різних життєвих сферах, взаємозв'язків та взаємодії людини із соціумом, зі світом предметів і речей, демонстрування краси людської праці тощо, ми проаналізували чимало наукових праць та різної довідкової літератури. Результати цієї роботи дають підстави ствердити, що інтерес науковців до досліджуваного явища переважно диференційований за тими чи іншими визначальними для нього питаннями. Так, зокрема, серед таких доробків останніх років актуальними бачимо праці: про український арт-ринок живопису передвоєнних часів, його особливості, тематичне наповнення (Кривушенко, 2018); з розбором тенденцій вітчизняного живопису воєнного сьогодення (Карпенко, 2022); про

місце і роль батального жанру у відображенні соціокультурних процесів на українських теренах у ХХІ ст. (Гулевич, 2023); з дослідженням основних напрямів, чинників, засобів вираження українського мистецтва 1990–2020 років (Міронова, 2021); з аналізом розвитку тематичної картини в історико-батальному малярстві України другої половини ХХ ст. (Монсевич, 2022); про особливості написання тематичних картин в радянську епоху та умовах свободи творчості митців (Проців, 2010). Заслужують уваги і роботи, в яких обговорюються основи фахового аналізування творів живопису (Яковлев, 2020; Бренюк, 2023), окреслюються художні та відповідні методичні базиси побудови живописцями сюжетно-тематичних композицій (Кудрявцева, 2012; Сухоробрий, 2018; Урсу, Гуцул, 2018; Пічкур, 2021), визначаються ключові аспекти методології дослідження таких композицій, розбору і структурування їх власне як типових, з певними усталеними концепціями, та неординарних авторських форматів образотворчого представлення тих чи тих сцен, дійств і явищ людського життя, людських взаємин тощо (Бушан, 2018).

Мета дослідження – визначити та охарактеризувати актуальні для сьогодення аспекти дієвості сюжетно-тематичної картини, окреслити і проаналізувати чинники, які безпосередньо впливають на процес виконання такого твору живопису від «а» до «я», забезпечують умови для якісної фахової реалізації митцем свого авторського задуму.

Виклад основного матеріалу дослідження. Класифікація видів і жанрів образотворчого мистецтва, якою ми сьогодні повсюдно послуговуємося, дає нам чітке та повне уявлення про всі чинники і виразники, якими лише може характеризуватися той чи той продукт образотворчої діяльності. Тут вповні зрозумілими й доступними, навіть для пересічного загалу, постають доводи і твердження про природу всякого образотворчого явища, про його сутнісний зміст, контент художнього вираження, приналежність до певного мистецького напрямку, течії, стилю. Тут також докладно окреслено типові функціональні (прикладні) формати образотворчих робіт, їх місця і значення у загальній канві мистецтвотворення, а відтак і культуротворення того чи іншого етносу, народу, загалом суспільства. Однак, для представлення у цій статті

наших міркувань, розвідок і виводів згідно піднятої проблеми спочатку хочемо актуалізувати декілька моментів, пов'язаних з «усталеними описами» сутності сюжетно-тематичної картини, поданням характеристик сюжетно-тематичній картині власне як явищу і поняттю, яке утвердилося в загальній системі жанровості продуктів образотворчого мистецтва.

У мистецькій царині, у різних її галузях часто чуємо вислів – «сюжетно-тематична картина». Він входить до понятійних апаратів таких сфер діяльності, як література, театр, кіно. Під цим висловом тут зазвичай розуміється візуальне (візуалізоване, уаочнюване) або письмове відображення певних ключових подій, сцен, тем, які у своєму спорідненому зіставленні складають смисловий стержень відповідних творів, моделюють їх провідну лінію. Серед таких творів – романи, повісті, фільми, п'єси тощо. Безпосередньо у світі образотворчого мистецтва, в живописі, графіці, скульптурі (головним чином рельєфній), термін «сюжетно-тематична картина» найчастіше розшифровується як «поєднання», «змішування» певних традиційних жанрів, відповідно, у тому чи тому різновиді образотворчого мистецтва. Переважно тут маються на увазі історичний, побутовий, батальний жанри. Крайній із щойно зазначених у багатьох сучасних творах виступає провідним (Карпенко, 2022, с. 128) і активно трансформується під впливом теперішніх бачень «батальності» (Гулевич, 2023, с. 224). У низці довідникових джерел образотворчого мистецтва і навіть наукових працях констатується, що у сюжетно-тематичній картині можуть поєднуватися ще й такі жанри, як пейзаж, портрет і навіть натюрморт.

«Сюжетно-тематична картина», власне як мистецьке поняття, як термін мистецтвознавчої науки (*заувага (!)* – не слід плутати з поняттям «сюжетно-тематична композиція», яке своїм корінням сягає глибоких доісторичних часів (Урсу, Гуцул, 2021, с. 194)), зародилася у колишньому радянському мистецтві, котре відображало ідеологію правлячої тоді політичної системи. Досліджуючи суть і функції «тематичної картини» в українському мистецтві другої половини ХХ ст., І. Проців зробив влучне зауваження, що до розпаду «союзу» це був виключно «продукт мистецтва соцреалізму», з віддзеркаленням власне тих принципів і нара-

тивів, які сповідувалися радянською владою (Проців, 2010, с. 146). Відтак, аналіз проведених наукових вислідів щодо витоків сюжетно-тематичної картини та її розвитку в радянському українському мистецтві дає чітке свідчення, що насаджувана цьому напрямку творів «советська ідеологія» безапеляційно заперечувала будь-яку свободу творчості, вираження в них хоч чого-небудь, що мало зв'язок із модерновим, з вільним художньо-творчим баченням образного і стилістичного представлення навколишнього світу, подій, процесів і явищ, що відбувалися в ньому (Монсевич, 2022, с. 40).

Зі здобуттям нашою країною незалежності світ вітчизняного мистецтва почав змінюватися. Місцями, в окремих видах і сферах мистецтва, у тому числі й образотворчого, курс таких змін став доволі радикальним щодо усталених радянських принципів бачення «мистецького», «художнього», «творчого» (Міронова, 2021, с. 176). Вихід за межі згаданого вище табу відкрив для митців нові поля для вільної реалізації їхніх бажань і бачень. У результаті на арені презентаторів незалежного українського мистецтва почали з'являтися роботи з відображенням справжніх, істинних життєвих наративів, з представленням їх через незаангажовані сюжети (Проців, 2010, с. 150), відмінні від тих, де яро «оспівувалися» влада, тиранія, абсурдність їх поступків і рішень, хвалебно славилися людиноущемлюючі «чесноти» і т. ін.).

Усе це відкрито зумовило уже тоді, з настанням 1990-х, і продовжує вимагати у теперішній час об'єктивного перегляду самої концепції сюжетно-тематичної картини. На наше особисте переконання, а також згідно реальних запитів сьогодення у цьому різновиді художньої творчості поступи митців мають здійснюватися в унісон не просто із засадами свободи творчості, з індивідуальним авторським баченням суті висвітлюваного явища, проблеми тощо. Вирішення тут усяких задач має пронизуватися ключовими принципами демократичного вираження у мистецтві, неупередженим, чітким, безумовно правильним розумінням соціалізації мистецтва (Кривушенко, 2018, с. 324), його пізнавальної, розвивальної та виховної функцій. У такому розкріі сюжетно-тематичний твір неодмінно відкидатиме всяке суб'єктивне нав'язування будь-якої ідеології, будь-яких «нормативів» і «деклараций», які ідуть всупереч

реальних інтересів і потреб суспільства. Своїм змістовим контентом, образним наповненням, художнім вираженням така картина працюватиме виключно чи передусім на консолідацію народу, на єдність нації, на відстоювання і пропагування істинних державотвірних та культуротвірних пріоритетів.

На завершення представленої аналітики щодо суті сюжетно-тематичної картини хочемо конкретизувати власне її можливі жанрові форми. Висхідною позицією у цьому плані звернемося до розбору поняття «сюжет», оскільки воно є одним із ключових у модеруванні концепції «сюжетно-тематична картина». У словниково-довідкових дописах цим терміном, який, зокрема, має французьке походження («*sujet*»), буквально – «предмет», синонімічне від нього «тема»), означається сукупність певних подій чи дій, пов'язаних між собою певними причинно-наслідковими зв'язками. Іншими словами, сюжет є презентатором теми твору (Сухоребрій, 2018, с. 102). У нашому випадку мовиться про те чи інше дійство за участю людей, як дієвих осіб, учасників, «виконавців» його безпосереднього звершення. Звідси логічно випливає, що говорячи про «сюжетно-тематичну картину», «сюжетну картину», так званий «сюжетний живопис», ми так чи інакше неодмінно акцентуємо на відтворенні тут певних людських зв'язків, вчинків, поступків, здійсненні зображуваними персонажами якихось актів, операцій тощо. Сукупно усе це формує конкретний мотив твору, виступає його головною ідеєю (Кудрявцева, 2012, с. 98). Зважаючи на сказане, у розкріі жанровості сюжетно-тематичної картини, визначенні тут певних конкретних жанрів, їх злиття, поєднання, співвираження можемо говорити фактично лиш про ті жанри, якими розкриваються людські взаємини, події і явища за участі людини, групи людей (від двох і більше персоналій). А такими, безпосередньо, маємо побутовий, історичний, батальний, релігійний, також, за певних умов, портретний жанри. До цього «списку» можемо додати ще й пейзаж, міфологічний і алегоричний жанри, фантастику, однак за умови наявності у відтворюваних сюжетах постатей людей (можливо людиноподібних істот), дійств за їх участі (Бренюк, 2023, с. 194). Відтак, можемо підсумувати, що сюжетно-тематична картина, як особливий вид образотворчого вираження

мистецької думки, з позиції жанровості постає як інтегрований (комплексний) жанр образотворчого мистецтва, у якому об'єднуються й спільно позиціонують наративи тих чи тих щойно перелічених жанрів. І саме у їх гармонійному злитті, в довершеному синтезі цих концепційно-виражальних подавачів творчої ідеї бачимо оригінальність та дієвість сюжетно-тематичного твору як такого.

Зосереджуючись тепер на специфіці роботи над сюжетно-тематичною картиною, на її суцільних складових, вдамося до розкриття алгоритму виконання такого твору, який уможливує не лише правильно послідовно втілювати задумане, а й забезпечує повноцінний якісний підхід до роботи на кожному технологічному етапі такого дійства.

Якщо намічену задачу розглядати масштабно, в узагальненому контексті, то матимемо «формулу», де весь процес роботи над сюжетно-тематичною картиною логічно ділитиметься на дві характерні ділянки: 1) від появи творчого задуму (авторської ідеї) до його остаточної довершеної проробки у вигляді композиції майбутнього твору; 2) робота у матеріалі, яка розпочинається виконанням картону і завершується монтуванням написаного в раму. Однак, такий підхід до «огляду» процесу виконання сюжетно-тематичної картини не розкриває усього того, що є важливим і ключовим для нього. Заявлена тут послідовність дій презентує лиш початкові і прикінцеві позиції кожної із цих двох узагальнених ділянок роботи.

Коли весь процес виконання такого твору диференціювати буквально покроково, то у детальному розкрі матимемо наступне.

З позиції фахового методичного обґрунтування доцільного тут алгоритму дій весь процес обговорюваної роботи розподіляємо на 10 технологічних етапів. Таке структурування дає можливість чітко зосередитися на всіх, або ж, щонайменше, основних (базових) моментах роботи, предметно визначити їх специфіку та розібратися у відповідних для них операціях.

Отож, пропонуємо таку послідовність роботи:

– *перший етап* – виникнення ідеї, задуму картини (на основі: авторських творчих пошуків, роздумів, концепцій провадження індивідуальної мистецької діяльності тощо; пропозицій

замовника; завдань навчального чи виробничого процесів і т. ін.);

– *другий етап* – пошук та збір (розвідки) базового матеріалу: а) аналіз подій, фактів, явищ, персоналій, об'єктів тощо, які можуть бути компонентами композиції створюваної картини; б) перегляд ілюстративного матеріалу, спорідненого з тематикою майбутньої роботи; в) виконання з натури етюдів і замальовок об'єктів, предметів довкілля, фігур людей у тих чи тих поставах, рухах як потенційних «компонентів» майбутнього твору, переведення, трансформація (за потреби) природних аналогів у стилізований формат їх унаочнення. Діяльність на такій стадії роботи уже вимагає від митця чіткого усвідомлення того, що саме він прагне зображувати (Туманов, 2008, с. 41);

– *третій етап* – робота над пошуком та моделюванням композиційної зав'язки майбутнього твору згідно опрацьованого сюжету. Здійснюване тут має базуватися на чіткому усвідомленні того, що композиція має бути вкрай досконалою, ідеальною (Кудрявцева, 2012, с. 99), вона не терпить жодних огріхів і упущень. Актуальним на цьому етапі є: виконання ескізів, пошук загальної композиційної схеми представлення задуманого сюжету (методами геометрично-контурної та площинної (аплікаційної) розбивки тла картини, фігуративного, предметно-речового наповнення його (Яковлев, 2020, с. 17)), моделювання структури композиції, визначення формату, його параметрів, просторових планів, робота над образами і стилістикою персонажів, колоритом, тоновим і фактурним укладами майбутнього твору (Бушан, 2018, с. 128));

– *четвертий етап* – остаточне визначення образно-змістової структури майбутнього твору (виношування задуму (інкубаційний період), «генеральна» проробка змісту твору, робота над удосконаленням обраного варіанту твору, «фінішне» продумування основних і другорядних деталей композиції задля досягнення її цілісного звучання (Бренюк, 2023, с. 195));

– *п'ятий етап* – початкова стадія безпосереднього виконання картини – підготовка основи картини (добір підрамника за розмірами, натягування полотна на підрамник, ґрунтування полотна);

– *шостий етап* – виконання картону – намічання на підготовленій основі картини меж

просторових планів, нанесення загальних контурів компонентів композиції (Сухоребрій, 2018, с. 103) (виконується фарбою темного тону або вуглиною, олівцем тощо);

– *сьомий етап* – виконання підмалювка (прокладання на підготовленій основі помірно насичених кольорових плям для початкового відтворення колориту роботи);

– *восьмий етап* – робота над відтворенням загальних тонових і колірних відношень (узагальнене моделювання зображуваних форм з урахуванням композиційних акцентів, сюжетних домінант, повітряної перспективи тощо (Пічкур, 2021, с. 180); робота ведеться від великого – до дрібного). На цьому етапі пишемо від темного до світлого. Спочатку прокладаються темні зони, тіні, які дають звучання усій картині. Далекі просторові плани промальовуємо більш м'якими тонами, ближні плани, основні об'єкти композиції – більш пастозно;

– *дев'ятий етап* – деталізація зображуваного («виявлення» головного і другорядного у відповідних колірних станах, детальна колірна прописка форм і об'ємів зображуваних об'єктів згідно з просторовими планами);

– *десятий етап* – узагальнення усього зображеного. Завершення роботи (посилення або послаблення деталей за світлотою, колірними відтінками, насиченістю, контрастними відношеннями; робота виконується за принципом «від дрібного, часткового, малого – до цілісного, узагальненого»). Усе написане приводимо до цілісного сприйняття, коректуємо, підправляємо усі зображені фігури, інші композиційні компоненти так, щоб вони сприймалися як єдине нероздільне ціле (Сухоребрій, 2018, с. 103).

Завершується робота оформленням виконаного твору: покриття лаком написаного (за потреби), монтування картини у раму (за потреби спочатку у паспарту), доведення роботи до охайного естетичного вигляду.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Змальовування сцен людського життя, дійств, подій і явищ за участі людей є властивим для творів різних жанрів. Однак, і художньо-виконавська практика, і відгуки реципієнтів мистецтва переконливо показують, що високим ступенем представлення таких наративів характеризується саме сюжетно-тематична картина. Сьогодні вона повністю позбулася свого «первинного духу», леліяного виключно ідейними концепціями соцреалізму, наповнилася демократичними настроями, здатністю висвітлювати істинні запити життя, об'єктивно розкривати людські поступки, та взаємини. Постаючи своєю комплексною природою, як різновид реалізації мистецької творчості живописців, графіків, творців рельєфної пластики, і як інтегрований жанр образотворчості, такі творіння виконують сьогодні важливі задачі – піднімають актуальні питання сучасного життя, консолідують народ, націю, надихають патріотизмом, відданістю своїй батьківщині, пропагують істинні наративи побудови суверенної миролюбної держави.

Далі у рамках провадженого дослідження плануємо провести аналіз тематик сюжетно-тематичних робіт, створених українськими живописцями упродовж крайнього десятиліття, структурувати їх, окреслити особливості розкриття підніманых тут питань.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бренюк А. Г. Основи аналізу творів живопису для студентів художніх спеціальностей. *Педагогічна освіта : теорія і практика*. 2023. Вип. 34. С. 188–200.
2. Бушан О. О. Методологія дослідження сюжетно-тематичної композиції в образотворчому мистецтві. Київ : Вид-во НАОМА, 2018. 208 с.
3. Гулевич С. О. Батальний жанр в контексті соціокультурних процесів України ХХІ століття. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 4. С. 219–225.
4. Карпенко О. В. Аналіз основних тенденцій сучасного українського живопису воєнного часу та мистецькі паралелі. *Вісник НАКККіМ*. 2022. № 2. С. 127–134.
5. Кривушенко Б. О. Сучасний український арт-ринок живопису : специфіка, структура тематичного наповнення. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. XXXX. С. 319–326.
6. Кудрявцева К. П. До питань теорії композиції : проблема визначення поняття композиції у станковому живопису. *Вісник ХДАДМ*. 2012. № 9. С. 97–99.
7. Міронова Т. Основні напрями українського мистецтва 1990–2020 років : художня мова, форми та виражальні засоби – стан дослідженості проблеми. *Сучасне мистецтво*. 2021. Вип. 17. С. 175–182.

8. Монсевич В. Розвиток тематичної картини в історико-батальному живописі України другої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип 49. Т. 1. С. 39–44.
9. Пічкур М. О. Теорія і практика композиції. Навчальний посібник. Харків : ПромАрт, 2021. 248 с.
10. Проців І. «Тематична картина» у радянській системі та умовах свободи творчості. *Вісник ЛНАМ*. 2010. Вип. 21. С. 146–154.
11. Сухоребрій А. В. Методика виконання сюжетної композиції майбутніми вчителями образотворчого мистецтва. *Формальна і неформальна освіта у вимірах педагогіки добра Івана Зязюна* : Матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Полтава, 5–6 березня 2018 р.). Полтава : АСМІ, 2018. С. 101–104.
12. Туманов І. Складові художньої творчості та їхнє значення для розвитку творчих здібностей у процесі навчання мистецтву. *Вісник Львівського університету. Серія : Педагогічна*. 2008. Вип. 23. С. 38–45.
13. Урсу Н. О., Гуцул І. А. Теоретичні основи композиції : Навчально-методичний посібник. Вид. 2. Кам'янець-Подільський : Аксиома, 2018. 166 с.
14. Яковлев М. Графо-геометричний метод аналізу побудови творів живопису. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : Збірник матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 23 квітня 2020 р.). Київ : КНУТД, 2020. У 2 т. Т. 1. С. 16–19.

REFERENCES:

1. Breniuk, A. H. (2023). Osnovy analizu tvoriv zhyvopysu dlia studentiv khudozhnikh spetsialnostei [Basics of analyzing works of painting for students of artistic specialties]. *Pedagogical Education : Theory and Practice*. Issue 34. Pp. 13–22. [in Ukrainian].
2. Bushan, O. O. (2018). Metodolohiia doslidzhennia siuzhetno-tematychnoi kompozytsii v obrazotvorchomu mystetstvi [Methodology for researching plot-thematic composition in fine arts]. Kyiv : Vyd-vo NAOMA. 208 p. [in Ukrainian].
3. Hulievych, S. O. (2023). Batalnyi zhanr v konteksti sotsiokulturnykh protsesiv Ukrainy KhKhI stolittia [Battle genre the context of socio-cultural processes in Ukraine in the 21th century]. *Cultural Almanac*. Issue 4. Pp. 219–225. [in Ukrainian].
4. Karpenko, O. V. (2022). Analiz osnovnykh tendentsii suchasnoho ukrainskoho zhyvopysu voiennoho chasu ta mystetski paraleli [Analysis of the main trends of modern Ukrainian wartime painting and artistic parallels]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. No. 2. Pp. 127–134. [in Ukrainian].
5. Kryvushenko, B. O. (2018). Suchasnyi ukrainskyi art-rynok zhyvopysu : spetsyfika, struktura tematychnoho napovnennia [Contemporary Ukrainian art market of painting: specificity, structure of thematic content]. *Current problems of history, theory and practice of artistic culture*. Issue 40. Pp. 319–326. [in Ukrainian].
6. Kudriavtseva, K. P. (2012). Do pytan teorii kompozytsii : problema vyznachennia poniattia kompozytsii u stankovomu zhyvopysu [Concerning with the theory of composition : the problem of the definition of easel painting composition's concept]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*. No. 9. Pp. 97–99. [in Ukrainian].
7. Mironova, T. (2021). Osnovni napriamy ukrainskoho mystetstva 1990–2020 rokiv : khudozhnia mova, formy ta vyrazhalni zasoby – stan doslidzhenosti problemy [The main directions of Ukrainian art 1990–2020 : artistic language, forms and means of expression – the state of research of the problem]. *Modern Art*. Issue 17. Pp. 175–182. [in Ukrainian].
8. Monsevych, V. (2022). Rozvytok tematychnoi kartyny v istoryko-batalnomu zhyvopysi Ukrainy druhoi polovyny KhKh stolittia [The development of thematic painting in historical and battle painting in Ukraine in the second half of the 20th century]. *Current Issues in the Humanities*. Issue 49. Vol. 1. Pp. 39–44. [in Ukrainian].
9. Pichkur, M. O. (2021). Teoriia i praktyka kompozytsii. Navchalnyi posibnyk [Theory and practice of composition. A study guide]. Kharkiv : PromArt. 248 p. [in Ukrainian].
10. Protsiv, I. (2010). «Tematychna kartyna» u radianskii systemi ta umovakh svobody tvorchosti [«Genre picture» in soviet system and conditions of free creativity]. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*. Issue 21. Pp. 146–154. [in Ukrainian].
11. Sukhorebryi, A. V. (2018). Metodyka vykonannia siuzhetnoi kompozytsii maibutnimy vchyteliamy obrazotvorchoho mystetstva [Methodology for performing a story composition by future teachers of fine arts]. *Formal and informal education in the dimensions of the pedagogy of goodness by Ivan Zyazyun* : Materials of the International Scientific-Practical Conference (Poltava, March 5–6, 2018). Poltava : ASMI. Pp. 101–104. [in Ukrainian].
12. Tumanov, I. (2008). Skladovi khudozhnoi tvorchosti ta yikhnie zachennia dlia rozvytku tvorchykh zdibnostei u protsesi navchannia mystetstvu [The constituents of artistic creativity and their value for developing creative abilities in learning arts]. *Bulletin of Lviv University. Series: Pedagogical*. Issue 23. Pp. 38–45. [in Ukrainian].

13. Ursu, N. O., & Hutsul, I. A. (2018). *Teoretychni osnovy kompozytsii : Navchalno-metodychnyi posibnyk. Vyd. 2* [Theoretical foundations of composition: Teaching and methodical manual. Edition 2]. Kamianets-Podilskyi : Aksioma. 166 p. [in Ukrainian].

14. Yakovliev, M. (2020). Hrafo-heometrychnyi metod analizu pobudovy tvoriv zhyvopysu [Graphic-geometric method of analyzing the construction of paintings]. *Current issues of modern design : Collection of materials of the International Scientific-Practical Conference (Kyiv, April 23, 2020)*. Kyiv : KNUTD. In 2 volumes. Vol. 1. Pp. 16–19. [in Ukrainian].

УДК 7(477) + 392:7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-29>**Людмила ТИХОНОВА**

провідний науковий співробітник, Національний музей декоративного мистецтва України, вул. Лаврська, 9, м. Київ, 01015; аспірантка II курсу, Київська державна академія декоративного мистецтв і дизайну імені Михайла Бойчука, вул. М. Бойчука, 32, м. Київ, Україна, 01103

ORCID: 0009-0005-5870-1859

Бібліографічний опис статті: Тихонова, Л. (2025). «Ремесла, що живуть»: традиційне декоративне мистецтво в музейному просторі. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 209–216, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-29>

«РЕМЕСЛА, ЩО ЖИВУТЬ»: ТРАДИЦІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО В МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРІ

Мета роботи. У статті проаналізовано виставковий проєкт «Ремесла, що живуть», реалізований Національним музеєм декоративного мистецтва України у березні – червні 2025 року, як інструмент збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини. Розглянуто історичний контекст розвитку ремесел України від кінця XIX до початку XXI століття, вплив соціальних трансформацій на традиційні форми декоративного мистецтва, а також сучасні виклики їх збереження. Особливу увагу приділено музейній репрезентації 19 елементів Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України, включно з текстилем, вишивкою, керамікою, декоративним розписом, писанкарством та бісероплетінням. У межах дослідження підкреслено роль музейної інституції як платформи міжпоколіннього діалогу, засобу культурної ідентифікації та підтримки живих традицій. На основі міждисциплінарного підходу проаналізовано потенціал виставкової діяльності у формуванні національної ідентичності, підтримці майстрів, залученні аудиторії та створенні сталих моделей охорони нематеріальної культурної спадщини.

Методологія. У дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує елементи мистецтвознавства, етнографії, музейної справи та правових аспектів охорони нематеріальної культурної спадщини. Основними методами виступають аналіз літературних джерел, порівняльно-аналітичний метод, а також методи інтерв'ю та опитування.

Наукова новизна дослідження. Наукова новизна цього дослідження полягає у комплексному аналізі виставкової діяльності як інструменту збереження, популяризації та осмислення нематеріальної культурної спадщини в Україні на прикладі виставки «Ремесла, що живуть». Уперше здійснено ґрунтовне вивчення музейної репрезентації елементів Національного переліку НКС у поєднанні з інтерпретаційними, освітніми та інституційними функціями музею в сучасному контексті.

Ключові аспекти новизни:

- Виявлення взаємозв'язку між виставковою практикою та процесом формування національної ідентичності в умовах глобалізації та культурної трансформації;
- Розкриття потенціалу виставки як платформи міжпоколіннього діалогу та культурного оновлення традицій;
- Аналіз музейного підходу до охорони нематеріальної спадщини через інвентаризацію, освітні програми та включення носіїв традицій у виставковий процес;
- Оцінка ролі традиційних ремесел як живої системи знань, що має не лише естетичну, а й глибоку соціокультурну та символічну функцію.

Висновки. Презентація нематеріальної культурної спадщини у музейному просторі відіграє важливу роль у збереженні і трансляції культурного коду нації. Через експозицію «Ремесла, що живуть» реалізується не лише науково-дослідна, а й освітньо-комунікаційна функція музею. Завдяки інклюзивному підходу та актуалізації регіональних ремесел здійснюється формування національної ідентичності, міжпоколіннього діалогу та популяризації автентичних традицій в сучасному світі.

Ключові слова: нематеріальна культурна спадщина, традиційні ремесла, музейна репрезентація, культурна ідентичність, декоративне мистецтво.

Lyudmyla TYKHONOVA

Leading researcher of the Research and Fonds Department, National Museum of Decorative Arts of Ukraine, 9, Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015; Postgraduate studies, 2st year of study, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative-Applied Arts and Design, 32, M. Boychuk Str., Kyiv, Ukraine, 01103

ORCID: 0009-0005-5870-1859

To cite this article: Tykhonova, L. (2025). «Remesla, shcho zhyvut»: tradytsiine dekoratyvne mystetstvo v muzeinomu prostori ["Living crafts": traditional decorative art in the museum space]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 209–216, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-29>

**"LIVING CRAFTS": TRADITIONAL DECORATIVE ART
IN THE MUSEUM SPACE**

Purpose of the study. This article analyzes the exhibition project “Living Crafts”, implemented by the National Museum of Decorative Art of Ukraine from March to June 2025, as a tool for the preservation and promotion of intangible cultural heritage. It explores the historical context of Ukrainian craft development from the late 19th to the early 21st century, the impact of social transformations on traditional forms of decorative art, and current challenges in their safeguarding. Special attention is given to the museum representation of 19 elements from the National Inventory of Intangible Cultural Heritage of Ukraine, including textiles, embroidery, ceramics, decorative painting, pysanka-making, and beadwork. The study emphasizes the role of the museum as a platform for intergenerational dialogue, cultural identification, and support of living traditions. Using an interdisciplinary approach, the exhibition's potential is examined in terms of shaping national identity, supporting artisans, engaging audiences, and creating sustainable models for the protection of intangible cultural heritage.

Methodology. The study applies an interdisciplinary approach that combines elements of art history, ethnography, museum studies, and legal aspects of intangible cultural heritage protection. The main methods include literature analysis, comparative-analytical method, as well as interviews and surveys.

Scientific novelty of the research. The scientific novelty of this research lies in the comprehensive analysis of exhibition activity as a tool for the preservation, promotion, and interpretation of intangible cultural heritage in Ukraine, based on the case of the “Living Crafts” exhibition. For the first time, a thorough examination has been conducted of the museum representation of elements from the National Inventory of ICH, in combination with the interpretive, educational, and institutional functions of the museum in a contemporary context.

Key aspects of novelty:

- Identification of the interconnection between exhibition practices and the formation of national identity in the context of globalization and cultural transformation;
- Unveiling the potential of exhibitions as platforms for intergenerational dialogue and cultural renewal of traditions;
- Analysis of the museum approach to the safeguarding of intangible heritage through inventorying, educational programs, and the inclusion of tradition bearers in the exhibition process;
- Assessment of traditional crafts as a living knowledge system with not only aesthetic but also deep socio-cultural and symbolic significance.

Conclusions. The presentation of intangible cultural heritage in the museum space plays a crucial role in preserving and transmitting the cultural code of a nation. Through the exhibition “Living Crafts”, the museum fulfills not only its research mission but also its educational and communicative functions. By applying an inclusive approach and highlighting regional crafts, the exhibition contributes to the formation of national identity, intergenerational dialogue, and the popularization of authentic traditions in the modern world.

Key words: intangible cultural heritage, traditional crafts, museum representation, cultural identity, decorative arts.

Актуальність проблеми. У сучасних умовах глобалізації та військових конфліктів питання збереження нематеріальної культурної спадщини (НКС) набуває особливої значущості як в Україні, так і в міжнародному гуманітарному дискурсі. Якщо впродовж другої половини ХХ століття головну увагу світова спільнота приділяла охороні матеріальних пам'яток, то лише на межі ХХ–ХХІ століть усвідомлено глибоку цінність нематеріальних проявів куль-

тури як живої складової ідентичності народів. Для України це питання стало критично актуальним особливо після 2022 року, коли внаслідок повномасштабної військової агресії перед державою постала потреба не лише фізичного збереження культурних об'єктів, а й збереження смислової тканини національної традиції – ремесел, обрядів, усної творчості.

У цьому контексті важливим інструментом є музейні виставкові проекти, які дозволяють

не лише документувати, але й репрезентувати елементи НКС широкій аудиторії. Виставка «Ремесла, що живуть» у Національному музеї декоративного мистецтва України є яскравим прикладом сучасного підходу до популяризації нематеріальної спадщини, що інтегрує наукову, освітню та культурну функції. Її спрямованість на демонстрацію елементів з Національного переліку НКС (який станом на 2025 рік налічує вже 109 позицій) свідчить про зростання усвідомлення культурної унікальності регіонів та необхідність збереження живих традицій як чинника опору культурній асиміляції й знищенню.

Таким чином, дослідження механізмів музейної репрезентації нематеріальної культурної спадщини є на сьогодні надзвичайно актуальним у зв'язку з потребою у формуванні сталих моделей її охорони, культурної безпеки держави, а також підтримки міжпоколіннєвого зв'язку, що є основою національної ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У сучасному українському науковому дискурсі спостерігається посилений інтерес до питань збереження нематеріальної культурної спадщини як ключового чинника формування національної ідентичності та розвитку культурної політики. Важливе місце в цьому контексті посідає монографія В. Литовченко та В. Дем'яна (2023), у якій нематеріальна культурна спадщина розглядається як пріоритетний ресурс для консолідації нації, збереження традицій і підтримки спадкоємності поколінь. Авторки акцентують на важливості інституційної підтримки та правового регулювання охорони НКС.

Проблематика музеєфікації нематеріальної спадщини отримує висвітлення у праці Н. Воронівської (2024), де музейна виставка аналізується як інструмент візуалізації та репрезентації співочих традицій. У роботі простежується зв'язок між виставковими практиками та процесами переосмислення культурної пам'яті в умовах сучасних соціокультурних трансформацій.

І. Репета (2020) зосереджується на регіональному аспекті збереження НКС, досліджуючи практики та стратегії популяризації нематеріальної спадщини Івано-Франківської області. Авторка підкреслює важливість вза-

ємодії між місцевими громадами, майстрами та культурними інституціями.

Тему культурної пам'яті та її трансляції через інституційні платформи розвиває О. Овчарук (2023), акцентуючи на ролі культурних установ у формуванні історичної тягlosti та колективної ідентичності. У статті підкреслено важливість міждисциплінарного підходу, що включає музеєзнавство, соціологію культури та менеджмент культурної спадщини.

Окрему увагу варто звернути на публікацію М. Овчаренка (2024), де історико-культурна спадщина розглядається як феномен, що впливає на стабільність і розвиток національної ідентичності, з акцентом на культурну політику.

О. Саковець (2024) підходить до теми з перспективи культурного туризму, розкриваючи потенціал НКС як сучасного туристичного ресурсу. Автор наголошує на необхідності впровадження інноваційних практик для інтеграції традицій у сферу послуг.

Інноваційні підходи до організації культурних заходів аналізує Л. Галузінська (2024), зокрема в контексті адаптації культурної діяльності до викликів часу, цифровізації та нових форматів взаємодії з аудиторією.

Узагальнюючи, варто зазначити, що сучасні публікації не лише фіксують поточний стан справ у сфері охорони нематеріальної культурної спадщини, а й пропонують нові підходи до її збереження, популяризації та інтеграції в сучасний соціокультурний простір. Дослідження охоплюють як загальнонаціональний, так і регіональний рівень, включаючи інституційні, туристичні, правові та освітні виміри.

Мета дослідження. Проаналізувати потенціал виставкової діяльності у популяризації елементів Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України, осмислити сучасне значення традиційних ремесел у мистецькому та культурному контексті, дослідити естетичні, етнографічні та символічні особливості окремих форм нематеріальної спадщини (зокрема, різновидів художньої ткацтва), а також визначити роль музейних інституцій у збереженні, репрезентації та охороні цієї спадщини.

Виклад основного матеріалу дослідження. Традиційне ремесло є однією з найдавніших форм культурного вираження в Україні. Впродовж століть декоративне мистецтво розви-

валося як інтегральна частина повсякденної культури, ритуального життя й естетичної чутливості українських громад. Кінець XIX – початок XX століття ознаменувався активізацією етнографічного інтересу до ремесел, збиранням зразків народного мистецтва, відкриттям кустарних шкіл (наприклад, у Косові, Опішні, Решетилівці), які сприяли збереженню та фаховій освіті у галузі художніх промислів.

Цей період характеризується також інституційним оформленням декоративного мистецтва як культурного ресурсу, що засвідчено діяльністю етнографічних виставок, музейних збірань та академічних досліджень. У той же час розвиток промисловості та урбанізація почали змінювати спосіб виробництва і споживання ремісничих виробів, витісняючи ручну працю фабричним виробництвом.

Упродовж XX століття традиційні ремесла зазнавали серйозних трансформацій під впливом соціальних, політичних та ідеологічних змін. Радянська культурна політика водночас інструменталізувала народне мистецтво як частину офіційного канону й уніфікувала багато локальних практик, підпорядковуючи їх естетиці «соцреалізму». Незважаючи на це, окремі центри зберегли локальну ідентичність – наприклад, Косівська кераміка або Крелевецьке ткацтво, – що стало основою для подальшого відновлення автентичних технік у незалежній Україні.

Зі здобуттям незалежності у 1991 році відбулося відродження інтересу до ремесел як до чинника національної спадщини. Зміна політичної парадигми сприяла реабілітації етнічної символіки, традиційних форм та регіонального розмаїття. Однак нові виклики – глобалізація, скорочення сільських громад, втрата ремісничих ланцюгів передавання знань – зумовили потребу у переосмисленні ролі традицій у сучасному суспільстві.

Музеї стали одним з основних інституційних середовищ, що забезпечують збереження, дослідження та репрезентацію ремесел. У зібранні Національного музею декоративного мистецтва України накопичено сотні пам'яток, які документують технічні, естетичні та функціональні особливості традиційних виробів. Проте особливе значення мають виставкові практики, що дозволяють актуалізувати ці предмети в сучасному культурному дискурсі.

У сучасних умовах ремесло виконує множинні соціокультурні функції: як об'єкт наукового аналізу, як елемент регіонального брендування, як форма індивідуальної та колективної ідентичності. Збереження нематеріальної спадщини, зокрема традиційних технік, потребує не лише архівування, а й підтримки живих практик – через освіту, виставки, фестивалі, майстер-класи, міжпоколінні проекти. Виставка «Ремесла, що живуть» демонструє, як музей може виступати платформою для діалогу між історичним досвідом і сучасною культурною інтерпретацією, забезпечуючи тяглість традицій в умовах нової соціальної реальності.

Під час підготовки виставки «Ремесла, що живуть», реалізованого Національним музеєм декоративного мистецтва України в березні-червні 2025 року, з фондової колекції було відібрано 161 одиниць збереження, що репрезентують 21 елемент з Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України. Дані об'єкти охоплюють основні напрями традиційного декоративного мистецтва – ткацтво, килимарство, вишивку, бісероплетіння, писанкарство, декоративний розпис та кераміку – й демонструють живу тяглість ремісничих практик від кінця XIX до початку XXI століття.

Найбільшою за кількістю представлених елементів НКС на виставці «Ремесла, що живуть» стала група художнього текстилю, яка об'єднала твори художнього ткацтва, килимарства та вишивки.

Підгрупа тканих виробів у виставці охоплює як побутовий, так і обрядовий текстиль, створений у техніках, що відображають локальні культурні ідентичності (в лапках подано порядковий номер Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України та рік внесення до нього):

– Крелевецьке переборне ткацтво (002 н.к.с., 2018 р.) – складна орнаментальна техніка перебору, характерна для Сумщини. Символіка орнаменту пов'язана з темами родючості, сакрального простору та родинних зв'язків. (Тихонова Л. О., 2013. С. 31–33).

– Решетилівське рослинне килимарство (008 н.к.с., 2017 р.) – вирізняється багатством стилізованих флористичних композицій, глибиною художньої традиції та неперервністю майстерності. (Тихонова, 2016, с. 132)

– Карпатське ліжникарство (023 н.к.с., 2021 р.) – специфічна гірська техніка виробництва вовняних ліжників, які виконують як утилітарну, так і символічну функцію. (Ткачук, 1989, с. 3)

– Глинянський візерунковий текстиль (058 н.к.с., 2023 р.) – регіональний феномен Львівщини, що поєднує архаїчні техніки тканинного оздоблення із збереженою геометрією символічних структур та відчутним впливом європейських мистецьких течій. (Коман, 2023, с. 171-172)

– Тайстра буковинська та бессарабська (059 н.к.с., 2023 р.) – традиційні торбини, які містять орнаменти з сакральні-етнічними ознаками; їхнє побутування є маркером збереження культурної тяглості.

– Обуховицьке ткацтво (063 н.к.с., 2023 р.) – представлено зразками декоративного та побутового текстилю Київщини зі своєрідними техніками ткання та особливим стилем передачі кольорової гами.

– Харківське коцарство (030 н.к.с., 2022 р.) – традиція виготовлення довгоровсового килимакоца з яскравими контрастними композиціями. (Бабенко, 1913, с. 2-3)

– Ткацтво Камінь-Каширської громади (084 н.к.с., 2023 р.) – зразки найпоширенішого традиційного ремесла в цій місцевості, що відображають циклічність буття та ритм природи.

Підгрупа вишитих творів презентує різноманіття регіональних вишивальних технік:

– Вишивка «білим по білому» (Решетилівка) (007 н.к.с., 2018 р.) – декоративний прийом, що поєднує мережку, вирізування, настилування, створюючи витончену рельєфність з глибоким сакральним змістом.

– Борщівська вишивка (024 н.к.с., 2020 р.) – сукупність знань та навичок з технології виконання швів, мережок, змережування, морщення у відповідних місцях виробів, специфічного поєднання швів у виконанні окремих візерунків і мотивів орнаменту, а також використання сталих кольорових поєднань та різноманітних традиційних матеріалів. (Булгакова-Ситник, 2013, с. 31)

– Жіноча сорочка з Гадяччини (074 н.к.с., 2023 р.) – приклад регіонального одягу з характерною монохромною геометрією, орієнтованою на захисно-оберегову функцію.

– Обухівський «шитий» рушник (081 н.к.с., 2023 р.) – втілення обрядової функції текстилю через поєднання символіки й індивідуальної техніки вишивання.

– Орнек – кримськотатарський орнамент (009 н.к.с., 2021 р.) – інтегрований до списку ЮНЕСКО, являє собою складну систему знань, що функціонує в текстилі, різьбленні, ювелірному мистецтві, виконуючи роль етнокультурного маркера кримськотатарського народу. (Савченко, 2024, с. 57)

Група декоративного розпису 4 елементи НКС:

– Петриківський розпис (009 н.к.с., 2013 р.) – репрезентує український декоративний канон, відзначається експресивністю рослинного мотиву, імпровізаційністю композиції, національною впізнаваністю; визнаний ЮНЕСКО у 2013 році. (Шестакова, 2015, с. 16)

– Писанка як мистецтво розпису яєць (012 н.к.с., 2024 р.) – традиція збереження архаїчної символіки, що транслює космогонічні уявлення українців; представлено регіональні стилі Поділля, Гуцульщини, Лемківщини. (Манько, 2008, с. 7)

– Традиція гуцільської писанки (046 н.к.с., 2024 р.)

– Традиція створення бойківської писанки булавкою (100 н.к.с., 2024 р.)

Група керамічних виробів презентує 2 елементи НКС:

– Опішнянська кераміка (003 н.к.с., 2018 р.) – зразки декоративно-утилітарного посуду, в якому поєднується символіка плодючості та родинного добробуту. (Міщанин, 2005, с. 9)

– Косівська мальована кераміка (001 н.к.с., 2019 р.) – відзначається сюжетністю, багатством кольору, яскравим поєднанням зеленого, жовтого і коричневого; у 2019 році внесена до Репрезентативного списку нематеріальної спадщини людства ЮНЕСКО. (Гринюк, 2013, с. 9)

Групи бісероплетіння та елементи вбрання презентують по 1 елементу НКС.

– Жіночі прикраси з бісеру (Прикарпаття) (073 н.к.с., 2023 р.) – гердани, згарди, силянки, що функціонували як оздоби та обереги; майстерність їхнього виконання свідчить про високий рівень регіональної школи бісероплетіння. (Федорчук, 2023, с. 8.)

– Буковинський урочистий вінок із ковилою (075 н.к.с., 2023 р.) – традиційний елемент свят-

кового головного убору молоді, створений із використанням символіки степових трав, бісеру й стрічок.. (Стельмащук, 2013, с. 188-189)

Представлені елементи відносяться до чотирьох інвентарних категорій:

– Інвентар нематеріальної культурної спадщини України – охоплює ті елементи, що активно функціонують у культурному середовищі (напр., петриківський розпис, крелевецьке ткацтво, писанкарство).

– Інвентар спадщини, що потребує термінової охорони – включає локальні та вразливі традиції, зокрема глинянський текстиль або обуховицьке ткацтво, які зникають разом із поколіннями носіїв.

– Інвентар належних практик з охорони спадщини – активне залучення громади до збереження та передачі знань, наприклад харківського коцарства.

– Інвентар спадщини корінних народів України – уособлений елементом Орнек як унікальною візуальною системою кримських татар. (Литовченко, Дем'ян, 2023, с. 54)

Традиційне декоративне мистецтво України – це не лише вияв естетичної чутливості народу, а й жива система знань, у якій закладено багатовіковий досвід, світоглядні уявлення, духовно-обрядова культура. У цьому контексті ремесла функціонують як **засіб культурної ідентифікації**, а також як динамічний елемент соціокультурного середовища, що реагує на історичні зміни, зберігаючи водночас свою сутність.

Народні художні промисли відіграють суттєву роль у формуванні національної ідентичності, оскільки в них матеріалізуються знакові коди культури – символіка, ритм, колір, техніка, функціональне призначення. Текстиль, вишивка, кераміка, декоративний розпис, бісероплетіння та інші види ремесел акумулюють історичну пам'ять, слугують каналами міжпоколіннєвої комунікації та є платформою для трансляції колективної ідентичності.

Ці ремесла не тільки відображають етнографічну реальність, а й формують нарративи про спільне минуле, національні травми та цінності – зокрема, через елементи сакрального текстилю, оберегові мотиви у вишивці чи писанкарстві, сюжетність розпису тощо. У складних соціополітичних обставинах реміснична практика стає актом культурного опору та способом самоствердження.

В умовах глобалізації, урбанізації та цифрової трансформації ремесла зазнають численних викликів. Втрата локальних спільнот, порушення традиційної моделі передавання знань, знецінення ручної праці – все це спричиняє потребу у нових формах збереження нематеріальної культурної спадщини. У відповідь на це в Україні формується екосистема охорони спадщини, що включає державну підтримку, інституційну діяльність музеїв, ініціативи громад та індивідуальні практики майстрів.

Актуальним є також процес адаптації ремесел до сучасного соціокультурного контексту – через інтеграцію в дизайнерські продукти, популяризацію серед молоді, використання новітніх матеріалів та технологій. Такі процеси, попри ризик втрати автентичності, можуть виступати чинником переосмислення традицій та їхнього оновлення в умовах ХХІ століття.

Виставка «Ремесла, що живуть» постає не лише як експозиція музейних артефактів, а як комунікативний простір, де відбувається зустріч між минулим і сучасним. Виставка поєднує матеріальні об'єкти з документальним і візуальним контекстом, акцентуючи на живому характері представлених практик. Через адаптивну методичку презентації – зокрема, інклюзивність, мультимедійний супровід, інтерпретаційні тексти – формується простір для критичного осмислення ремесел як дискурсивної та динамічної культурної форми.

Важливою особливістю проекту є залучення до процесу інтерпретації не лише науковців та музейних працівників, а й носіїв традиції – майстрів, які продовжують ремесла у власній громаді. Таким чином, виставка стає платформою діалогу між традиційним і сучасним мистецтвом, між фаховим знанням і живим досвідом, між інституційною пам'яттю й індивідуальною творчістю.

Функції виставки: Освітня, просвітницька та інституційна

– Виставка як інструмент для популяризації та освіти в галузі культурної спадщини.

– Роль музеїв у збереженні нематеріальних традицій через виставкові проекти.

– Підтримка майстрів через визнання їхнього мистецтва і внеску в культуру.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Виставка «Ремесла, що живуть» у

Національному музеї декоративного мистецтва України засвідчує важливу тенденцію у сфері збереження нематеріальної культурної спадщини – перехід від пасивного експонування до активного культурного діалогу, у якому традиція функціонує як жива система знань, значень і практик. Репрезентація 19 елементів з Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України через музейні пам'ятки дозволяє не лише зафіксувати унікальні локальні техніки, а й виявити їхнє сучасне значення в контексті формування національної ідентичності.

Аналіз структури виставки, її змістових акцентів і методичних підходів засвідчує багатofункціональність музейної інституції: освітня, просвітницька, інтерпретаційна та соціальна ролі органічно поєднані з дослідницькими та збережувальними завданнями. Учасники виставкового процесу – майстри, куратори, від-

відувачі – формують спільний простір взаємодії, де минуле переосмислюється в контексті сучасних викликів.

Традиційні ремесла України виявляються не лише артефактами минулого, а актуальними формами культурної самореалізації, збереження ідентичності, а також засобом міжкультурної комунікації. У цьому сенсі проекти на кшталт «Ремесел, що живуть» демонструють модель взаємодії культури, освіти, спадщини та громади, що відповідає європейським стандартам охорони нематеріальної культурної спадщини.

У перспективі подібні виставкові ініціативи можуть слугувати базою для розробки інституційних стратегій з підтримки традиційних ремесел, створення освітніх програм, фахових майстерень, а також розвитку туристичних маршрутів, інтегрованих у локальні культурні ландшафти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бабенко В. А. Коцарство в Харьковской губернии. Вестник Харьковского историко-филологического общества. 1913. № 4. С. 1–40. URL: <https://www.calameo.com/read/004761641d6a8a7d30a44> (Дата звернення: 09.05.2025)
2. Гринюк М. М. Образний світ Валентини Джуранюк. Чернівці : Друк-АрТ, 2013. 72 с.
3. Жіноча сорочка Борщівсько-Заставнівського Придністров'я: альбом. / упоряд. Л. Булгакова-Ситник. Львів : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2013. 336 с.
4. Коман Г. М. Традиційне ткацтво осередку народних промислів Глиняни міжвоєнного періоду Галичини (минуле та сьогодення). Матеріали звітної наукової конференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2022 рік. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2023. С. 171–172. URL: [materialy-zvitnoi-konferentsii-vykladachiv-2023-rik.pdf](https://www.pnu.edu.ua/materialy-zvitnoi-konferentsii-vykladachiv-2023-rik.pdf) (Дата звернення: 09.05.2025)
5. Литовченко В., Дем'ян В. Нематеріальна культурна спадщина як найголовніший інструмент збереження української нації: монографія. Київ : Креативна агенція «Артіль», 2023. 180 с.
6. Манько В. Українська народна писанка. Львів : Свічадо, 2008. 81 с.
7. Міщанин В. Д. Північна група малих осередків гончарства Опішненського гончарного району (друга половина XIX – XX століття). Опішне : Українське народознавство, 2005. 298 с.
8. Петриківський розпис : книга-альбом /упоряд. О. І. Шестакова. Київ : Мистецтво, 2015. 240 с.
9. Стахів О., Матвійчук О., Зохнюк С. Обухівський рушник: навчальний посібник. Обухів : Об'єднання майстрів «Творча спадщина», 2024. 32 с.
10. Стельмащук Г. Г. Українські народні головні убори. Львів : Априорі, 2013. 276 с.
11. Ліжники Василини Калинич. Каталог виставки. /упоряд. Я. Ткачук. Івано-Франківськ : Облполіграфвидав, 1989. 10 с.
12. Тихонова Л. О. Кролевецькі рушники в колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва. Кролевецьчина від давнини до сьогодення : матеріали четвертої наук.-практ. конф. (20 вересня 2013 р.) / упоряд. В. С. Бобровський. Кролевець : Домінант, 2013. 72 с.
13. Тихонова Л. О. Решетилівські килими в колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва. Народні художні промисли України: історія, сьогодення, перспективи : науковий збірник за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції. С. 127-133
14. Федорчук О. Українські народні прикраси з бісеру: історія, типологія, художні особливості. Львів : Свічадо, 2023. 120 с.
15. Спадщина = MİRAS = The Heritage / упоряд. О. Савченко, Т. Савченко. Київ : Скарбниця Національного музею історії України, 2024. 224 с.

REFERENCES:

1. Babenko, V. A. (1913). Kocarstvo v Kharkovskoj gubernii [Felt Production in the Kharkiv Province]. *Vestnik Kharkovskogo istoriko-filologicheskogo obshchestva*, (4), 1–40.
2. Hryniuk, M. M. (2013). *Obraznyi svit Valentyny Dzhuraniuk* [The Imagery World of Valentyna Dzhuraniuk]. Chernivtsi: Druk-Art.
3. Bulhakova-Sytnyk, L. (Ed.). (2013). *Zhinocha sorochka Borshchivsko-Zastavnivs'koho Prydnistrovia* [The Women's Shirt of the Borshchiv-Zastavna Dniester Region]. Lviv: Institute of Collecting Ukrainian Art Monuments at NTSh.
4. Koman, H. M. (2023). *Tradytsiine tkatstvo oseredku narodnykh promysliv Hlyniany mizhvoiennoho periodu Halychyny (mynule ta sohodennia)* [Traditional Weaving in the Hlyniany Folk Crafts Center During the Interwar Period in Galicia: Past and Present]. In *Proceedings of the Annual Scientific Conference of Teachers, Doctoral and Postgraduate Students for 2022* (pp. 171–172). Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.
5. Lytovchenko, V., & Demian, V. (2023). *Nematerialna kulturna spadshchyna yak naiholovnishyi instrument zberezhenia ukraïnskoi natsii* [Intangible Cultural Heritage as the Key Instrument for Preserving the Ukrainian Nation]. Kyiv: Creative Agency “Artil”.
6. Manko, V. (2008). *Ukrainska narodna pysanka* [Ukrainian Folk Easter Egg] (2nd ed., expanded). Lviv: Svichado.
7. Mishchanin, V. D. (2005). *Pivnichna hrupa malykh oseredkiv honcharstva Opishnenskoho raionu (druha polovyna XIX – XX st.)* [The Northern Group of Small Pottery Centers of the Opishne Pottery District (Second Half of the 19th – 20th Century)]. Opishne: Ukrainian Ethnology.
8. Shestakova, O. I. (2015). *Petrykivskiy rozpyis: knyha-albom* [Petrykivka Decorative Painting: Art Album]. Kyiv: Mystetstvo.
9. Stakhiv, O., Matviichuk, O., & Zokhniuk, S. (2024). *Obukhivskiy rushnyk: posibnyk iz vyshyvky* [Obukhiv Ritual Towel: Embroidery Manual]. Obukhiv: Creative Heritage Craftsmen Association.
10. Stelmaschuk, H. H. (2013). *Ukrainski narodni holovni ubory*. [Ukrainian folk headwear]. Lviv: Apriori.
11. Tkachuk, Ya. (Ed.). (1989). *Lizhnyky Vasyliny Kalynych: katalog vystavky* [Vasylyna Kalynych's Wool Blankets: Exhibition Catalogue]. Ivano-Frankivsk: Oblpolihrafvydav.
12. Tykhonova, L. O. (2013). *Krolevetski rushnyky v kolektsii Natsionalnoho muzeiu ukrainskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva* [Krolevets Towels in the Collection of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art]. In V. S. Bobrovskiy (Ed.), *Krolevetchchyna vid davny ny do sohodennia: Proceedings of the Fourth Scientific-Practical Conference (September 20, 2013)* (pp. 31–33). Krolevets: Dominant.
13. Tykhonova, L. O. (2016). *Reshetylivski kylymy v kolektsii Natsionalnoho muzeiu ukrainskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva* [Reshetylivka Carpets in the Collection of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art]. In *Folk Arts and Crafts of Ukraine: History, Present, Prospects* [Conference proceedings].
14. Fedorchuk, O. (2023). *Ukrainski narodni prykrasy z biseru: istoriia, ty polohiia, khudozhni osoblyvosti* [Ukrainian Folk Beaded Jewelry: History, Typology, Artistic Features] (2nd ed., rev. and enl.). Lviv: Svichado.
15. Savchenko, O., & Savchenko, T. (Eds.). (2024). *Spadshchyna = MİRAS = The Heritage*. Kyiv: Treasury of the National Museum of the History of Ukraine.

УДК 745.5:7.05

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-30>

Максим ФЕДОСЕНКО

викладач кафедри «Дизайн», Харківська державна академія дизайну та мистецтва, вул. Мистецтва, 8, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0009-0000-2836-9107

Бібліографічний опис статті: Федосенко, М. (2025). Інноваційні технології та сучасні підходи у виготовленні виробів з пап'є маше: від традицій до сучасного дизайну. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 217–221, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-30>

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА СУЧАСНІ ПІДХОДИ У ВИГОТОВЛЕННІ ВИРОБІВ З ПАП'Є МАШЕ: ВІД ТРАДИЦІЙ ДО СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ

Мета роботи. Метою дослідження є аналіз сучасних технологій виготовлення виробів з пап'є маше в контексті їх застосування у сфері дизайну, а також виявлення перспектив розвитку цієї техніки як одного з напрямів сталого та екологічно орієнтованого дизайну. Особлива увага приділяється поєднанню традиційних ремісничих практик із новітніми художніми та технологічними підходами, що дозволяє розширити межі використання матеріалу в різних сферах діяльності.

Методологія. Дослідження ґрунтується на комплексному аналізі теоретичних джерел, мистецтвознавчих праць, дизайнерських кейсів та авторських експериментів. Методи включають візуальний аналіз об'єктів, компаративний метод для зіставлення традиційних та сучасних технік, а також емпіричне дослідження з виготовлення авторських виробів у техніці пап'є маше з використанням вторинної сировини, нетрадиційних зв'язувальних матеріалів і модифікованих технологій. Аналіз виконано через призму креативності і технологічних інновацій.

Наукова новизна. Наукова новизна полягає у виявленні нових напрямів застосування пап'є маше в сучасному дизайні: від предметного та інтер'єрного до концептуального мистецтва. Запропоновано класифікацію підходів до виготовлення сучасних виробів з пап'є маше за критеріями технологічності, екологічності та художньої виразності. У роботі акцентовано увагу на можливості використання пап'є маше як альтернативи синтетичним матеріалам у предметному дизайні, що є важливим у контексті розвитку екоорієнтованих практик. Також окреслено напрямки, що відкривають нові можливості для художників і дизайнерів.

Висновки. Пап'є маше, як техніка, що має багате історичне підґрунтя, у сучасному контексті демонструє потужний потенціал для відновлення традиційних форм мистецтва та водночас інноваційного розвитку дизайну. Сучасні технології дають змогу значно розширити сферу застосування цієї техніки, зокрема завдяки інтеграції нових матеріалів, адаптації до цифрових підходів і запитів сталого дизайну. Отримані результати мають практичне значення для викладачів, дизайнерів, студентів мистецьких спеціальностей та дослідників у галузі декоративно-прикладного мистецтва, що прагнуть поєднати традиційні технології з новими тенденціями у творчій практиці.

Ключові слова: пап'є маше, сучасний дизайн, екологічний дизайн, традиційні технології, декоративно-прикладне мистецтво, сталий розвиток, матеріали, інтер'єрний дизайн, художня виразність, ремесла, творчі практики, технології виготовлення, модифікація матеріалів, креативні інновації.

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). Innovatsiini tekhnolohii ta suchasni pidkhody u vyhotovlenni vyrobiv z papie mashe: vid tradytsii do suchasnoho dyzainu. [Innovative technologies and modern approaches in the manufacture of papier mache products: from traditions to modern design]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 217–221, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-30>

INNOVATIVE TECHNOLOGIES AND MODERN APPROACHES IN THE MANUFACTURE OF PAPIER MACHE PRODUCTS: FROM TRADITION TO MODERN DESIGN

Purpose. The purpose of this research is to analyze modern technologies for creating papier-mâché objects in the context of their application in design and to identify the prospects for developing this technique as a direction in

sustainable and eco-oriented design. Particular attention is paid to the integration of traditional artisanal practices with contemporary artistic and technological approaches, which allows expanding the material's usage in various areas of activity.

Methodology. *The study is based on a comprehensive analysis of theoretical sources, art criticism, design case studies, and author's experimental practices. The methods include visual analysis of objects, comparative analysis of traditional and modern techniques, as well as empirical research through the creation of original papier-mâché objects using recycled materials, non-traditional binders, and modified production processes. The analysis is conducted through the lens of creativity and technological innovations.*

Scientific novelty. *The scientific novelty lies in identifying new areas of application for papier-mâché in modern design: from product and interior design to conceptual art. A classification of approaches to creating contemporary papier-mâché objects is proposed, based on criteria such as technological accessibility, ecological impact, and artistic expressiveness. The study highlights the potential of papier-mâché as a sustainable alternative to synthetic materials in object design, which is particularly relevant in the context of environmentally friendly design practices. The research also outlines areas that open new opportunities for artists and designers.*

Conclusions. *Papier-mâché, a technique with a rich historical background, demonstrates strong potential in the modern context for reviving traditional art forms while simultaneously promoting innovative design solutions. Contemporary technologies significantly expand the range of applications for this technique, especially through the integration of new materials, adaptation to digital approaches, and alignment with sustainability principles. The findings are practically valuable for educators, designers, art students, and researchers in the field of decorative and applied arts, aiming to combine traditional technologies with new trends in creative practices.*

Key words: *papier-mâché, modern design, ecological design, traditional technologies, decorative applied arts, sustainable development, materials, interior design, artistic expressiveness, crafts, creative practices, manufacturing technologies, material modification, creative innovations.*

Актуальність теми. Сучасний дизайн дедалі більше орієнтується на екологічні та сталі практики, що зумовлено глобальними змінами у світовій економіці, зростанням усвідомлення екологічних загроз та необхідністю збереження ресурсів планети. У цьому контексті особливої ваги набувають ті матеріали і технології, які є екологічно безпечними, доступними та такими, що сприяють формуванню культури відповідального споживання. Пап'є маше, як техніка виготовлення об'єктів із переробленого паперу з використанням природних клейових основ, виявляється надзвичайно актуальною у цьому контексті. Вона відповідає вимогам циркулярної економіки, дозволяючи створювати художньо-виразні предмети інтер'єру, декору, аксесуари та навіть елементи меблів із мінімальним впливом на довкілля.

Поряд із екологічною складовою, техніка пап'є маше виконує важливу культурну й освітню функцію. Вона є частиною традиційного ремісництва, має багаті історичні витоки, проте зберігає здатність до трансформації, адаптації та інноваційного переосмислення в сучасному дизайнерському середовищі. Саме поєднання традиції та новаторства робить цю техніку унікальною платформою для реалізації креативних ідей, що базуються на експериментах із формою, фактурою, кольором, об'ємом. Дизайнери, які працюють із пап'є маше, не лише актуалізують забуті технології, а й демон-

струють, що декоративно-прикладне мистецтво здатне інтегруватися у високотехнологічний простір сучасного суспільства.

Актуальність дослідження визначається також потребою у створенні нового підходу до викладання технік ручної праці в закладах мистецької освіти. Вивчення й апробація інноваційних прийомів роботи з пап'є маше сприяють розвитку креативного мислення, формують естетичну культуру майбутніх дизайнерів, розширюють їхнє уявлення про альтернативні матеріали. У контексті глобалізації та цифровізації, збереження матеріальної та нематеріальної культурної спадщини набуває стратегічного значення, а відтак вивчення технік, подібних до пап'є маше, є не лише доцільним, а й необхідним. Це забезпечує ґрунт для подальших наукових і практичних досліджень, спрямованих на інтеграцію екологічного дизайну в освітній процес, промислове виробництво та культурні індустрії.

Аналіз досліджень та публікацій. У сучасному дизайні пап'є маше набуває нового значення як екологічно сталий матеріал, що поєднує традиційні ремісничі техніки з інноваційними підходами. Останні дослідження та публікації висвітлюють різноманітні аспекти використання пап'є маше в сучасному мистецтві та дизайні. Пап'є маше розглядається як екологічно чиста альтернатива традиційним матеріалам у дизайні інтер'єру.

Згідно з публікацією в *Elle Decoration*, цей матеріал стає популярним серед дизайнерів, які прагнуть створювати предмети інтер'єру з меншим впливом на довкілля (Claudia Bailie, 2022). Дослідження, опубліковане в журналі *Molecules*, аналізує матеріали та техніки виготовлення рідкісної моделі гриба з пап'є маше, виготовленої на фабриці Н. Arnoldi. Автори дослідження підкреслюють важливість міждисциплінарного підходу до вивчення та збереження таких об'єктів (Maria J. Melo, 2023). Художниця Tuesday Winslow використовує пап'є маше для створення унікальних дзеркал, поєднуючи традиційні техніки з сучасними естетичними підходами. Її роботи демонструють, як пап'є маше може бути використане для створення функціональних та естетично привабливих об'єктів (ArtsyShark, 2023). Проект *Formaché* представляє вдосконалений матеріал на основі пап'є маше, який має підвищену механічну міцність, легкість та ідеальну пластичність для художнього моделювання. Це відкриває нові можливості для використання пап'є маше в сучасному дизайні (Dr. Carlos Morán, 2018). Дослідження техніки пап'є маше в Кашмірі підкреслює важливість збереження традиційних методів виготовлення та їх адаптації до сучасних умов. Авторка дослідження зазначає, що кашмірська техніка включає замочування паперу протягом кількох днів та змішування з рисовим клеєм для створення м'якої пасти, яка потім формується в об'єкти за допомогою форм (Lara, 2020). Архітектор Шігеру Бан відомий своїми інноваційними підходами до використання паперу та картону в архітектурі. Його роботи демонструють, як пап'є маше може бути застосоване в будівництві та дизайні, поєднуючи екологічність з естетикою (Shigeru Ban, 2025).

Мета роботи. Дослідити сучасні підходи до виготовлення виробів з пап'є маше в контексті інноваційного дизайну, зосереджуючи увагу на еволюції традиційних технік, їх екологічній доцільності та художньо-естетичному потенціалі. Завданням є також виявлення можливостей адаптації цього матеріалу до актуальних дизайнерських практик сталого розвитку.

Виклад основного матеріалу. У сучасному дизайні пап'є маше розглядається не лише як декоративна техніка, а й як повноцінний мате-

ріал із високим потенціалом для реалізації інноваційних ідей. Його популярність зростає завдяки екологічності, доступності сировини та можливості багаторазової переробки. Сучасні дизайнери інтегрують пап'є маше у предметно-просторові інтер'єри, створюючи унікальні об'єкти, що поєднують функціональність та художню виразність. Особливої актуальності набуває використання біорозкладних компонентів, таких як крохмаль, бамбукове волокно або натуральні клеї, що робить техніку релевантною у контексті сталого розвитку. Поряд із класичними підходами спостерігається активне використання цифрових технологій для моделювання форм і візуалізації майбутнього продукту. Використання 3D-моделей та фреймів дозволяє підвищити точність виготовлення складних конструкцій, не порушуючи при цьому естетичних засад техніки.

Традиційні способи виготовлення пап'є маше (наклеювання шарами паперу або створення маси) трансформуються шляхом додавання полімерних або біокомпозитних компонентів, що підвищує міцність готового виробу. Також спостерігається тенденція до залучення вторинної сировини – газет, упаковок, архівного паперу – що підтримує філософію zero waste. Водночас авторські майстерні експериментують із фарбуванням, лакуванням і фактурною обробкою поверхонь, створюючи арт-об'єкти для інтер'єрів, галерей, виставкових проєктів. Зростає роль пап'є маше як носія соціокультурних ідей, особливо у сфері екоарт-дизайну та арт-терапії. В освітньому середовищі техніка широко застосовується для розвитку творчого мислення, моторики та екологічної свідомості студентів дизайнерських спеціальностей.

Загалом, сучасні підходи до використання пап'є маше свідчать про його гнучкість, здатність адаптуватися до викликів часу і відкривають широкі перспективи для інтеграції в актуальні дизайнерські проєкти.

У контексті креативної індустрії пап'є маше дедалі частіше розглядається як повноцінний інструмент арт-дизайну, здатний формувати не лише естетичне, а й концептуальне наповнення простору. Багатошаровість техніки створює унікальні оптичні ефекти та дозволяє досягти виразної пластики форм, що є особливо актуальним у предметному дизайні. Зростає інтерес до застосування матеріалу в дизайні освітлю-

вальних приладів, декоративних панно, меблів малої форми, де важливими є легкість конструкцій і можливість ручного декорування.

Завдяки технологічним інноваціям (наприклад, лазерне різання або фрезерування форм), відкриваються нові горизонти використання пап'є маше в індустріальному виробництві. Популяризація DIY-культури також сприяє поверненню інтересу до традиційних технік, що поєднуються з сучасними дизайнерськими підходами. Відомі кейси успішного комерційного застосування пап'є маше в авторських брендах інтер'єрного декору демонструють не лише художню, але й економічну ефективність техніки.

У галузі екологічного дизайну пап'є маше розглядається як відповідь на проблему надмірного споживання та надлишку синтетичних матеріалів. Це підсилює його значення як етичного та естетичного матеріалу. Використання природних пігментів, вторинної сировини, та енергоощадних способів обробки відповідає засадам «зеленого дизайну» та принципам циклічної економіки.

Значну роль у розвитку техніки відіграють кросдисциплінарні проекти, у яких пап'є маше поєднується з іншими матеріалами: деревом, тканиною, металом. Це сприяє формуванню нових художніх синтезів і зміцненню позицій техніки як універсального медіа. У музейній практиці вироби з пап'є маше дедалі частіше виставляються як об'єкти сучасного декоративного мистецтва, що доводить їхню актуальність у культурному полі. Збереження ремісничих традицій, зокрема у контексті локального дизайну, дозволяє гармонійно поєднувати етнічні мотиви з актуальними естетичними кодами.

Таким чином, пап'є маше на сьогодні перетворюється з простої декоративної техніки на потужний інструмент візуальної комунікації, що дозволяє виражати ідеї сталого розвитку,

культурної ідентичності та інноваційного мислення в дизайні.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що пап'є маше має значний потенціал як матеріал для сучасного екологічного та інноваційного дизайну. Його гнучкість, легкість у виготовленні, естетична виразність та екологічна доцільність роблять техніку актуальною у професійному та освітньому середовищі. Сучасні практики демонструють успішну інтеграцію традиційних технологій з новітніми дизайнерськими підходами, зокрема цифровими інструментами моделювання. Застосування пап'є маше сприяє розвитку креативності, збереженню культурної спадщини та пошуку сталих рішень у дизайні. Перспективним напрямом подальших досліджень є міждисциплінарне поєднання техніки з новими матеріалами та розширення сфер її практичного застосування.

Крім того, використання пап'є маше у дизайнерській практиці дозволяє формувати нові підходи до організації навчального процесу в галузі мистецької освіти, акцентуючи увагу на ручній праці, свідомому споживанні ресурсів та матеріальній культурі. Інтеграція цієї техніки в освітні програми сприяє розвитку тактильного мислення, просторової уяви та розуміння принципів сталого дизайну. Варто відзначити, що пап'є маше стає дедалі популярнішим у контексті соціального дизайну, адже його використання можливе в інклюзивних проєктах, арт-терапії та громадських ініціативах. Практичний досвід засвідчує, що з цим матеріалом можуть працювати не лише професійні митці, а й широке коло користувачів, зокрема діти, студенти, люди з обмеженими можливостями. Отже, пап'є маше має не лише естетичний і технологічний, а й важливий соціокультурний потенціал, який потребує подальшого наукового осмислення та популяризації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Claudia Baillie. *Papier Mâché Is Having a Design Moment*". Elle Decoration. 07.12.2022. URL: <https://www.elledecoration.co.uk/design/a38958413/papier-mache> (дата звернення 22.04.2025).
2. Maria J. Melo . *Molecules, MDPI: "Material Analyses of a Rare Mushroom Model from the H. Arnoldi Factory"*. 2023. URL: <https://www.mdpi.com/1420-3049/28/3/1062> (дата звернення 20.04.2025).
3. ArtsyShark: *Artist Tuesday Winslow and Papier Mâché Mirrors*. 2023. URL: <https://www.artsyshark.com/2021/10/11/featured-artist-tuesday-winslow>. (дата звернення 20.04.2025).

4. Dr. Carlos Morán. *Formaché: Research and Development of Advanced Papier-Mâché-Based Materials*. 2018. URL: <https://formache.com/en/research>. (дата звернення 20.04.2025).
5. Lara. *Learning Journal: Kashmir Paper Mache Research*. 2020. URL: <https://learningjournal.video.blog/2020/10/15/research-kashmir-paper-mache> (дата звернення 20.04.2025).
6. *Wikipedia: Architect Shigeru Ban*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Shigeru_Ban (дата звернення 20.04.2025).

REFERENCES:

1. Claudia Baillie. *Papier Mâché Is Having a Design Moment*". Elle Decoration. 07.12.2022. URL: <https://www.elledecoration.co.uk/design/a38958413/papier-mache> (дата звернення 22.04.2025).
2. Maria J. Melo . *Molecules, MDPI: "Material Analyses of a Rare Mushroom Model from the H. Arnoldi Factory"*. 2023. URL: <https://www.mdpi.com/1420-3049/28/3/1062> (дата звернення 20.04.2025).
3. *ArtsyShark: Artist Tuesday Winslow and Papier Mâché Mirrors*. 2023. URL: <https://www.artsyshark.com/2021/10/11/featured-artist-tuesday-winslow>. (дата звернення 20.04.2025).
4. Dr. Carlos Morán. *Formaché: Research and Development of Advanced Papier-Mâché-Based Materials*. 2018. URL: <https://formache.com/en/research>. (дата звернення 20.04.2025).
5. Lara. *Learning Journal: Kashmir Paper Mache Research*. 2020. URL: <https://learningjournal.video.blog/2020/10/15/research-kashmir-paper-mache> (дата звернення 20.04.2025).
6. *Wikipedia: Architect Shigeru Ban*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Shigeru_Ban (дата звернення 20.04.2025).

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 78.09:780.617.131(477)]785“195/2200”

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-31>

Богдан БУРЛАЧЕНКО

аспірант, Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вул. Української перемоги, 34-А, м. Івано-Франківськ, Україна, 76014

ORCID: 0000-0003-2194-584X

Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вул. Української перемоги, 34-А, м. Івано-Франківськ, Україна, 76014

ORCID: 0000-0001-5188-1491

Бібліографічний опис статті: Бурлаченко, Б., Фабрика-Процька, О. (2025). Доробок українських композиторів для однорідних та мішаних ансамблів за участі гітари кінця XX – початку XXI століть. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 222–228, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-31>

ДОРОБОК УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ ОДНОРІДНИХ ТА МІШАНИХ АНСАМБЛІВ ЗА УЧАСТІ ГІТАРИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Розвідка присвячена ансамблевому гітарному виконавству, яке розглянуто на основі творчості українських композиторів (А. Андрушка, Ю. Стасюка, А. Бойко, С. Гурина, Л. Герасимчук, О. Ходаківського, В. Куликовської, М. Вігули та Ф. Берната). Зазначено, що доробок композиторів є одним із важливих аспектів в контексті розвитку інструментального мистецтва загалом та гітарного ансамблевого музикування зокрема. **Метою роботи** є визначення специфіки гітарних композицій для однорідних та мішаних ансамблів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття та розширення аналітичної інформації щодо наявності ансамблевого репертуару. **Методологія дослідження** містить комплекс методів, серед яких аналітичний підхід, що використаний для та опрацювання наявної наукової літератури; історичний метод, що обумовлюється означенням певного проміжку часу ансамблевого музикування за участі гітари; методи синтезу та теоретичного узагальнення – для створення деякої почерговості викладення основного матеріалу розвідки, здійснення висновків і перспектив подальшого дослідження зазначеної теми. **Наукова новизна** статті полягає у першому комплексному дослідженні, предметом якого є узагальнення наявної інформації щодо репертуару для гітарних ансамблів. українських композиторів У **висновках**, зазначено, що композиторська творчість займає вагоме місце у становленні та розвитку гітарного ансамблевого виконавства та набирає все більшої популярності серед інструменталістів. Нестача в ансамблевому гітарному репертуарі пояснюється тим, що ансамблевий гітарний рух є відносно новітнім явищем в Україні, мало вивченим і лише нещодавно отримав підтримку у академічному, виконавському та композиторському колах. На сьогодні митці здійснюють переклади, аранжування на відомі твори зарубіжних авторів, поповнюють репертуар гітаристів-ансамблістів авторськими творами.

Ключові слова: гітарне виконавство, творчість, ансамблеве музикування, репертуар, однорідні ансамблі, мішані ансамблі, композиторський доробок.

Bogdan BURLACHENKO

Postgraduate Student at the Educational and Research Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 34-A Ukrainskoi Peremohy Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76014

ORCID: 0000-0003-2194-584X

Olga FABRYKA-PROTSKA

Professor, Doctor of Art Studies, Department of Music Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art Educational and Research Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 34-A Ukrainka Peremohy Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76014

Faculty of Philosophy, Institute of Music and Art, Department of Music, Prešov University in Prešov (Slovak Republic)

ORCID: 0000-0001-5188-1491

To cite this article: Burlachenko, B., Fabryka-Protska, O. (2025). Dorobok ukrainskykh kompozytoriv dlia odnoridnykh ta mishanykh ansambliv za uchasti hitary kintsia XX – pochatku XXI stolit [The works of Ukrainian composers for homogeneous and mixed ensembles with the participation of guitar in the late twentieth and early twenty-first centuries] *Fine Art and Culture Studies*, 2, 222–228, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-31>

THE WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS FOR HOMOGENEOUS AND MIXED ENSEMBLES WITH THE PARTICIPATION OF GUITAR IN THE LATE TWENTIETH AND EARLY TWENTY-FIRST CENTURIES

*The research is devoted to ensemble guitar performance, which is considered on the basis of the works of Ukrainian composers (A. Andrushko, Y. Stasiuk, A. Boyko, S. Gurin, L. Gerasymchuk, O. Khodakivskyi, V. Kulykovska, M. Vihula, and F. Bernat). It is noted that the work of composers is one of the important aspects in the context of the development of instrumental art in general and guitar ensemble music in particular. **The purpose of the study** is to determine the specifics of guitar compositions for homogeneous and mixed ensembles by Ukrainian composers of the late twentieth and early twenty-first centuries and to expand analytical information on the availability of ensemble repertoire. **The research methodology** includes a set of methods, including the analytical approach used to study the available scientific literature; the historical method, which is determined by the definition of a certain period of time of ensemble music with the participation of the guitar; methods of synthesis and theoretical generalization – to create a certain sequence of presentation of the main material of the research, drawing conclusions and prospects for further research on this topic. **The scientific novelty** of the article lies in the first comprehensive study, the subject of which is the generalization of available information on the repertoire for guitar ensembles. Ukrainian composers **In conclusion**, it is noted that composers' creativity occupies a significant place in the formation and development of guitar ensemble performance and is gaining increasing popularity among instrumentalists. The lack of ensemble guitar repertoire is explained by the fact that the ensemble guitar movement is a relatively new phenomenon in Ukraine, little studied and only recently supported by academic, performing and composing circles. Today, artists are translating and arranging well-known works by foreign authors, and adding their own compositions to the repertoire of ensemble guitarists.*

Key words: guitar performance, creativity, ensemble music, repertoire, homogeneous ensembles, mixed ensembles, composer's work.

Актуальність проблеми. Кінець ХХ – початок ХХІ століття характеризується складним періодом на території України, що, безперечно, вплинуло на всі сфери життя українців, зокрема й на мистецькі процеси. В останні десятиліття в інструментальній практиці, зокрема в ансамблевому гітарному музикуванні, постає проблема формування змістовного та різнобарвного художнього репертуару. Наявність високомистецького та збалансованого репертуару є важливим чинником у гітарному виконавстві, який забезпечує розвиток виконавських здібностей гітаристів, керівників ансамблів, їх професійної компетентності, творчого мислення тощо.

Сучасний наявний репертуар у сфері українського гітарного мистецтва представлений

багатьма творами світових та українських композиторів. Проте, оскільки більшість українських композиторів пишуть твори для гітарисоло, саме ансамблеві оригінальні композиції трапляються рідше. Брак ансамблевого репертуару вітчизняні композитори «перекривають» шляхом написання аранжувань та здійснення перекладів відомих світових композицій для ансамблів за участі гітари.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Чимала кількість науковців, які досліджували діяльність українських композиторів-гітаристів з різних аспектів, спорадично згадують ансамблеві композиції. Зокрема, С. Сметана у статті «Джазові композиції у творчості сучасних українських композиторів» досліджує джа-

зові елементи у творах Ю. Стасюка, М. Вігули та А. Андрушка. Окрім творів для гітари-соло, автор аналізує також декілька композицій для ансамблів за участі гітари (Сметана, 2012). Стаття С.Гриненко «Специфіка творів для гітари українських композиторів» розкриває основні тенденції творчості вітчизняних композиторів (наслідування традицій західних композиторів, відродження старовинної музики, синтез різних стилів із українським фольклором) та здійснює аналіз діяльності митців, серед яких були й діячі, що пишуть твори ансамблевого спрямування (Гриненко, 2018). М. Тущенко, Н. Філіпчук та Б. Михайлов у своїх наукових роботах «Національний репертуар як важлива складова фахової підготовки гітариста» та «Внесок українських композиторів у розвиток педагогічного репертуару для класичної гітари» відповідно досліджують напрацювання українських композиторів з точки зору збагачення педагогічного репертуару, ними проаналізовано ряд зразків для ансамблів (Михайлов та Філіпчук, 2022; Тущенко, 2023).

Мета статті – визначення специфіки гітарних композицій для однорідних та мішаних ансамблів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. До кінця ХХ століття на теренах України вже був сформований класичний камерно-ансамблевий репертуар, завдяки розвитку гітари та визначним подіям, що припали на її долю: визнання гітари академічним музичним інструментом, шалена популярність інструменту в країнах Європи, акомпанування гітари відходить на другий план, поширюється сольне та ансамблеве музикування, вклад іноземних композиторів, які створили базовий репертуар для гітари.

Початок ХХІ століття характеризується наявністю чималої кількості українських композиторів, які пишуть твори для гітари-соло та для гітари в ансамблях. Більше того, серед них є велика кількість композиторів-гітаристів, які поєднують композиторську й виконавську діяльність та творять сучасну історію розвитку гітарного музикування України.

Серед плеяди зарубіжних композиторів варто згадати постать українського композитора та гітариста – **Андрія Андрушко**, твори якого є у репертуарі всесвітньо відомих виконавців

(Л. Вітошинського, Ж. Абітона, А. Морено, Р. Буше та інших). Його заслужено вважають одним із засновників сучасного музичного мистецтва Західної України. А. Андрушко є переможцем та лауреатом багатьох міжнародних конкурсів як видавець та композитор, окрім того він бере активну участь у різних мистецьких подіях. Творча спадщина митця присвячена ансамблевому музикуванню за участі гітари. Його композиторському стилю характерні «уважне та дбайливе ставлення до фольклору та спосіб індивідуального осмислення фольклоризму» (Степанов, 2024). А. Андрушко є автором великої кількості оригінальних творів, серед яких: композиції для дуету («Bossa Nova», «Диптих», «Друзі», фантазії на тему української щедрівки «Чи дома, дома пан господар», «Закувала та і зозуленька» та інші), квартету («Hutsul Party», «An Instant Bizarre», «Literacy Path» та інші), квінтету («Різдвяні Дзвоники»), для гітари у супроводі струнного квартету («Дивертисмент») та для гітари з оркестром («Concerto Grosso» та «Камерний концерт»).

Варто відмітити композиторську діяльність рівненського виконавця-гітариста **Юрія Стасюка** – члена Національної спілки композиторів, автора посібника гри на гітарі «Твори для класичної гітари О. С. Несміха» (2007р.), декількох музичних альбомів («Дитячий альбом», «Альбом юного гітариста» тощо), організатора фестивалів для юних гітаристів. Ю. Стасюк пише твори не тільки для гітари, але й для інших музичних інструментів, його музичні альбоми надзвичайно багатожанрові. Про свою творчість Юрій розповів інтерв'юерці А. Протасевич: «<...>У мене багато альбомів. Є аранжування українських колядок, українських та російських романсів. Я з великим задоволенням співпрацюю з музикантами та співаками. Люблю акомпанувати на гітарі. У творчій співпраці з народною артисткою України Наталією Фариною ми записали шість аудіоальбомів, до яких увійшли українські та російські пісні, романси та колядки. Нещодавно із київською співачкою Лілією Лінчук ми записали циганські романси, є також два альбоми романсів та колискових з співачкою Світланою Жуковською. Маю також два альбоми гітарної музики – оригінальні композиції для шести-струнної гітари та твори відомих композиторів

XVIII-XXI ст. Написав вісім збірок для учнів музичних шкіл» (7). Серед великої кількості творів композитора найвідомішими композиціями для ансамблів за участі гітари є: «Ностальгія», «Самба», «Блюз для двох», «Маленький вальс», обробка української народної щедрівки «Чи вдома, вдома пан господар» (для гітарних дуєтів); «Фантазія в іспанському стилі», «Іспанський танок», «Рондо-капрічіо» (для квартетів); «Фантазія на теми польських народних пісень» (для дуєту скрипки та гітари); «Концерт для шестиструнної гітари та симфонічного оркестру»; Концерт для шестиструнної гітари зі струнним оркестром № 1» та інші.

Аліна Бойко – відома українська гітаристка, композиторка, заступник Голови Асоціації гітаристів НВМС, є учасницею та членом журі багатьох міжнародних конкурсів. Аліна Леонідівна є авторкою багатьох нотних збірок для гітари, серед них ансамблях були видані наступні: «Дует скрипка-гітара» (2018р., 2019р., 2021р.) (випуск 1: переклади А. Бойко відомих творів українських композиторів, випуск 2 та 3: переклади А. Бойко творів зарубіжних композиторів – Нідерланди, Франція, Куба та ін., а також Італія, Німеччина, Нідерланди та ін. відповідно), 3 репертуару дуєту «Свіжий вітер» (2014р.) (оригінальні твори та обробки українських пісень для скрипки та гітари), «Ансамблі для домри (скрипки) та шестиструнної гітари» (2009р.) (п'єси для ансамблів (різних за кількісним складом) за участю чотириструнної домри (або скрипки) та шестиструнної гітари), «Гітара в ансамблі» (2010р.) (оригінальні твори та обробки українських народних пісень для гітарних дуєтів, тріо, квартетів), «Вітання з України!» (2021р.) (2 випуск: варіації та обробки української народної музики для шестиструнної гітари соло та квартетів гітар), а також А. Бойко є автором-упорядником у співавторстві із К. Чеченею збірки «Натхнення» (2020р.) (композиції для гітари соло та ансамблів сучасних українських композиторів – членів Асоціації гітаристів НВМС), яка присвячена 20-літтю Асоціації.

Слід відмітити також творчу багатогранну особистість **Сергія Гуріна**. Протягом років митець вдало поєднує композиторську, виконавську та педагогічну діяльність; є учасником ансамблю «Збиранка» (м. Львів) та різних творчих проєктів, бере активну участь у багатьох

мистецьких подіях, серед яких різноманітні конкурси, фестивалі, виставки, презентації. Інформацію про композиторську діяльність С. Гуріна можна знайти на його сторінці на платформі YouTube: «<...>Сергій Гурін – це не просто композитор, це справжній майстер своєї справи, який через свої твори відкриває нові горизонти для української гітарної музики. Його творчість об'єднує в собі багатство традицій і сучасні інновації, створюючи неповторний музичний світ, у якому кожна нота – це маленька частинка великої історії»(3). Його перу належить чимало ансамблевих творів для гітари, серед яких: «Аве, Маріє!», «Ти наснилась мені», «Гончарне коло», «То Francesco with Love», «Елегія для мами» (для дуєту); «Неба блакить», «Чекаю весну...» (для тріо); «Солодка полька», чоловічий іспанський танець «Фаррука» (для квартету) та інші.

Однією із видатних київських гітаристок та композиторів сучасності є **Лілія Герасимчук** – педагог, викладач-методист, членкиня Асоціації гітаристів України, учасниця багатьох міжнародних музичних конкурсів. Її перу належить чимало авторських творів, аранжувань та перекладів для однорідних та мішаних ансамблів за участі гітари, зокрема:

– для однорідних ансамблів: авторські твори – дует «Жартівлива»; тріо «Ковбойська», «Попурі на тему українських пісень», «Чарівниця»; квартет «Танець в старовинному стилі», «Все змінюється»; аранжування – тріо «Менует» І. Кригер; квартет українська народна пісня «Ой зацвіла синя квітка»;

– для мішаних ансамблів: авторські твори – дует гітари та укулеле «Дорога до себе», «Прокитайся», «Розмова»; дует гітари та домри п'єса «Час додому», «Квітень», «Маленька румба», «Маленький романс».

Відомою в Україні є постать гітариста, педагога, заслуженого діяча мистецтв України, композитора **Олександр Ходаківського**, який є і учасником багатьох конкурсів та фестивалів, творцем декількох мистецьких проєктів, серед яких різноманітні концертні програми та концепція «Міжнародної Мандрівної Академії Гітари». Композиторський доробок О. Ходаківського налічують твори не тільки для гітари, серед яких і композиції для гітарних ансамблів (для дуєтів – «Український віночок №3», «Український віночок №4», «Укра-

їнський віночок №5», «Українська мелодія» Op.59, №1 В. Косенка; для тріо – мексиканська народна музика «Сомбреро»; для квартетів – «Попуррі на теми популярних мелодій початку ХХ століття», «Adagio con espresione» Op.180, №.2 із сонати F-dur Д. Бортнянського; для голосу у супроводі гітари «І пісня Адели» та «ІІ пісня Адели» до вистави Федеріко Гарсія Лорки «Дім Бернарди Альби», обробка українського романсу ХІХ століття «В саду осіннім» невідомого автора; для квартету із 3 гітар та бас гітари танго-сюїта «Adios» Op.40, №1), а й для театральних вистав, музично-хореографічні зразки.

Вагомий внесок у розвиток гітарного мистецтва України зробила композиторка, гітаристка та педагогиня **Вікторія Куликовська**. Мисткиня займається виконавсько-концертною діяльністю, є учасником декількох гітарних дуетів, бере участь у різних конкурсах та фестивалях як композитор і виконавець, на разі займається викладацькою справою в м. Загреб, що у Хорватії (4). В. Куликовська є авторкою багатьох нотних збірок, що присвячені гітарному мистецтву, значна частина яких написана для ансамблів, зокрема: «Дуети для шестиструнних гітар» (2003р.), до якої увійшли оригінальні переклади для дуету у складі гітар класичних творів відомих композиторів (Авторське видавництво, м. Київ); видано авторське переклад для гітарного дуету п'єси «Лібертанго» А. П'яццолі (збірка «Дуети», Білорусь); доповнена нотна збірка «Дуети. Легка музика для гітари» (2005р.) (Видавництво «Лат & К»).

Серед творів для гітарних ансамблів варто відмітити декілька її авторських композицій та аранжувань: у співавторстві із О. Копенковим «Самотність», аранжування української народної пісні «По садочку ходжу», у співавторстві із Д. Бортнянським «Allegro moderato from Sonata C-dur», «Лавандові очі» Д. Марічіча, «Marry Christmas Everyone» Б. Хітлі, «Lullaby» Д. Пеячевич тощо.

Популярним в наш час є інструментальний дует гітаристів «Подвійний Парафраз» – **Михайла Вігулу** та **Ференца Берната**. Обидва музиканти є уродженцями Закарпаття, однак на сьогодні продовжують свій творчий шлях в Угорщині з місією поширення українського гітарного мистецтва. Окрім виконавської творчої діяльності, музиканти вдало поєднують

композиторську, викладацьку, педагогічну, громадську діяльність, беруть участь у різних музичних та мистецьких подіях. Зокрема, у 2022р. про їхню композиторську працю Ф. Бернат розповів у рамках інтерв'ю угорській газеті «Magyar Nemzet» про творчість дуету: «Наш репертуар збагачувався багатьма іспанськими та класичними творами, але сьогодні вони відійшли, їх місце зайняли наші авторські твори. На це був попит! Окрім наших індивідуальних записів, вийшло ще два спільні диски, на другому – лише власні твори» розповів у рамках інтерв'ю угорській газеті «Magyar-Nemzet» (Enikő, 2022).

У гітарному композиторському доробку М. Вігули найбільше авторських оригінальних композицій різноманітних за жанрами, перекладів творів та обробок народних пісень. Серед численних творів для ансамблів за участі гітари: дуети – «Гомін лісів», «Німецький танець» Л. Бетховена, «O! Du mein holder Abendstern» Р. Вагнера; квартети – «Guitar Quartet» op.174, «Christmas feeling» op.75, «Kis Magyar fantazia» op.116 («Мала угорська фантазія»), «Веснянка» на основі теми української народної пісні «Шуміла ліщина». Окрім творів для однорідних ансамблів, композитор писав твори й для мішаних, серед яких найвідомішими є: «Jazz impromptu» op.51, «Sonata» op.160, «Tango» op.21 (дует гітари та флейти); «Dedicated to baden powell» op.27, «Capricchio» op.30 (дует гітари та скрипки); «Pastoralle» op.120 (дует гітари та віолончелі) та багато інших.

Щодо композиторської діяльності Ф. Берната, слід відмітити, що у його доробку переважають твори для гітари-соло, ніж для ансамблів. Проте, написані ансамблеві композиції є досить відомими, наприклад: «Меланхолічний вальс» (для дуету гітари з музичним інструментом на вибір – гітара, мандоліна, домра, скрипка, флейта), «Дівчина з синіми розами» (для дуету флейти та гітари), «В очікуванні першого снігу» (для дуету віолончелі та гітари) тощо.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Композиторська творчість відіграє важливе місце у розвитку гітарного музичного мистецтва, а особливо ансамблевого. У процесі навчання важко переоцінити значення репертуару. Саме на опануванні різноманітного репертуару вдосконалюються виконавські навички.

Від вдалого підбору творів залежить ступінь майстерності учасників ансамблю та перспективи його розвитку (Половинка, 2023, с.12). Ансамблевий гітарних рух в Україні є новим

явищем. Серед перспективних напрямків дослідження – пошук та накопичення інформації щодо репертуару для ансамблів за участі гітари.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Enikő G. K. Vihula Mihajlo és Bernáth Ferenc Kárpátaljaérgitározik. Magyar Nemzet. 2022. URL: <https://magyarnemzet.hu/kultura/2022/04/vihula-mihajlo-es-bernath-ferenc-karpataljaert-gitarozik> (дата звернення: 25.02.2025).
2. Гриненко С. М. Специфіка творів для гітари українських композиторів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль: ТНПУ імені В. Гнатюка, 2018. № 2. Вип. 39. С. 12–17.
3. Гурін С. [Творчий вечір Сергія Гуріна 23.06.2024]. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLg9TUSzP4Fk17kQ3QRElv_14Cq1sFIcS8 (дата звернення: 28.02.2025).
4. Куликовська Вікторія. МІЖНАРОДНІ ФЕСТИВАЛІ-КОНКУРСИ ВСЕУКРАЇНСЬКІ ФЕСТИВАЛІ-КОНКУРСИ. URL: <https://www.harmoniya.kiev.ua/viktoriya-kulykovska/> (дата звернення: 25.02.2025).
5. Михайлов Б., Філіпчук Н. Внесок українських композиторів у розвиток педагогічного репертуару для класичної гітари. *Актуальні питання професійного становлення сучасної молоді : збірник наукових праць студентської молоді / упорядники Л. Циганюк, Л. Качуринець*. Хмельницький: ХГПА, 2022. Вип. II. С. 110–112.
6. Половинка І. Деякі аспекти ансамблевого музикування в класі гітари (методичні нотатки) / за заг. ред. Самарової Т. М. Харків : ОНМЦПК, 2023. 12 с.
7. Протасевич А. Гітарист та композитор Юрій Стасюк привіз до Тернополя три прем'єри – 20 хвилин. 20 хвилин – Новини Тернополя. URL: <https://te.20minut.ua/Podii/gitarist-ta-kompozitor-yuriy-stasyuk-priviz-do-ternopolya-tri-prem039e-10229774.html> (дата звернення: 24.02.2025).
8. Сметана С. Джазові композиції у творчості сучасних українських композиторів. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія: педагогічні науки. 2012. № 112. С. 288–296.
9. Степанов В. Народні лади у творчості українських композиторів-гітаристів. *Актуальні питання гуманітарних наук. / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]*. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. – Вип. 82. Том 2. С. 212-219 URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-29> (дата звернення: 25.04.2025).
10. Тущенко М. М. Національний репертуар як важлива складова фахової підготовки гітариста. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 152–156.

REFERENCES:

1. Enikő G. K. Vihula Mihajlo és Bernáth Ferenc Kárpátaljaérgitározik. Magyar Nemzet. 2022. URL: <https://magyarnemzet.hu/kultura/2022/04/vihula-mihajlo-es-bernath-ferenc-karpataljaert-gitarozik> (дата звернення: 25.02.2025).
2. Hrynenko S. M. Spetsyfika tvoriv dlia hitary ukrainskykh kompozytoriv. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Ternopil: TNPU imeni V. Hnatiuka 2018. № 2. Vypusk. 39. С. 12–17. [in Ukrainian].
3. Hurin S. [Tvorchyi vechir Serhiia Hurina 23.06.2024]. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLg9TUSzP4Fk17kQ3QRElv_14Cq1sFIcS8 (data zvernennia: 28.02.2025) [in Ukrainian].
4. Kulykovska Viktoriia. MIZhNARODNI FESTYVALI-KONKURSY VSEUKRAINSKI FESTYVALI-KONKURSY. URL: <https://www.harmoniya.kiev.ua/viktoriya-kulykovska/> (data zvernennia: 25.02.2025) [in Ukrainian].
5. Mykhailov B., Filipchuk N. Vnesok ukrainskykh kompozytoriv u rozvytok pedahohichnoho repertuaru dlia klasychnoi hitary. Aktualni pytannia profesiinoho stanovlennia suchasnoi molodi : zbirnyk naukovykh prats studentskoi molodi / uporiadnyky L. Tsyhaniuk, L. Kachurynets. Khmelnytskyi: KhHPA, 2022. Vyp. II. S. 110–112 [in Ukrainian].
6. Polovynka I. Deiaki aspekty ansamblevoho muzykuvannia v klasi hitary (metodychni notatky) / za zah. red. Samarovoi T. M. Kharkiv : ONMTsPK, 2023. 12 [in Ukrainian].
7. Protasevych A. Hitaryst ta kompozytor Yurii Stasiuk pryviz do Ternopolia try premiery – 20 khvylyn. 20 khvylyn – Novyny Ternopolia. URL: <https://te.20minut.ua/Podii/gitarist-ta-kompozitor-yuriy-stasyuk-priviz-do-ternopolya-tri-prem039e-10229774.html> (data zvernennia: 24.02.2025) [in Ukrainian].

8. Smetana S. Dzhazovi kompozytsii u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv. Naukovi zapysky [Kirovohradskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka]. Serii: pedahohichni nauky. 2012. № 112. S. 288–296 [in Ukrainian].

9. Stepanov V. Narodni lady u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv-hitarystiv. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. / [redaktery-uporiadnyky M. Pantiuk, A. Dushnyi, V. Ilnytskyi, I. Zymomria]. – Drohobych : Vydavnychiy dim «Helvetyka», 2024. – Vyp. 82. Tom 2.S.212-219 URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-29> (data zvernennia: 25.04.2025) [in Ukrainian].

10. Tushchenko M. M. Natsionalnyi repertuar yak vazhlyva skladova fakhovoi pidhotovky hitarysta. Mystetstvoznavchi zapysky. 2023. Vyp. 43. S. 152–156 [in Ukrainian].

УДК 7.034.5:793.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-32>

Карина КІНДЕР

кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри хореографії, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Україна, 43016

ORCID: 0000-0001-5098-2100

Вікторія ГОЛОВЕЙ

докторка філософських наук, професорка, професорка кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Україна, 43016

ORCID: 0000-0002-8224-5970

Бібліографічний опис статті: Кіндер, К., Головей, В. (2025). Танець в епоху Відродження: соціокультурний аналіз. *Fine Arts and Culture Studies*, 2, 229–237, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-32>

ТАНЕЦЬ В ЕПОХУ ВІДРОДЖЕННЯ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ

В епоху Ренесансу розпочинається формування професійної хореографії, суттєво змінюються соціокультурні функції танцю. Аналіз цих аспектів допоможе глибше зрозуміти не тільки особливості історичного розвитку європейської хореографічної традиції, але й специфіку сучасного танцювального мистецтва.

Мета статті – соціокультурний аналіз особливостей танцю в епоху Відродження та його вплив на подальший розвиток європейської хореографічної культури.

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному синтезі соціокультурної аналітики і хореологічного мистецтвознавчого підходу. Також використані історичний, порівняльний, структурно-функціональний методи.

Наукова новизна. Особливості танцю в епоху Відродження досліджено в контексті взаємодії основних складових ренесансної культури у взаємозв'язках із музикою, образотворчим мистецтвом й архітектурою; визначено впливи ідеологічних, естетичних, соціальних чинників на його розвиток; простежено еволюцію соціокультурних функцій ренесансного танцю та його вплив на подальший розвиток європейської хореографії.

Висновки. В епоху Ренесансу були започатковані важливі тенденції, які визначили розвиток хореографічної культури наступних століть – формування бальної лексики, ускладнення хореографічної техніки, остаточне розділення народного й аристократичного танцю, розробка теорії танцю і методики хореографічного навчання. В ареалі західної Європи склалися єдині танцювальні канони і поглибилася тенденція інтернаціоналізації бальної хореографії. Якщо у попередні історичні епохи домінуючою соціокультурною функцією танцю була ритуально-релігійна, то, починаючи з епохи Відродження, пріоритетними стають естетична, ідеологічна та соціально-репрезентативна функції. Особливого статусу набув бальний танець, який трансливав гуманістичні цінності, світські ідеали й візуально-естетичні смаки, відігравав важливу роль у вихованні, освіті та церемоніальному етикеті, слугуючи соціальним маркером належності до еліти.

Ключові слова: танець, епоха Відродження, соціокультурна аналітика, хореологія, гуманістичний ідеал, хореографічна техніка, соціокультурні функції танцю.

Karina KINDER

PhD in Art, Associate Professor at Choreography Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-5098-2100

Viktoria GOLOVEI

Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Cultural Studies in Lesya Ukrainka Volyn National University, 15 Kovelska Str., Lutsk, Ukraine, 43016

ORCID: 0000-0002-8224-5970

To cite this article: Kinder, K., Golovei, V. (2025). Tanets' v epokhu Vidrodzhennya: sotsiokul'turnyy analiz [Dance in the Renaissance Era: Sociocultural Analysis]. *Fine Arts and Culture Studies*, 2, 229–237, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-32>

DANCE IN THE RENAISSANCE ERA: SOCIOCULTURAL ANALYSIS

It was in the Renaissance that the formation of professional choreography began, and the socio-cultural functions of dance significantly changed. The analysis of these aspects will help to better understand not only the features of the historical development of the European choreographic tradition, but also the specifics of contemporary dance art.

The purpose of the article is a sociocultural analysis of the features of dance in the Renaissance and its influence on the further development of European choreographic culture.

The research methodology is based on an interdisciplinary synthesis of socio-cultural analytics and choreological art criticism approach. Historical, comparative, structural-functional methods were also used.

***Scientific novelty.** The features of dance in the Renaissance era are studied in the context of the interaction of the main components of Renaissance culture in their relationships with music, fine arts and architecture; the influences of ideological, aesthetic, and social factors on its development are determined; the evolution of the sociocultural functions of Renaissance dance and its influence on the further development of European choreography are traced.*

***Conclusions.** In the Renaissance era, important trends were initiated that determined the development of choreographic culture in subsequent centuries – the formation of ballroom vocabulary, the complication of choreographic technique, the final separation of folk and aristocratic dance, the development of dance theory and choreographic teaching methods. In the area of Western Europe, unified dance canons were formed and the trend of internationalization of ballroom choreography deepened. If in previous historical eras the dominant sociocultural function of dance were ritual and religious, then, starting from the Renaissance, aesthetic, ideological and socially-representative functions became priority. Ballroom dance acquired a special status, transmitting humanistic values, secular ideals and visual-aesthetic tastes, playing an important role in upbringing, education and ceremonial etiquette, serving as a social marker of belonging to the elite.*

***Key words:** dance, Renaissance, sociocultural analytics, choreology, humanistic ideal, choreographic technique, sociocultural functions of dance.*

Актуальність проблеми. Епоха Відродження, або Ренесанс, є початком ранньомодерного періоду розвитку європейської культури. Науковий інтерес до вивчення її структурних компонентів зберігає актуальність для сучасних дослідників, оскільки саме тоді започатковані тенденції, що обумовили особливості подальшого соціокультурного становлення західної цивілізації як переважно світської й антропоцентричної. У цей період розпочинається формування професійної хореографії, суттєво змінюються соціокультурні функції танцю. Дослідження цих аспектів допоможе глибше зрозуміти не тільки особливості історичного розвитку європейської хореографічної традиції, але й специфіку сучасного танцювального мистецтва. Музично-танцювальна спадщина епохи Відродження привертає особливу увагу культурологів і хореологів-мистецтвознавців, оскільки її вивчення поглиблює наше розуміння гуманістичних цінностей і прагнення людини до краси та експресії в їх тілесно-пластичній репрезентації, усвідомлення місця і ролі танцю в культурі та його потужного впливу на особистість.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед сучасних публікацій з досліджуваної проблематики відзначимо ґрунтовний доробок Дж. Невіл, зокрема її монографію «Красномовне тіло: танець і гуманістична культура в Італії п'ятнадцятого століття» та низку ста-

тей, присвячених аналізу придворних танців у ренесансній Європі; дослідниця приділяє основну увагу вивченню впливу гуманістичних ідей на розвиток хореографії та розгляду соціально-репрезентативної функції танцю (Nevile, 2004; Nevile, 2021). Риторичну функцію ренесансних танців, зокрема їх здатність репрезентувати соціально-комунікативні коди, висвітлює М. Франко (Franko, 2022). Гендерний аспект танцювальної культури Північного Відродження докладно аналізує Л. Ренберг (Renberg, 2022; Renberg, 2023).

Серед досліджень українських науковців – стаття О. Вороновської, присвячена комплексному розгляду танцювальної культури Відродження як ритмопластичної форми мислення і самовираження; авторка розглядає умови побутування придворних, народних та професійних танців Відродження з точки зору звичаїв, етикету та костюмів епохи (Вороновська, 2014). Д. Шариков висвітлює особливості хореографічної техніки Ренесансу, зародження балетного жанру (Шариков, 2013). Ренесансну концепцію тілесності крізь призму тогочасних світоглядних уявлень та культурних практик аналізує Г. Храброва (Храброва, 2017).

Мета статті – соціокультурний аналіз особливостей танцю в епоху Відродження та його вплив на подальший розвиток європейської хореографічної культури.

Наукова новизна. Особливості танцю в епоху Відродження досліджено в контексті взаємодії основних складових ренесансної культури у взаємозв'язках із музикою, образотворчим мистецтвом й архітектурою; визначено впливи ідеологічних, естетичних, соціальних чинників на його розвиток; простежено еволюцію соціокультурних функцій ренесансного танцю та його вплив на подальший розвиток європейської хореографії.

Виклад основного матеріалу. Епоха Ренесансу характеризується не тільки відродженням інтересу до античності, але й суттєвими перетвореннями усіх сфер соціокультурного життя, поширенням гуманістичної ідеології й світської культури. Гуманісти обґрунтували ідеал гармонійно розвиненої особистості, в якій поєднуються освіченість, почуття власної гідності, духовна і тілесна досконалість. Важлива роль у формуванні цих якостей відводилася хореографічному мистецтву, яке покликане не лише розважати, але й виховувати і облагороджувати людину.

Передусім варто зазначити, що розвиток танцю у будь-яку епоху відбувається в тісному взаємозв'язку із іншими структурними компонентами культури. У контексті епохи Відродження, із гуманістичною ідеологією, неоплатонічною філософією, музикою, образотворчим мистецтвом й архітектурою. Ренесансні хореографічні трактати, натхненні ідеалами гуманізму, висвітлюють особливості тогочасного розуміння танцювальної пластики як гармонійного поєднання тілесної грації, шляхетності та елегантності (Caroso, 1581).

Відповідно до неоплатонічних постулатів Відродження бальна хореографія будувалася за принципами пропорції, ідеальної симетрії, ритму, гармонії. Впорядкованість композицій, симетрична побудова й планування переходів та груп, точність інтервалів між учасниками, синхронність переміщень і ротацій пар – характерна особливість тогочасних придворних танцювальних видовищ. В ренесансному танці, з його цілеспрямованою екстравертністю, переважала геометрично вивірена краса малюнків. Колові, лінійно-шеренгові побудови невігядливих середньовічних каролів, бранлів та фарандол поступилися місцем багатопігурним композиціям. Декор хореографічного ансамблю був подібний до ландшафтного дизайну, архі-

тектури та орнаментики ужиткового мистецтва. Танцмейстери, наче майстерні зодчі, поєднували в своїх композиціях складний математичний розрахунок, конструктивну винахідливість з примхливою фантазією. Рухаючись суворо визначеними траєкторіями та орбітами кавалери і дами викреслювали складну геометрію світу. Грандіозні фігури – різномасштабні кола, овали, квадрати, складні пропорції сегментів – символізували космогонічні уявлення про Всесвіт, про гармонію стихій і чисел, про всезагальний порядок речей. Танцювальні малюнки вибудовувалися на основі ідей Піфагора і Платона про відповідність музичних ритмів та геометричних структур хореографічної композиції ритмам і пропорціям космосу як прообразу вищої гармонії, впорядкованості і краси. Французький хореограф і композитор Туано Арбо у трактаті «Оркесографія» (1589 р.) писав: «Практикуйте танці, і ви станете гідним супутником планет!» (Арбо, 1967, с.112). Власне, ці слова перегукуються з відомим тезисом видатного давньогрецького мислителя Платона про те, що рухи танцюристів відображують рухи небесних світил. Інколи хореографи використовували букви алфавіту як основу хореографічного малюнку. Танцюючі пари розходилися і сходилися, синхронно і точно перебудовувались з конфігурації однієї літери на іншу. Примхливі візерунки хитромудрих переплетінь і бездоганно рівних ліній в кульмінаційний момент дійства каліграфічно склалися в імена монархів, герцогів, покровителів-аристократів.

Оскільки цими ідеями надихались і тогочасні архітектори, зокрема Брунелескі й Леон-Баттіста Альберті, доволі часто натрапляємо на порівняння геометрії танцювального малюнку з геометричним порядком пропорцій в архітектурі Відродження (Nevile, 2004). Формування ренесансного архітектурного стилю мало опосередкований вплив на розвиток танцю. На зміну укріпленому феодальному замку – оплоту давніх аристократичних родин прийшов палац – велична розважальна резиденція, просторе місце для маскарадів, безкінечних свят, пишних урочистостей та балів. Безстрашний суворий лицар, змінивши важкі обладунки на елегантні туфлі, перетворився на шляхетного і вишуканого придворного кавалера. Розкішно декоровані, наповнені повітрям і світлом великі зали, де звучали музичні гімни земним радо-

щам, стали простором для формування нових лексики і композиційних структур танцю.

Центром танцювальної культури стає Італія. Саме тут розпочинається формування системи хореографічної освіти, розробляється теорія танцю і відповідна термінологія. Танцювальний рух визнається таким самим цінним матеріалом мистецтва як звук у музиці, або як лінія і колір у живописі. Саме тоді Доменіко да П'яченца впроваджує новий термін «baletto», що значить «танцювати» (*The first dancing master's manual: Domenico da Piacenza and the art of dance*). Спочатку балетом називали танці, що склалися з декількох різних за характером виконання частин, а згодом і ціле придворне видовище зі співами й декламуванням віршів, де хореографії відводилося важливе і почесне місце. До їх підготовки залучали не тільки професійних *festaiuoli* (упорядників свят), але й знаменитих поетів, художників, композиторів.

Поява трактатів Доменіко де П'яченца, Гульєльмо Ебрео, Чезаре Негрі, Фабріціо Каррозо, присвячених «*scienza et arte del danzare*» (в пер. з італ. – «науці і мистецтву танцю») свідчили про високий статус танцю та сприяли закріпленню, збереженню і поширенню італійських традицій та еталонів, що зберігали безумовний пріоритет на європейській хореографічній сцені майже три століття поспіль (упродовж XIV – першої половини XVII ст.) (*Renaissance Dance*). В цих текстах не тільки ретельно описувались канонізовані правила світського етикету та ускладнена техніка постановки дійств, але й найменші нюанси зовнішнього вигляду виконавців, як наприклад, гудзики на їх костюмах.

Відповідно до ренесансної світоглядної парадигми кардинально змінюється відношення до танцю. «Нехай кожен грає, танцює і співає», – закликав своїх співгромадян найбільший меценат і правитель Флоренції Лоренцо Медичі. На противагу середньовічним уявленням про тіло як вмістилище гріха, італійське Відродження реабілітує тілесні культурні практики, серед них і танець. «Доба Відродження встановила новий кодекс краси, в якому чуттєвість та доцільність виступають основними атрибутами тілесності, – зазначає вітчизняна дослідниця в галузі гендерного шекспірознавства Ганна Храброва. – Природна чуттєва краса людини та її здатність кохати

структурують цілу низку художніх топосів, які знаходять реалізацію у мистецьких творіннях скульпторів, живописців, письменників» (Храброва, 2017). Експресивною динамікою, душевними пориваннями та чуттєвою насолодою вражають полотна Тіціана, Брейгеля, Пантормо; витонченою пластикою і граціозними вигинами тіла зачаровують ніби зіткані зі світла танцюючі харити Сандро Ботічеллі.

Символіці «знеособленої вертикалі» Середньовіччя, що орієнтувала людину на вищий божественний ідеал, опонує тілесно-пластична експресія і динаміка ренесансного танцю, в легких рухах та елегантних позах якого виражається відчуття «*la gioia della vita*» (з італ. – «радість життя»). Урочиста розміреність ритуальної процесії змінюється вигадливою пульсацією руху, то наростаючого, то сповільненого. Тягуча монотонність та млявий пульс мелодій басдансу, які передавали стани похмурого і тужливого існування, поступаються гнучким та варіативним ритмам альта-дансів (*alta dance* – швидкі, жваві танці зі стрибками і підтримками) (Brummel, 2016).

У переважній більшості європейських країн танець, позбувшись кайданів церковної цензури і трактування як грішного і глибоко порочного, стає відверто світським мистецтвом та обов'язковим атрибутом життя вищих прошарків суспільства. Взірець епохи Відродження – всебічно розвинена особистість з усвідомленням своєї значущості, гідності і могутності, майже рівня богу. «Тобі дане тіло більш граціозне, ніж іншим тваринам, тобі дана здатність до точних та різноманітних рухів, тобі найгостріші та витончені почуття, тобі гострота розуму, пам'ять, подібна безсмертному Богу» – урочисто промовляв один з найвидатніших поборників гуманістичних ідеалів Леон Баттіста Альберті (*The first dancing master's manual: Domenico da Piacenza and the art of dance*). Ідеал людської досконалості, виплеканий відповідно до античних постулатів культурно-творчим імпульсом Відродження – уособлення гармонійної краси душі й тіла, внутрішнього і зовнішнього, інтелектуального й емоційного. Вихований і освічений дворянин, опановуючи хореографічні навички і техніки, запам'ятовуючи та відтворюючи найскладніші композиції, наслідуючи варіативним темпам і чітким ритмам музичного акомпане-

менту, демонстрував свої таланти і здібності, фізичну досконалість і рівень інтелекту.

Витонченою формою дозвілля та розваг аристократії епохи Відродження, де можна продемонструвати красу рухів, шляхетні манери і невимушену грацію, похизуватися багатством, пишністю вбрання і коштовністю прикрас, стають придворні бали (від лат. *ballare*; франц. *bal* – танцювати) – урочисті світські заходи, головною складовою яких була танцювальна програма. Манери, правила поведінки і весь бальний етикет підлягали суворій регламентації. Історично традиція балів розпочинається в пізньому Середньовіччі, формується і набуває прикметних ознак у XIV ст. в Італії, а згодом поширюється по всій ренесансній Європі. Можна сказати, що ця традиція закладає основу подальшого розвитку бальної хореографії, а згодом і мистецтва балету. «У подальшому процесі еволюції танцювальних форм у західноєвропейських країнах, придворний балет перетворюється на *comédie-ballet*, а згодом – на оперу-балет, невід’ємною частиною композиції яких були бальні танці. Прогресивними рисами сценічної бальної хореографії стає пришвидшення темпу виконання, професіоналізація, розвиток віртуозного танцю в сольних виступах, посилення значення масового балетного танцю та розподіл танцюристів на амплу» (Крись, 2020, с. 155).

Необхідність спілкування на балах між представниками привілейованого соціуму, коли мовний бар’єр ставав перешкодою, актуалізує потребу володіти «мовою» групи, демонструвати належність до неї, дотримуватися загальноновизнаного придворного церемоніалу. Саме танець був важливим фактором об’єднання шляхетних персон у спільний комунікативний простір, а досконале знання всіх тонкощів бального церемоніалу підтверджувало високий соціально-політичний статус його виконавців. Про інтернаціональний характер придворних балів свідчить той факт, що під час грандіозного свята на честь весілля Ізабелли де Валуа і Філіпа II, влаштованого у Гвадалахарі (1560 р.) «іспанські, французькі та італійські придворні танцювали один з одним *alemana, gallarda, hacha, ravana, pie de gibaio*. Зокрема, всі іспанки і французьки брали участь у *alemana i pie de gibaio*» (Esses, 1992, с. 427).

Складна хореографічна лексика «елітарних» танцювальних практик потребувала витривалості, ретельного вивчення і безперервної роботи над технікою під керівництвом професіоналів. Так раніше безіменні вчителі танців «отримують» славетні імена, визначають танцювальну моду, активно поширюють хореографічні нововведення по всій Європі, де користуються особливою довірою та прихильністю знаті. Характеризуючи високий статус танцмейстера, відомий дослідник К. Закс зазначає: «Північноіталійський вчитель посідав почесне місце. Він був супутником принців, іноді – посадженим батьком на весіллях, де існував звичай вести наречену під вінець в урочистому танці» (Sachs, 1963, с. 299).

Викладач танців на той час був майстром на всі руки. Свої заняття він супроводжував віртуозною грою на скрипці, навчав ще й майстерно володіти шпагою (фехтуванню) та мистецтву їздити верхи (вольтижуванню). Відомий міланський танцмейстер Помпео Діобоно зробив чудову кар’єру при дворі французького короля Генріха II, удосконалюючи виконавські навички вельможних осіб, готуючи пишні церемонії та вигадуючи нові хореографічні композиції. Монарх навіть призначив його вихователем свого сина, майбутнього короля Карла IX (Di Marco, 1991). Молода Марія Стюарт теж опанувала «*nuovo stile italiano*» при французькому дворі та згодом сприяла впровадженню «нового італійського стилю» у Шотландії.

Танець із засобу спілкування з божественним перетворюється на засіб міжлюдської комунікації. Традиційне хороводне коло – символ божественного світотворення і сакрального світопорядку – роздробилося на пари. Неспішні зміни партнерів, численні реверанси, нахили корпусу, торкання рук і обміни поглядами – все це засоби персональної комунікації, що надавали безпрецедентну можливість для невербального спілкування з представниками протилежної статі. Два голоси (жіночий і чоловічий) вели палкий пластичний діалог, виявляючи назовні найтонші переживання та приховані щирі почуття.

Куртуазний поведінковий стандарт вимагав шляхетного відношення до жінки. Обов’язковим елементом європейського придворного політесу був реверанс, яким починався і закінчувався танець. Це і запрошення,

і вдячність, і ввічливе прощання. Прикметно, що слово «*révérence*» в перекладі з французької має два значення : перше – це власне «уклін», а друге – «глибока пошана, повага» (Ревранс-етимологія). Чоловік, благоговійно схиляючи коліна та притискаючи руку до грудей, демонстрував побожно-шанобливе ставлення до дами, готовність служити їй щиросердно і віддано. Схилена голова, загадковий погляд, легкий трепетний дотик рук жінки був знаком близькості та вірності.

На противагу середньовічній суворості, стриманості й лаконічності танцювальної мови хореографічна лексика Відродження різноманітна та технічно складна. На перший план виходить віртуозність як стимул перемін, розвитку, росту. Парні бальні танці за відмови від уніфікованої чоловічої і жіночої пластики маркували різні гендерні ролі. Придворний хореографічний канон приписував дамам рухатися легко, невимушено і розмірено, з «королівським» апломбом та витонченою грацією (Sim, 2011). Танець був сповнений стримано-гордовитою величчю, жодного енергійного, різкого, амплітудного руху, жодного високого стрибка. Одне з правил поведінки для дам, зафіксоване в підручнику танців XV століття, виголошувало : «Рухи її тіла повинні бути смиренними і лагідними, її рух в просторі – гідним і благородним, її кроки повинні бути легкими, а жести – добре виконаними» (Guglielmo, 1993, с. 108). Чималу роль у формуванні лексичного фонду жіночого танцю відіграло складне і багате вбрання. Вузький ліф, важкі накрохмалені спідниці, масивні коштовні прикраси регламентували положення тіла, нахили корпусу, повороти голови. Один з сатириків зазначав, що ноги дам до вечора набрякали від того тягаря, який вони носили вдень (Hanson, 2010). Та все ж ренесансна красуня, підтримуючи кінчиком пальців спінену хвилю спідниць, пропливала у танці, м'яко погойдуючи стегнами, а еластична тканина відкреслювала їх плавну округлість. Таке вміння невимушено і граційно маневрувати у неповороткому костюмі потребувало щоденного і наполегливого тренінгу.

Статечна велич, вишукано-витончена пластика дами контрастувала з демонстративними па і доволі ризикованою технікою чоловічого танцю. Партія кавалера вирізнялися великою кількістю різноманітних, достатньо складних

для виконання рухів, доповнених стрибками і обертами (Sim, 2011). Саме карколомні тури у повітрі і численні антраша – брутальна перевірка чоловічої фізичної витривалості і спритності – надавали танцю віртуозного блиску.

Такий гендерний дисбаланс був зумовлений патріархальною структурою ренесансного суспільства, де чоловік посідав лідируючі позиції, в той час як жінка мала йому коритися. Дослідниця Б. Вітмер, аналізуючи гендерні стереотипи у культурно-мистецькому просторі доби Відродження, відмічає: «цей контекст був перенесений і на танцмайданчик, де чоловікові відводилась роль приймати рішення, а жінці – слідувати за ним» (Wittmer, 2017, с. 11). Отже, пасивне хореографічне амплуа дам – результат впливу тогочасної соціокультурної системи норм та цінностей. Складність і віртуозність чоловічого танцю обумовлена відсутністю подібних суворих обмежень.

Слід зазначити, що характерною особливістю ренесансного танцю, як чоловічого, так і жіночого, був контраст між технікою ніг і застиглою статикою корпусу. Пластична мова рук стримана і лаконічна. Вузькі й жорсткі як панцир камзоли та корсети зцементували верхню частину тіла, накрохмалений і плісований комір (*fraises*) ніби футляр сковував шию і примушував голову триматися гордо піднятою, а великі масивні рукави утримували руки вздовж тіла майже прямими або зігнутими в ліктях. Крім того, складні маніпуляції під час танцю зі спідницями (у жінок) або з коротким плащем і шпагою (у чоловіків) обумовлювали обмежений набір ледь помітних рухів рук. Це свідчить, що ренесансний танець був не тільки формою розваги й естетичної насолоди, але й своєрідним соціальним, зокрема гендерним, маркером, формою усталення суспільного порядку та демонстрації соціальної ієрархії. Витончений етикет і структуровані рухи бальних танців відображали цінності та норми аристократії. Подібним чином популярні танці відігравали роль у згуртованості громади та утвердженні колективної ідентичності серед нижчих суспільних верств.

Водночас розмежування народного і придворного танцю, що розпочалося в епоху зрілого Середньовіччя, поглиблюється і набуває нових ознак в добу Ренесансу. Розшарування в межах так званого «третього стану» при-

зводить до формування нової суспільної еліти з числа розбагатілих людей нешляхетного походження – банкірів, купців, юристів, власників мануфактур, видатних митців, які опановують мистецтво бального танцю на належному рівні. Отже, придворний танець стає соціальним маркером елітарного статусу, який вже не пов'язаний виключно із належністю до шляхетно-аристократичного стану. З тих часів і саме поняття шляхетності набуває нового значення.

Висновки і перспективи подальших досліджень. В епоху Ренесансу були започатковані важливі тенденції, які визначили розвиток хореографічної культури наступних століть – формування бальної лексики, ускладнення хореографічної техніки, остаточне розділення народного й аристократичного танцю, розробка теорії танцю і методики хореографічного навчання. В ареалі західної Європи склалися єдині танцювальні канони і поглибилася тенденція інтернаціоналізації бальної хореографії, адже завдяки тісним родинним зв'язкам

між різними правлячими династіями та численним подорожуючим професіоналам-хореографам відбувалися активна циркуляція, безперервне «перетікання» та обмін танцювальними бальними традиціями.

Танець посів важливе місце в соціокультурному континуумі Ренесансу, зазнали змін його основні функції. Якщо у попередні історичні епохи домінуючою соціокультурною функцією танцю була ритуально-релігійна, то, починаючи з епохи Відродження, пріоритетними стають естетична, ідеологічна та соціально-репрезентативна функції. Особливого статусу набув бальний танець, який трансливав гуманістичні цінності, світські ідеали й візуально-естетичні смаки, відігравав важливу роль у вихованні, освіті та церемоніальному етикеті, слугуючи соціальним маркером належності до еліти.

Перспективним напрямком подальших досліджень може стати аналіз становлення традиції соціальних танців у бюргерському середовищі в контексті урбанізованого простору ренесансної культури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вороновська О. Танцювальна культура Відродження. *Музичне мистецтво і культура*. 2014. Вип. 19. С. 101–112.
2. Крись А. Генеза та розвиток сценічного бального танцю (VIII ст. до н.е. – XVI ст. н.е.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 2. С. 151–156. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220422>
3. Реверанс-етимологія. *Горох : словники української мови* : веб-сайт. URL : <https://goroh.pp.ua/Етимологія/реверанс> (07.03.2025).
4. Храброва І. Художня візія тілесності в епоху Відродження : аксіологія, семантика і провідні моделі репрезентації. *Український шекспірівський портал* : веб-сайт. 2017. URL : <https://shakespeare.znu.edu.ua/hrabrova-g-hudozhnja-vizija-tilesnosti-v-epohu-vidrozhennja-aksiologija-semantika-i-providni-modeli-reprezentacii-2/> (02.03.2025).
5. Шариков Д. Хореографія Ренесансу : майстри танцю, перший балет і танцювальна техніка. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 6. С. 129–136
6. Arbeau Thoinot. *Orchesography*. / Transl. from French by Mary Stewart Evans. Great Britain : Dover, 1967. 266 p.
7. Brummel J. From Sin to Sensation : The Progression of Dance Music from the Medieval Period Through the Renaissance. *The Research and Scholarship Symposium*. 2016. URL : http://digitalcommons.cedarville.edu/research_scholarship_symposium/2016/podium_presentations/13 (12.02.2025).
8. Caroso, Fabritio. *Il Ballarino* (orig. publ. 1581). URL : <https://jducoeur.org/IlBallarino/Book1/Bk1Index.html> (28.12.2024).
9. Di Marco A. Diobono Pompeo. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 40, 1991. URL : [https://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-diobono_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-diobono_(Dizionario-Biografico)) (08.01.2025).
10. Guglielmo Ebreo da Pesaro. On the practice or art of dancing (orig. publ. 1463) / Transl. from italian by Barbara Sparti. Oxford : Clarendon Press, 1993. 269 p.
11. Esses M. Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 16th and Early 18th Centuries : History and background, music and dance. New York : Pendragon Press, 1992. 881 p.
12. Hanson P. Renaissance clothing and sumptuary laws. *Shakespeare and Renaissance England Resources*. 2010. URL : <http://www-personal.umd.umich.edu/~cfinlay/sumptuary.html> (10.12.2024).
13. Nevile, Jennifer. *The Eloquent Body: Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 247 pp.

14. Nevile, Jennifer. Dance. *Early Modern Court Culture*. London: Routledge, 2021. pp. 478–493.
15. Renaissance Dance. *An American Ballroom Companion: Dance Instruction Manuals, ca. 1490 to 1920. Library of Congress* : веб-сайт. URL : <https://www.loc.gov/collections/dance-instruction-manuals-from-1490-to-1920/articles-and-essays/western-social-dance-an-overview-of-the-collection/renaissance-dance/> (04.12.2024).
16. Renberg, Lynneth Miller. From Pulpit to Parish: Preaching Dance and Parish Dances in England and Scandinavia, 1300–1700. *Journal of the Northern Renaissance*. 2023. <https://jnr2.hcommons.org/2023/7677/> (11.02.2025).
17. Renberg, Lynneth Miller. Women, Dance and Parish Religion in England, 1300–1640. Boydell & Brewer, 2022.
18. Sachs C. World History of the Dance. New York W.W. Norton, 1963. 516 p.
19. Sim C. Renaissance court Dance in Italy and France. Dancetime Publications. URL : <https://dancetimepublications.com/wp-content/uploads/2011/02/REVISED> (19.12.2024).
20. The first dancing master's manual : Domenico da Piacenza and the art of dance. Early Music Muse. URL : <https://earlymusicmuse.com/domenico-da-piacenza/> (15.12.2024).
21. Franko, Mark. (2022). The Dancing Body in Renaissance Choreography. Kinetic Theatricality and Social Interaction. Anthem Press , 2022. 160 pp.
22. Wittmer B. Partner dancing: A proposal for a dialog. Expanding the possibilities. Rio de Janeiro, 2017. 25 p.

REFERENCES:

1. Voronovska, O. (2014). Tantsiuvalna kultura Vidrozhennia [Renaissance dance culture]. *Muzychne mystetstvo i kultura – Musical art and culture*, 19, 101–112 [in Ukrainian].
2. Krys, A. (2020). Heneza ta rozvytok stsenichnoho balnoho tantsiu (VIII st. do n.e. – KhVI st. n.e.) [Genesis and development of stage ballroom dance (8th century BC – 16th century AD)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 2, 151–156. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220422> [in Ukrainian].
3. Reverans-etymolohiia [Reverence-etymology]. *Horokh : slovnyky ukrainskoi movy – Horokh : Ukrainian language dictionaries* : veb-sait. URL : <https://goroh.pp.ua/> (07.03.2025) [in Ukrainian].
4. Khrabrova, G. (2017). Khudozhnia viziia tilesnosti v epokhu Vidrozhennia : aksiolohiia, semantyka i providni modeli reprezentatsii [Artistic Vision of Corporatism in the Renaissance: Axiology, Semantics, and Leading Models of Representation.]. *Ukrainskyi shekspirivskyi portal : veb-sait – Ukrainian Shakespeare Portal: website*. URL : <https://shakespeare.znu.edu.ua/hrabrova-g-hudozhnja-vizija-tilesnosti-v-epokhu-vidrozhennja-aksiologija-semantika-i-providni-modeli-representacii-2/> (02.03.2025) [in Ukrainian].
5. Sharykov, D. (2013). Khoreohrafiia Renesansu : maistry tantsiu, pershyi balet i tantsiuvalna tekhnika [Renaissance Choreography: Dance Masters, the First Ballet, and Dance Technique]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues in the Humanities*, 6, 129–136 [in Ukrainian].
6. Arbeau, T. (1967). Orchesography. (M .Evans, Trans). Great Britain : Dover Publications [in English].
7. Brummel, J. (2016). From Sin to Sensation: The Progression of Dance Music from the Medieval Period Through the Renaissance. *The Research and Scholarship Symposium*. URL: http://digitalcommons.cedarville.edu/research_scholarship_symposium/2016/podium_presentations/13 (12.02.2025) [in English].
8. Caroso, Fabritio. Il Ballarino (orig. publ. 1581) URL : <https://jducoeur.org/IlBallarino/Book1/Bk1Index.html> (28.12.2024) [in English].
9. Di Marco, A. (1991). Diobono Pompeo. *Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 40*, URL : [https://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-diobono_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-diobono_(Dizionario-Biografico)) (08.01.2025) [in English].
10. Guglielmo, Ebreo da Pesaro (1993). On the practice or art of dancing (orig. publ. 1463) / Transl. from Italian by Barbara Sparti. Oxford : Clarendon Press [in English].
11. Esses, M. (1992). Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 16th and Early 18th Centuries : History and background, music and dance. New York : Pendragon Press [in English].
12. Hanson, P. (2010). Renaissance clothing and sumptuary laws. *Shakespeare and Renaissance England Resources*. 2010. URL : <http://www-personal.umd.umich.edu/~cfinlay/sumptuary.html> (10.12.2024) [in English].
13. Nevile, J. (2004). The Eloquent Body: Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy. Bloomington: Indiana University Press [in English].
14. Nevile, J. (2021). Dance. *Early Modern Court Culture*. London: Routledge [in English].
15. Renaissance Dance. *An American Ballroom Companion: Dance Instruction Manuals, ca. 1490 to 1920. Library of Congress* : веб-сайт. URL : <https://www.loc.gov/collections/dance-instruction-manuals-from-1490-to-1920/articles-and-essays/western-social-dance-an-overview-of-the-collection/renaissance-dance/> (04.12.2024) [in English].
16. Renberg, L. (2023). From Pulpit to Parish: Preaching Dance and Parish Dances in England and Scandinavia, 1300–1700. *Journal of the Northern Renaissance*. URL : <https://jnr2.hcommons.org/2023/7677/> (11.02.2025) [in English].

17. Renberg, L. (2022). *Women, Dance and Parish Religion in England, 1300–1640*. Boydell & Brewer [in English].
18. Sachs, C. (1963). *World History of the Dance*. New York : W.W. Norton [in English].
19. Sim, C. (2011). *Renaissance court Dance in Italy and France*. Dancetime Publications. URL : <https://dancetimepublications.com/wp-content/uploads/2011/02/REVISED> (19.12.2024) [in English].
20. *The first dancing master's manual : Domenico da Piacenza and the art of dance*. Early Music Muse. URL : <https://earlymusicmuse.com/domenico-da-piacenza/> (15.12.2024) [in English].
21. Franko, M. (2022). *The Dancing Body in Renaissance Choreography : Kinetic Theatricality and Social Interaction*. Anthem Press [in English].
22. Wittmer, B. (2017). *Partner Dancing : A Proposal for a Dialog. Expanding the Possibilities*. Rio de Janeiro [in English].

УДК 008:[32.01:165.191]"2020/2024"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-33>

Олесь ДОВГАНИК

аспірант кафедри культурології, Національний університет «Києво-Могилянська академія», вул. Г. Сковороди, 2, м. Київ, Україна, 04070

ORCID: 0000-0002-7429-2013

Бібліографічний опис статті: Довганик, О. (2025). Осмислення феномену міфу та міфотворення: загальна характеристика і аналітика наукових досліджень у період 2020-2024 років. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 238–247, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-33>

ОСМИСЛЕННЯ ФЕНОМЕНУ МІФУ ТА МІФОТВОРЕННЯ: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА І АНАЛІТИКА НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ У ПЕРІОД 2020-2024 РОКІВ

В статті здійснюється характеристика і аналітика наукових досліджень 2020-2024 років, які стосуються проблематики міфу. Розкриваються особливості осмислення архаїчних та сучасних міфів. З'ясовуються основні властивості модерного міфу та наслідки їх впливу на соціокультурний вимір. Демонструються центральні узагальнення та умовиводи, наявні у наукових розвідках опублікованих впродовж 2020-2024 років. Визначаються проблемні аспекти розуміння міфів, які потребують подальшого розвитку та вивчення у науковій думці.

Мета. З'ясувати ступінь розробленості проблематики міфу в наукових дослідженнях опублікованих впродовж 2020-2024 років.

Методологія дослідження. Досягнення окресленої мети передбачає використання таких методів та підходів: аналітичний; системний; хронологічний; структурно-функціональний. Вказаний методологічний інструментарій дослідження сприятиме з'ясуванню зв'язків між змістовними елементами та структурними компонентами досліджень, які стосуються тематики міфу.

Наукова новизна. В науковій розвідці здійснено багатогранний огляд та характеристику досліджень з тематики міфу опублікованих в період 2020-2024 років. У дослідженні вперше проведено комплексну аналітику наукових публікацій з проблематики міфу. Визначено контексти чи тематичні поля, які недостатньою мірою розроблені та потребують своєї актуалізації в майбутніх науково-академічних розвідках.

Висновки. У межах проведеного дослідження було виявлено міждисциплінарний характер наукових розвідок, які вивчають тематику міфу. З'ясовано, що проаналізовані дослідження мають синтетичний або гібридний теоретично-практичний характер, тобто спрямовані на вивчення основних теорій розуміння міфу та їх функціонування в соціокультурному вимірі. Розкрито, що до основних змістовних умовиводів представлених у аналізованих дослідженнях можна зарахувати такі: універсальність міфологічної або архетипної форм в різних народів та суспільств; важливість ритуалу в процесі формування міфологічної свідомості та розуміння соціокультурної реальності; розрізнення або протиставлення категорій «архаїчний» та «політичний» міфи. Встановлено, що альтернативне тлумачення політичних міфів та прояви архетипно-міфологічних образів у повномасштабній російсько-українській війні є недостатньою мірою опрацьовані в наукових дослідженнях.

Ключові слова: міф, культурні проблеми, архетип, політичний міф, міждисциплінарність, політична культура, культурні практики, соціокультурний простір.

Oles' DOVHANYK

Postgraduate student, Department of Cultural Studies, National University "Kyiv-Mohyla Academy", 2 H. Skovorody Str., Kyiv, Ukraine, 04070

ORCID: 0000-0002-7429-2013

To cite this article: Dovhanyk, O. (2025). Osmyslennia fenomenu mifu ta mifotvorennia: zahalna kharakterystyka i analityka naukovykh doslidzhen u period 2020-2024 rokiv [Understanding the phenomenon of myth and myth-making: general characterization and analysis of scientific research in the period 2020-2024]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 238–247, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-33>

UNDERSTANDING THE PHENOMENON OF MYTH AND MYTH-MAKING: GENERAL CHARACTERIZATION AND ANALYSIS OF SCIENTIFIC RESEARCH IN THE PERIOD 2020-2024

The article characterizes and analyzes the scientific research of 2020-2024 related to the issues of myth. It reveals the peculiarities of understanding archaic and modern myths. The main properties of the modern myth and the consequences of their impact on the socio-cultural dimension are clarified. We demonstrate the central generalizations and conclusions available in scientific research published in 2020-2024. The problematic aspects of understanding myths that require further development and study in scientific thought are identified.

Purpose. *To find out the degree of development of the myth issue in scientific research published during 2020-2024.*

Research methodology. *The achievement of this goal involves the use of the following methods and approaches: analytical; systematic; chronological; structural and functional. This methodological research toolkit will help to clarify the links between the content elements and structural components of research related to the topic of myth.*

Scientific novelty. *The study provides a multifaceted review and characterization of research on myth published in the period 2020-2024. The study is the first to conduct a comprehensive analysis of scientific publications on myth. The contexts or thematic fields that are insufficiently developed and need to be actualized in future scientific and academic research are identified.*

Conclusions. *The study has revealed the interdisciplinary nature of scientific research on myth. It has been found that the analyzed studies are synthetic or hybrid theoretical and practical in nature, i.e., aimed at studying the basic theories of understanding myth and their functioning in the socio-cultural dimension. It is revealed that the main substantive conclusions presented in the analyzed studies include the following: the universality of mythological or archetypal forms in different peoples and societies; the importance of ritual in the process of forming mythological consciousness and understanding of socio-cultural reality; distinguishing or opposing the categories of "archaic" and "political" myths. It is established that the alternative interpretation of political myths and the manifestations of archetypal and mythological images in the full-scale Russian-Ukrainian war are insufficiently studied in scientific research.*

Key words: *myth, cultural problems, archetype, political myth, interdisciplinarity, political culture, cultural practices, socio-cultural space.*

Постановка проблеми. Впродовж історично-культурного поступу людства міфологічна свідомість та світогляд постають основними складовими розуміння реальності. У цьому контексті міф і його архетипи осмислюються як невід'ємні компоненти колективного несвідомого будь-якої спільноти, а їх вивчення має значну цінність для різних галузей знання. Міф забезпечує формування ціннісно-світоглядного виміру різноманітних спільнот або народів. Він сприяє взаємодії між індивідами у межах певної міфологічно сконструйованої реальності. Глобальність та всеосяжність міфу на різних соціокультурних етапах розвитку свідчить про актуальність його вивчення.

В сучасних міждисциплінарних дослідженнях, які стосуються проблематики міфу, не існує загально визнаної єдиної позиції стосовно розуміння та інтерпретації цього феномену. Зважаючи на це, вивчення міфу постає актуальним завданням для гуманітарних чи соціальних наук. Значна цінність дослідження зумовлена відсутністю розвідок в науково-академічній площині, які стосуються комплексного вивчення тематики міфу в період 2020-2024 років.

Ступінь наукової розробленості проблеми. Тематика міфу поліаспектно та багатогранно

розроблена у різних галузях знання. В науковій праці «Дискурсивна міфологія: природа та функція міфу» (Zablotskyi, 2025, с. 27) автора В. Заблоцького відбувається визначення важливості знаку в процесі транслювання або поширення міфу в різних спільнотах. У зазначеній розвідці виокремлюються основні властивості міфу для сучасного суспільства. В дослідженні «Політичний міф й історична пам'ять» (Гула, 2024) автора Р. Гули здійснюється аналітика впливу політичних міфів на процеси функціонування та репрезентації історично-культурної пам'яті суспільства.

У науковій статті «Міфопоетика як культурний топос та культурологічний метод» (Демчук, 2017) авторки Р. Демчук акцент здійснюється на осмисленні феномену «міфопоетика» з методологічної і альтернативної перспективи пояснення міфу. Специфіка осмислення теоретичних та концептуальних фреймів міфу в історичній ретроспективі представлена у роботі «Особливості розуміння міфу в теоріях інтелектуалів кінця XIX – середини XX століття» (Довганик, 2024) авторства О. Довганика. У науково-академічній праці «Історичний міф та його модифікації» (Сараєва, 2024) авторки О. Сараєвої увага звертається на трансформацію міфів у історично-темпоральному континуумі.

Мета: визначити рівень дослідження тематики міфу в наукових розвідках здійснених у період 2020-2024 років. Зважаючи на мету дослідження, можна виокремити такі завдання: здійснити огляд та характеристику структурно-змістовних компонентів досліджень; визначити ключові напрямки вивчення проблематики міфу; з'ясувати тематичні поля, які недостатньо мірою досліджені та потребують актуалізації в наукових розвідках у перспективі.

Виклад основного матеріалу. Тематика міфу релевантно та багатогранно представлена в різних наукових галузях знання. Загальну характеристику і аналітику наукових досліджень присвячених вивченню міфів пропонуємо розпочати з огляду статті «Міфогенні чинники формування смислового простору культури та суспільства» (Лісеєнко & Соколова, 2021) авторства О. Лісеєнко та О. Соколової, у якій відбувається визначення соціального виміру спільноти на основі ціннісно-культурних компонентів. До останніх зараховують: традиції; аксіологію; стигми; міфи; символи; ритуали. Міф постає багатограним феноменом, оскільки стосується всієї множини соціокультурного виміру. Він забезпечує взаємозв'язки між людьми та соціальними групами у межах функціонування суспільства. Міф слугує каталізатором або імпульсом до певної діяльності суспільства (Лісеєнко & Соколова, 2021, с. 27).

Завдяки міфу відбувається поширення певних універсальних символів у межах спільноти, що забезпечує її консолідацію (Лісеєнко & Соколова, 2021, с. 28). Центральним джерелом поширення модерних міфів постають засоби масової комунікації. Вони забезпечують транслювання персональних міфів у соціокультурному вимірі. Цей тип міф є найпоширенішим в політичному просторі та стосується формування репутації діяча в суспільному сприйнятті. Вказаний тип міфів забезпечує натуралізацію фікції, що допомагає отримати бажану колективну реакцію на певну особу (Лісеєнко & Соколова, 2021, с. 30).

У наукових розвідках «Міф як світоглядна матриця» (Заблоцький, 2024) авторства В. Заблоцького та «Міф як спосіб означування» (Михайлюк & Вершина, 2022) авторства О. Михайлюка та В. Вершини відбувається лінгвістично-філософське вивчення та інтерпретація міфу. На думку вищевказаних

дослідників, соціальне існування міфу уможливується за умови наявності мови та уяви в представників певної спільноти (Заблоцький, 2024, с. 34). На формальному рівні спостерігається універсальність міфу та його репрезентацій через архетипи у різних культурах. Міфологічна свідомість забезпечує колективну репрезентацію культурної спадщини спільноти. В процесі історичної еволюції відбувається синтезування або поєднання різних міфологій та їх обрядовості. Первинні міфи та обряди, які надавали їм вітальності, забезпечують відчуття колективної ідентичності й унікальності між індивідами у межах певної групи. Обрядовість сприяла практичній реалізації сюжету чи оповіді міфу (Заблоцький, 2024, с. 35).

Міфологія проникає в різні аспекти та претендує на вичерпне тлумачення світу (Заблоцький, 2024, с. 36). У цьому контексті людина постає інструментом реалізації ритуалу та одиницею відтворення чи виконання міфу. Однак, це не свідчить про повне безсилля індивіда та неможливість діяти за межами міфу. Кожна особа на різних етапах історичної ретроспективи наділяється рисою спонтанності, що дозволяє вийти за межі норми сформованої міфом, тобто діяти на основі унікальної людської волі (Заблоцький, 2024, с. 36-38).

Міф викликає інтерес у людини або спільноти через свою містичність, магічність, ідентифікацію з сакральним (Михайлюк & Вершина, 2022, с. 13-15). Реалізація міфу досягається на основі здійснення ритуалів та обрядів. Вони забезпечують переживання та сприйняття людиною навколишнього середовища. Міф постає аксіологічною та когнітивною матрицею, що репрезентує середовище перебування індивіда в певний історичний момент (Михайлюк & Вершина, 2022, с. 13-15).

В дослідженні «Міфи, обряди, ритуали – відтворення культурного творіння» (Бреславець & Вознюк, 2022) авторства Н. Бреславець та Л. Вознюк здійснюється теоретичне розкриття культурно-міфологічних особливостей притаманних певному етносу. На думку дослідників, міф конструється на основі іконічних знаків, які відображають образ певної речі чи предмету. Останній мімікрує об'єкт або постає його копією. Внутрішні змісти міфів транслюються людині завдяки символам. Вони являють собою багатограний спосіб означування

реальності та його предметів. Символ охоплює конотативні образи, які він позначає. Міф являє собою розповідь стосовно творення світу, діяльності героїв, природи або богів. Він являє собою символічну репрезентацію подій, які відбувалися в історичній ретроспективі (Бреславець & Вознюк, 2022).

У дослідженні «Протиставлення поняття “міф” і “політичний міф”: релігієзнавчо-філософський погляд» (Мельниченко, 2022) авторства А. Мельниченка відбувається дефініювання поняття «міф» у різних сферах знань. Основна увага в дослідженні приділена розкриттю різноманітних підходів до розуміння міфу. До прикладу, міф можна тлумачити як екстраполяцію наших інтенцій та преференцій у об'єкт. На противагу цьому, представники утилітарного розуміння міфу осмислюють його як елемент конструювання дійсності. В критичній теорії Франкфуртської школи міф сприяє ренатуралізації дійсності на основі видавання ідеології за природну істину або мову. Однією з проблем розуміння міфу постає відсутність його типологізації чи диференціації відповідно до певного історичного етапу (Мельниченко, 2022). На думку А. Мельниченка, первинні міфи функціонують в межах сучасного знання та соціокультурного виміру у вигляді реінтерпретованих знаково-символічних форм. Це призводить до дистанціювання від архаїчного розуміння міфів і їх трансформації відповідно до поточних ціннісно-світоглядних конфігурацій (Мельниченко, 2022).

У історичній ретроспективі міф набуває космогонічних характеристик. Він забезпечує вищість абсолютних законів над людиною (Мельниченко, 2022). На противагу цьому, сучасні міфи створюються індивідами і постають інструментом утвердження певного статусу-кво. В свою чергу, основна мета модерних міфів полягає у встановленні контролю та влади над іншими. Зважаючи на це, міфи в давнину виконували функцію тлумачення буття. Натомість, модерні політичні міфи забезпечують кратологічний вплив на сприйняття та уявлення суспільних груп. Вони (політичні міфи) характеризуються включеністю в темпорально-континуальний простір та існують лише в умовах, які вони створюють та підтримують. В свою чергу, архаїчний міф має універсальний характер, як наслідок він не залежить

від поточного соціокультурного виміру (Мельниченко, 2022).

В науковій розвідці «Соціально-політичний міф: міфотворення та міфотворчість у призмі сучасних комунікативних практик» (Кузьменко, 2021) авторства Г. Кузьменко відбувається визначення особливостей виникнення та поширення модерних міфів у постіндустріальному суспільстві. Дослідниця констатує, що в ХХ столітті відбувається детермінування міфу в розрізі антропоцентризму, як наслідок міфологічне постає результатом людської діяльності. Це призводить до створення та структурування міфу відповідно до інтересів елітарних груп з метою впливу на суспільство (Кузьменко, 2021, с. 76-77).

В суспільствах, які переживають соціокультурні кризи, актуалізується потреба в консолідації та солідаризації навколо символічно-героїчної ідеї чи постаті (Кузьменко, 2021, с. 80-82). Наслідком цього постає об'єднання осіб навколо лідера, який персоніфікується в суспільно-визнаному архетипі. Суспільно-легітимований суб'єкт повинен втілювати в колективному уявленні характеристики притаманні ідеалізованому первинному прообразу. До основних властивостей архетипу героя зараховують такі: перемога над ворогом; подолання всіх проблем; прогресивна трансформація поточної системи; стабілізація соціокультурного виміру (Кузьменко, 2021, с. 80-82).

У науковій статті «Політичні міфи в структурі політичного простору» (Шлемкевич та ін., 2023) авторства Т. Шлемкевич, А. Штельмащенко, В. Гоцуляк обґрунтовується, що сучасні міфи здебільшого створюються політичними агентами з метою отримання підтримки суспільства. Вони спрямовані на конструювання уявлення в суспільства стосовно реалізації їх бажань. Міф сприяє структуруванню соціокультурних процесів та визначає ціннісно-світоглядну конфігурацію соціальних груп (Шлемкевич та ін., 2023). Політичний міф створюється або конструюється на основі таких етапів: раціоналізація і аргументація; вписування в культурно-ціннісний вимір або архетипізація; вироблення ритуалів (Шлемкевич та ін., 2023).

Вищевказані етапи продукування міфу сприяють його утвердженню в соціокультурному просторі та свідомості суспільства (Шлемкевич та ін., 2023). Ритуал сприяє відчуттю спів-

причетності до чогось сакрального та переживанню кожним індивідом, який його здійснює, своєї божественності. Він сприяє дистанціюванню залучених осіб від репресивної повсякденності, після чого відбувається інтеграція в особливі кондиції, що надають відчуття причетності до унікальності. Сучасні політично-культурні ритуали забезпечують вироблення певного типу ідентичності між різними особами та визначають поведінку між ними. Міфи забезпечують редукування мислення та сприйняття соціокультурної дійсності на основі поширення стигм (Шлемкевич та ін., 2023).

В науковій роботі «До питання про сучасні міфи. Політичний міф як прикладна міфологія» (Омельченко, 2021) авторства В. Омельченка визначається специфіка функціонування та еволюції міфу в різних теоретичних вченнях. На думку вищевказаного дослідника, потрібно подолати передсуди стосовно розуміння міфу як чогось ілюзорного, фіктивного, редукованого. Міф являє собою дійсність, постаючи онтологічною категорією, яка наповнює реальність змістами. Він забезпечує процеси взаємодії, сприйняття та тлумачення соціокультурних процесів у навколишньому середовищі (Омельченко, 2021).

Відомий в науково-академічному середовищі дослідник міфів А. Цуладзе стверджує, що міфи диференціюються на такі два типи: технологічні й архаїчні (Омельченко, 2021, с. 47-49). Перші виникають у ХХ столітті та поширюються певними політичними силами. В свою чергу, другі мають історичну тяглість і передаються в межах певних спільнот. Основним транслятором політичних міфів постають масові медіа. Вони використовують гіперболізацію, драматизацію та сенсаційність задля нереклексивного поширення певних уявлень про соціокультурні події чи процеси. Основним джерелом споживання міфів постає стереотип. Він забезпечує некритичне та спрощене сприйняття або розуміння трансльованого міфу (Омельченко, 2021, с. 47-49).

У науковій розвідці «Міф та міфопоетика як тип людського сприйняття» (Гоцалюк, 2022) авторства А. Гоцалюк акцент здійснюється на визначенні особливостей міфопоетики та демонструється її взаємозв'язок з міфом. Міфопоетичний тип культурно-аксіологічного сприйняття забезпечує соціокультурну

динаміку. В цьому контексті звертаємо увагу, що ключовим елементом міфопоетики постає архетип. Прояв архетипів у міфах забезпечує конструювання та структурування реальності. Змісти міфу постають основним символічним джерелом творення мережі значень. Міф визначає специфіку взаємодії осіб між собою та детермінує стосунки людини з навколишнім світом. До функцій міфу зараховують: адаптивну; творчу; когнітивну; ідентифікаційну; координаційну (Гоцалюк, 2022, с. 16-17).

Міфологічна свідомість наявна у всіх людей, незалежно від їхнього статусу та можливостей. Вона проявляється у бажанні віднайдення власної есенціальної істини чи онтологічної сутності. Вказані екзистенційні пошуки уможливаються через елементи міфологічного патерну, зокрема: образність; ірраціональність; чуттєвість (Гоцалюк, 2022, с. 17-19). Міф забезпечує людське розуміння всіх темпоральних модусів та узгоджує їх відповідно до поточного соціокультурного суспільного виміру. Основною його властивістю постає забезпечення гомогенності архетипів, символів та ритуалів, притаманних певній культурі в конкретний історичний період (Гоцалюк, 2022, с. 17-19).

У науковій статті «Міфологічний вимір культури в контексті метамодерного світогляду» (Шабанова, 2024) авторства Ю. Шабанової відбувається розрізнення традиційного та сучасного міфу. На думку дослідниці, класичний міф має космологічні характеристики та відображає архаїчну свідомість. На противагу цьому, модерний міф конструюється у межах певної спільноти та її культурного виміру. Сучасному міфу притаманна нелінійність розвитку в порівнянні з первинним міфом. Метамодерне розуміння міфу здійснюється за межами часового виміру. Такий міф здійснює формування колективного несвідомого без активної участі людини, яка постає лише його об'єктивованим вмістилищем. У межах метамодерну відбувається продукування реальності на основі синтезу екстернального буття та інтернального світу особи (Шабанова, 2024).

В дослідженні «Особливість політичної міфології в українському суспільстві» (Ковалевська, 2024), авторства Т. Ковалевської демонструється розширення горизонту розуміння та інтерпретації міфу в другій половині ХХ століття. Це призводить до його розуміння

як соціально-політичного феномену. Внаслідок цього відбувається трансформація проблематики вивчення міфу. Акцент здійснюється на модерних міфах і особливостях виникнення або тлумачення міфу в різноманітних соціокультурних контекстах (Ковалевська, 2024).

У перші десятиліття ХХ століття тематикою міфу займалися представники соціологічних, історичних, культурологічних наук. Вони стверджували, що міф являє собою елемент колективного несвідомого певної спільноти наявної у історичній ретроспективі. На думку Дж. Кемпбелла, процеси секуляризації спільнот призводить до кризи теологічних ритуалів або символів. Це актуалізує потребу в альтернативних джерелах універсальної аксіології, тобто міфі (Ковалевська, 2024).

В наукових статтях «Політичний міф як спосіб інформаційного впливу на свідомість суспільства» (Косяк & Косяк, 2020) авторів Я. Косяк і С. Косяк та «Політичний міф та історична пам'ять» (Гула, 2024) автора Р. Гули відбувається вивчення міфу в розрізі феномену, який забезпечує функціонування комунікативної системи та впливає на репрезентацію політично-культурних процесів. Постіндустріальне суспільство і епоха постправди сприяли інкорпорації сучасних міфів у соціокультурний простір. Конструювання політичних міфів відбувається з урахуванням запитів, вподобань, очікувань населення. Це дає змогу отримати підтримку суспільства в реалізації певної ідеї або цілі. Міф постає медіумом між особою та соціальним виміром. Він сприяє формуванню в індивідів необхідної поведінки для влади і сприяє певному типу розуміння реальності (Гула, 2024).

Продуктування міфу передбачає поєднання таких складових: містичного з відчуттям його матеріальної наявності; використання архаїчних форм або елементів міфу задля його натуралізації; створення гедоністичної спрямованості міфу (Косяк & Косяк, 2020). Він функціонує на метафоричному рівні ніколи не буваючи повністю промовленим. Неповний рівень вербалізації міфу забезпечує його унікальність для кожного реципієнта. Це зумовлено можливістю останнього відчувати свою причетність до його створення і переживання власної неповторності. Важливою складовою міфу постає архетип, оскільки він втілює загальноприйняті

культурні образи притаманні колективному несвідомому певної спільноти на різних історичних етапах розвитку. Це допомагає розуміти особливості соціокультурного простору у межах яких функціонує певне суспільство. Ефективність політичного міфу залежить від використання архетипних образів у його змістовно-структурному наповненні (Косяк & Косяк, 2020).

В науковому дослідженні «Політична міфотворчість у соціальних комунікаціях» (Ороховська & Кошетар, 2024) авторства Л. Ороховської і У. Кошетар розкриваються особливості поширення псевдо або квазі-міфів через засоби масової комунікації. На думку дослідниць, міфи слугують невід'ємною складовою розуміння соціокультурної реальності. Вони використовуються в різних сферах знання, зокрема: політології; соціології; культурології; антропології. У вищевказаному дослідженні зазначається, що міф забезпечує відчуження від істини натуралізуючи певні образи та ідеї як невід'ємні для певної спільноти. Він реалізується на основі виконання певної культурної дієвості, яка може проявлятися в ритуалі, церемонії чи обряді. Останні забезпечують переживання міфу та відчуття співпричетності (Ороховська & Кошетар, 2024).

Одним з типів політичних міфологем постають ідентифікаційні міфи. Основне завдання останніх полягає в солідаризації та відчуття спільності різних осіб (Ороховська & Кошетар, 2024, 40-41). У таких міфах важливим постає модус минулого та його архетипіка. Іншим видом політичних міфів постають мобілізаційні. Цей тип міфів спрямований на об'єднання людей в боротьбі проти спільного ворога (Ороховська & Кошетар, 2024, 40-41).

У науковій роботі «“Комікократія” як культурно-політична реальність» (Демчук, 2020) авторства Р. Демчук, здійснюється аналітика медіаміфу та розкривається проблематика сміху в сучасному соціокультурному просторі на прикладі перемоги В. Зеленського на президентських виборах 2019 року. На думку дослідниці, обрання В. Зеленського президентом сприяло дистанціюванню від сенсів та змістів Революції Гідності. У період Майдану відбувається трансформація міфологічно-архетипного образу українців з позиції жертви в роль борців за свою свободу, права та незалежність. Однак,

утвердження влади В. Зеленського призводить до ускладнення відтворення міфу про воїнів-кіборгів у соціокультурних процесах (Демчук, 2020).

Розвиток постіндустріального суспільства та утвердження епохи постправди сприяли віртуалізації дійсності й ускладнили можливість раціонально або послідовно осмислювати інформацію (Демчук, 2020, с. 14-15). Зважаючи на це, відбувається зміна соціальної ролі індивіда, коли він з активного та рефлексивного суб'єкта перетворюється на об'єкт інформаційно-технологічного або міфологічного впливу. У цьому контексті відбувається конституювання медійних міфів (Демчук, 2020, с. 14-15). Вони являють собою псевдо-міфи, оскільки в них відбувається симуляція переживання певного соціокультурного досвіду. Особливість таких міфів полягає в їх конструюванні на основі випадковості. Засоби масової інформації використовують міфи у створенні своїх сюжетів та повідомлень задля звернення погляду або уваги споживача через міфологізацію останніх. В цьому контексті звертаємо увагу, що медійний міф є коротко-строговим та залежить від поточної актуальної події. Він не здатний розвиватися на основі внутрішньої структури та бути цілісним (Демчук, 2020, с. 16).

На думку дослідниці Р. Демчук, здобуття влади В. Зеленським зумовлено трансформацією ціннісно-світоглядних конструктів українського суспільства (Демчук, 2020, с. 17-18). Превалювання карнавальної свідомості та сміху дає змогу індивідам відчувати власну свободу та вийти за межі соціально-рольової ієрархії. У 2019 році в українському суспільстві відбувається легітимація глузувального сміху, який виникає в процесі нерозуміння або неможливості пояснити певні соціокультурні феномени. Висміювання постає одним з авторитарно-репресивних інструментів влади (Демчук, 2020, с. 18-19).

У статті «До питання політичної міфології як складової української політичної культури на сучасному етапі» (Андрусишин, 2023) авторства В. Андрусишина демонструється, що міфологічне мислення постає першим типом розуміння та орієнтації в соціальній реальності. Воно забезпечує можливість рефлексії стосовно власного соціокультурного простору

та ідентифікації. На думку В. Андрусишина, політичний міф може набувати характер квазі або псевдо-міфу, оскільки він може нівелювати або делегітимувати культурно-ціннісний вимір певного народу (Андрусишин, 2023, с. 88-89).

Ритуали або церемонії забезпечують артикуляцію політично-культурного досвіду через його символізацію та комеморацію (Андрусишин, 2023, с. 90-91). Ритуальні практики забезпечують транслювання культурних кодів. В свою чергу, соціокультурна перформативність спрямована на символізацію процесів та об'єктів наявних у реальності. Подолання міфу відбувається на основі таких двох стратегій: створення іншого міфу; позбавлення міфу його властивості до означування (Андрусишин, 2023, с. 90-91).

Аналітика вищевказаних наукових досліджень з проблематики міфу, опублікованих у період 2020-2024 років, здійснюється на основі розкриття таких аспектів або індикаторів: «сфера знань»; «тип дослідження»; «дискусійні аспекти». Перший критерій розкриває сфери знань, в яких здійснювалися наукові розвідки. Другий аспект стосується опису спрямованості дослідження на теоретичний або прикладний вимір. Останній індикатор дає змогу простежити інтелектуальні позиції, які використовували дослідники та окреслити шляхи їх доповнення та розширення у майбутніх наукових розвідках.

За індикатором «сфера знань» було з'ясовано, що представлені дослідження здійснювалися у таких галузях знань: соціологія; релігієзнавство; історія; культурологія; політологія; антропологія; лінгвістика. Критерій «тип дослідження» засвідчив, що в усіх проаналізованих дослідженнях наявний теоретично-концептуальний аспект розуміння або пояснення міфу. Однак, лише в декількох наукових напрацюваннях наявна практична спрямованість дослідження. Зважаючи на це, можна констатувати превалювання теоретичної розробленості проблематики міфу в наукових роботах і потребу в здійсненні практичних розвідок у перспективі.

Індикатор «дискусійні аспекти» продемонстрував, що у всіх дослідженнях можна виокремити такі змістовні моменти, які потребують додаткового вивчення та наукового обґрунтування: розуміння сучасного, технологічного,

політичного міфу не лише крізь призму негативного феномену, як чогось виключно репресивного; розширення горизонту розуміння міфу не обмежуючись його дистанціюванням або протиставленням науці; переосмислення джерела виникнення сучасних міфів не лише в розрізі політичних суб'єктів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, в цьому дослідженні, зважаючи на загальну характеристику наукових розвідок з проблематики міфу опублікованих в період 2020-2024 років, було концептуально з'ясовано, що архаїчний міф являє собою фундаментальну складову конструювання реальності, людського самопізнання або самоідентифікації. Продемонстровано, що ритуали, церемонії, обряди є невід'ємними практиками переживання та здійснення міфу. Визначено, що до основних функцій міфу належать такі: світоглядна; ідентифікаційна; соціальна; артикуляційна; аксіологічна; революційна; інтерпретаційна. Встановлено, що в процесі соціокультурної еволюції відбувається трансформація розуміння міфу та його детермінування соціально-політичним виміром. Розкрито, що кратологічне використання міфологічного світогляду продукує рена-

туралізацію реальності та сприяє об'єктивації ціннісно-світоглядного виміру суспільства.

В процесі аналітики наукових досліджень було розкрито, що проблематика міфу має міждисциплінарний характер та репрезентована у таких сферах знань: культурологія; історія; антропологія; релігієзнавство; політологія. З'ясовано, що в наукових дослідженнях, які стосуються тематики міфологічного, відбувається превалювання теоретичної складової над емпіричною. Визначено, що основним аспектом дослідження у більшості наукових розвідок постає концептуальне розуміння міфу та багатогранна характеристика сучасного або політичного міфу.

Проведене дослідження демонструє важливість вивчення таких проблематичних аспектів міфу: визначення та характеристика основних соціокультурних міфів, наявних в умовах повномасштабної російсько-української війни; дослідження функціонування медійних міфів та їх наслідків для українського суспільства у період незалежності; з'ясування особливостей впливу сучасних соціокультурних міфів в Україні на ціннісно-світоглядний вимір суспільства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрусишин В. Й. До питання політичної міфології як складової української політичної культури на сучасному етапі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 87–92.
2. Гоцалюк А. А. Міф та міфопоетика як тип людського сприйняття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. № 41. С. 15–21. URL: <https://zbimyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/539/558>.
3. Гула Р. В. Політичний міф й історична пам'ять. *Наукові праці Міжрегіональної Академії управління персоналом. Політичні науки та публічне управління*. 2024. Т. 1, № 52. С. 49–55. URL: <https://journals.maup.com.ua/index.php/political/article/view/3354>.
4. Демчук Р. В. «Комікократія» як культурно-політична реальність. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2020. Vol. 3. Р. 13–20. URL: <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2020.3.13-20> (date of access: 11.04.2025).
5. Демчук Р. В. Міфопоетика як культурний топос та культурологічний метод. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. Т. 3. С. 48–52. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4fa28dad-b1c0-4ecb-a3c8-cb185d7dfb7/content>.
6. Довганик О. Особливості розуміння міфу в теоріях інтелектуалів XIX – середини XX століття. *Культурологічна думка*. 2024. No. 26 (2'2024). Р. 41–52. URL: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-26-2024-2.41-52> (date of access: 11.04.2025).
7. Заблоцький В. Міф як світоглядна матриця. *Humanities Studies*. 2024. No. 21 (98). Р. 32–39. URL: <https://doi.org/10.32782/hst-2024-21-98-04> (date of access: 11.04.2025).
8. Ковалевська Т. А. Особливості політичної міфології в українському суспільстві. *Політикус : Науковий журнал*. 2024. Т. 2. С. 106–112. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/dspace.pdpu.edu.ua/jspui/handle/123456789/19967>.
9. Косяк Я. О., Косяк С. М. Політичний міф як спосіб інформаційного впливу на свідомість суспільства. *Вісник гуманітарного наукового товариства: Наукові праці*. 2020. № 20. С. 36–42.
10. Кузьменко Г. О. Соціально-політичний міф: міфотворення та міфотворчість у призмі сучасних комунікативних практик. *Public Management*. 2021. Т. 26, № 1. С. 71–84. URL: [https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1\(26\)-71-84](https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1(26)-71-84) (дата звернення: 11.04.2025).

11. Мельниченко А. Протиставлення поняття "міф" і "політичний міф": релігієзнавчо-філософський погляд. *СОФІЯ. Гуманітарно-релігієзнавчий вісник*. 2022. Vol. 20, no. 2. P. 41–44. URL: <https://doi.org/10.17721/sophia.2022.20.9> (date of access: 11.04.2025).
12. Михайлюк О., Вершина В. Міф як спосіб означування. *Філософія та політологія в контексті сучасної культури*. 2022. Т. 14, № 2. С. 10–17. URL: <https://doi.org/10.15421/352216> (дата звернення: 11.04.2025).
13. Омельченко В. До питання про сучасні міфи. Політичний міф як прикладна міфологія. *Sophia. Human and Religious Studies Bulletin*. 2021. Vol. 17, no. 1. P. 44–50. URL: <https://doi.org/10.17721/sophia.2021.17.9> (date of access: 11.04.2025).
14. Ороховська Л., Кошетар У. Політична міфотворчість у соціальних комунікаціях. *Grani*. 2024. Т. 27, № 3. С. 37–43. URL: <https://doi.org/10.15421/172447> (дата звернення: 11.04.2025).
15. Сарасва О. В. Історичний міф та його модифікації. *XI Міжнародна науково-практична конференція «Теорія і практика сучасної науки та освіти» м. Львів. Історичні науки*. 2024. С. 25–30. URL: <http://lviv-forum.inf.ua/save/2024/19-20.02/Збірник.pdf#page=26>.
16. Шабанова Ю. Міфологічний вимір культури в контексті метамодерного світогляду. *УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ (НАПРЯМ: Культурологія)*. 2024. Т. 48. С. 483–490. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.828> (дата звернення: 11.04.2025).
17. Шлемкевич Т., Штельмашенко А., Гоцуляк В. Політичні міфи в структуризації політичного простору. *Scientific Journal "Regional Studies"*. 2023. No. 35. P. 42–46. URL: <https://doi.org/10.32782/2663-6170/2023.35.6> (date of access: 11.04.2025).
18. Breslavets N. O., Vozniuk L. A. Myths, customs, rituals – reproduction of cultural creation. *Lviv Philological Journal*. 2022. No. 11. P. 27–34. URL: <https://doi.org/10.32447/2663-340x-2022-11.4> (date of access: 11.04.2025).
19. Liseienko O. V., Sokolova O. V. Mythogenic factors of formation of the sensory space of culture and society. *Perspectives. Socio-Political Journal*. 2021. No. 3. P. 26–33. URL: <https://doi.org/10.24195/spj1561-1264.2021.3.4> (date of access: 11.04.2025).
20. Zablotskyi V. Discursive mythology: The nature and functions of myth. *Educational Discourse: Collection of Scientific Papers*. 2025. No. 51(10-12). P. 27–35. URL: [https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.51\(10-12\)-3](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.51(10-12)-3) (date of access: 11.04.2025).

REFERENCES:

1. Andrusyshyn, V. Y. (2023). Do pytannia politychnoi mifolohii yak skladovoi ukrainskoi politychnoi kultury na suchasnomu etapi [On the issue of political mythology as a component of Ukrainian political culture at the present stage]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (1), 87–92 [in Ukrainian].
2. Hotsaliuk, A. A. (2022). Mif ta mifopoetyka yak typ liudskoho spryiniattia [Myth and mythopoetics as a type of human perception]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, (41), 15–21. <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/539/558> [in Ukrainian].
3. Hula, R. V. (2024). Politychnyi mif y istorychna pamiat [Political myth and historical memory]. *Naukovi pratsi Mizhrehionalnoi Akademii upravlinnia personalom. Politychni nauky ta publichne upravlinnia*, 1(52), 49–55. <https://journals.maup.com.ua/index.php/political/article/view/3354> [in Ukrainian].
4. Demchuk, R. V. (2017). Mifopoetyka yak kulturnyi topos ta kulturolohichnyi metod [Mythopoetics as a cultural topos and cultural method.]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 48–52. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4fa28dad-b1c0-4ecb-a3c8-cb185d7fdfb7/content> [in Ukrainian].
5. Demchuk, R. V. (2020). «Komikokratia» yak kulturno-politychna realnist [“Comicoeracy” as a cultural and political reality]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Istorii i teorii kultury*, 3, 13–20. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2020.3.13-20> [in Ukrainian].
6. Dovhanyk, O. (2024). Osoblyvosti rozuminnia mifu v teoriiakh intelektualiv XIX – seredyny XX stolittia [Peculiarities of understanding myth in the theories of intellectuals of the nineteenth -mid-twentieth centuries]. *Kulturolohichna dumka*, (26 (2'2024)), 41–52. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-26-2024-2.41-52> [in Ukrainian].
7. Zablotskyi, V. (2024). Mif yak svitohliadna matrytsia [Myth as a worldview matrix]. *Humanities Studies*, (21 (98)), 32–39. <https://doi.org/10.32782/hst-2024-21-98-04> [in Ukrainian].
8. Kovalevska, T. A. (2024). Osoblyvosti politychnoi mifolohii v ukrainskomu suspilstvi [Features of political mythology in Ukrainian society]. *Politykus : Naukovyi zhurnal*, 2, 106–112. <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/dspace.pdpu.edu.ua/jspui/handle/123456789/19967> [in Ukrainian].
9. Kosiak, Ya. O., & Kosiak, S. M. (2020). Politychnyi mif yak sposib informatsiinoho vplyvu na svidomist suspilstva [Political myth as a way of informational influence on the consciousness of society]. *Visnyk humanitarnoho naukovohto tovarystva: Naukovi pratsi*, (20), 36–42 [in Ukrainian].

10. Kuzmenko, H. O. (2021). Sotsialno-politychnyi mif: mifotvorennia ta mifotvorchist u pryzmi suchasnykh komunikatyvnykh praktyk [Socio-Political Myth: mythmaking and creation in the prism of modern communication practices]. *Public Management*, 26(1), 71–84. [https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1\(26\)-71-84](https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1(26)-71-84) [in Ukrainian].
11. Melnychenko, A. (2022). Protystavlennia poniattia "mif" i "politychnyi mif": relihiieznavcho-filosofskyi pohliad [Opposition of the concepts of “myth” and “political myth”: a religious and philosophical view]. *SOFIIA. Humanitarno-relihiieznavchyi visnyk*, 20(2), 41–44. <https://doi.org/10.17721/sophia.2022.20.9> [in Ukrainian].
12. Mykhailiuk, O., & Vershyna, V. (2022). Mif yak sposib oznachuvannia [Myth as a way of signification]. *Filosofia ta politolohiia v konteksti suchasnoi kultury*, 14(2), 10–17. <https://doi.org/10.15421/352216> [in Ukrainian].
13. Omelchenko, V. (2021). Do pytannia pro suchasni mify. Politychnyi mif yak prykladna mifolohiia [To the question of modern myths. Political myth as applied mythology]. *Sophia. Human and Religious Studies Bulletin*, 17(1), 44–50. <https://doi.org/10.17721/sophia.2021.17.9> [in Ukrainian].
14. Orokhovska, L., & Koshetar, U. (2024). Politychna mifotvorchist u sotsialnykh komunikatsiakh [Political myth-making in social communications]. *Grani*, 27(3), 37–43. <https://doi.org/10.15421/172447> [in Ukrainian].
15. Saraieva, O. V. (2024). Istorychnyi mif ta yoho modyfikatsii [Historical myth and its modifications]. XI Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «Teoriia i praktyka suchasnoi nauky ta osvity» m.Lviv. *Istorychni naukye*, 25–30. <http://lviv-forum.inf.ua/save/2024/19-20.02/Збірник.pdf#page=26> [in Ukrainian].
16. Shabanova, Yu. (2024). Mifolohichni vymir kultury v konteksti metamodernoho svitohliadu [Mythological dimension of culture in the context of metamodern worldview]. *UKRAINSKA KULTURA : MYNULE, SUCASNE, ShLIaKhY ROZVYTKU (NAPRIaM: Kulturolohiia)*, 48, 483–490. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.828> [in Ukrainian].
17. Shlemkevych, T., Shtelmashenko, A., & Hotsuliak, V. (2023). Politychni mify v strukturatsii politychnoho prostoru [Political myths in the structuring of political space]. *Scientific Journal "Regional Studies"*, (35), 42–46. <https://doi.org/10.32782/2663-6170/2023.35.6> [in Ukrainian].
18. Breslavets, N. O., & Vozniuk, L. A. (2022). Myths, customs, rituals – reproduction of cultural creation. *Lviv Philological Journal*, (11), 27–34. <https://doi.org/10.32447/2663-340x-2022-11.4>
19. Liseienko, O. V., & Sokolova, O. V. (2021). Mythogenic factors of formation of the sensory space of culture and society. *Perspectives. Socio-Political Journal*, (3), 26–33. <https://doi.org/10.24195/spj1561-1264.2021.3.4>
20. Zablotskyi, V. (2025). Discursive mythology: The nature and functions of myth. *Educational Discourse: Collection of Scientific Papers*, (51(10-12)), 27–35. [https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.51\(10-12\)-3](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.51(10-12)-3)

УДК 354.008.85(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-34>

Тетяна КЛІМУК

студентка IV курсу факультету культури та мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0009-0007-5624-5823

Віктор ШОСТАК

кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-4837-9633

Наталія СТОЛЯРЧУК

кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0003-4331-7051

Бібліографічний опис статті: Клімук, Т., Шостак, В., Столярчук, Н. (2025). Сучасний танець як соціокультурний феномен: поєднання духовних цінностей і креативних форм дозвілля. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 248–254, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-34>

СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН: ПОЄДНАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ І КРЕАТИВНИХ ФОРМ ДОЗВІЛЛЯ

Європейський вибір розвитку українського суспільства передбачає усвідомлення нової ролі сучасного хореографічного мистецтва. Час вимагає переосмислення соціокультурних функцій танцю, його художньо-естетичних особливостей та терапевтичних можливостей для створення креативних форм дозвілля в соціокультурному просторі України.

Метою статті є аналіз художньо-естетичних та духовно-психологічних особливостей розуміння стильової, жанрово-естетичної та соціокультурної специфіки сучасного танцю в контексті модернізаційних перетворень в Україні. Реалізація поставленої мети відбувається через вирішення наступних **завдань**: 1) розкриття сутності і поняття сучасного танцю як багатопланового соціокультурного феномену універсальної дії 2) дослідження терапевтичного ефекту сучасного танцю в контексті гармонізації розвитку особистості і обміну культурними цінностями соціальних груп між собою 3) визначення особливостей культурних змістів та символів сучасної хореографічної культури в контексті поєднання духовних цінностей і нових креативних форм дозвілля з метою відтворення культурних цінностей.

Методологія дослідження базується на поєднанні культурологічного і мистецтвознавчого підходів до аналізу соціокультурної і художньо-естетичної природи танцю, а також у нагоді став психологічний ракурс осмислення терапевтичних можливостей танцювальних практик.

Наукова новизна. У статті розглянуто сукупність характеристик і відмінностей розуміння сучасного танцю та їх використання в сучасних формах соціокультурної діяльності в Україні.

Як **висновок** у статті наголошується, що танець завжди привертав увагу дослідників різних шкіл і напрямків, фізіологів і вчених у галузі психології та педагогіки. Танець можна визначити як соціокультурний феномен, у якому знаходять своє вираження особливо значущі психопластичні інтонації суспільства, відбиваються соціальні мотиви. Танець є цілим комплексом невербальних знаків та сигналів, які несуть інформацію про психологічні особливості особистості та групи. Причина терапевтичного ефекту танцю полягає у важливості, яку відіграє ритм – головний і визначальний елемент танцю, що впливає на душу людини. Танець є моделлю не лише соціальної системи, а й ціннісно-нормативної матриці розвитку окремої особистості. Таке розуміння відкриває нові перспективи в організації креативних форм культурно-дозвіллевої діяльності в Україні.

Ключові слова: сучасний танець, хореографія, соціокультурні функції, духовні цінності, креативність, дозвілля.

Tetiana KLIMUK

Fourth-year student of the Culture and Arts Faculty, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0009-0007-5624-5823

Viktor SHOSTAK

PhD in History, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-4837-9633

Nataliia STOLIARCHUK

PhD in Philosophy Sciences, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0003-4331-7051

To cite this article: Klimuk, T., Shostak, V., Stoliarchuk, N. (2025). Suchasnyi tanets yak sotsiokulturnyi fenomen: poiednannia dukhovnykh tsinnosti i kreatyvnykh form dozvillia. [Contemporary Dance as a Socio-Cultural Phenomenon: a Combination of Spiritual Values and Creative Forms of Leisure]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 248–254, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-34>

CONTEMPORARY DANCE AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON: A COMBINATION OF SPIRITUAL VALUES AND CREATIVE FORMS OF LEISURE

The European choice for the development of Ukrainian society implies realizing a new role for contemporary dance. Time demands a rethinking of the socio-cultural functions of dance, its artistic and aesthetic features, and therapeutic possibilities for creating creative forms of leisure in the socio-cultural space of Ukraine.

*The article **aims** to analyze the artistic, aesthetic, spiritual, and psychological features of understanding the stylistic, genre, and aesthetic, and socio-cultural specifics of contemporary dance in the context of modernization transformations in Ukraine. The realization of the goal is achieved through the solution of the following **objectives**: 1) to reveal the essence and concept of contemporary dance as a multifaceted socio-cultural phenomenon of universal action 2) to study the therapeutic effect of contemporary dance in the context of harmonizing personal development and the exchange of cultural values of social groups among themselves 3) to determine the peculiarities of cultural meanings and symbols of contemporary dance culture in the context of combining spiritual values and new creative forms of leisure to reproduce cultural values.*

*The **research methodology** is based on a combination of cultural and art history approaches to analyzing the socio-cultural and artistic and aesthetic nature of dance, and a psychological perspective was also useful in understanding the therapeutic possibilities of dance practices.*

***Scientific novelty.** The article examines the set of characteristics and differences in the understanding of contemporary dance and its use in modern forms of socio-cultural activity in Ukraine.*

*As a **conclusion**, the article emphasizes that dance has always attracted the attention of researchers from various schools and trends, physiologists, and scientists in the field of psychology and pedagogy. Dance can be defined as a socio-cultural phenomenon in which particularly significant psychoplastic intonations of society are expressed and social motives are reflected. Dance is a whole complex of non-verbal signs and signals that carry information about the psychological characteristics of an individual and a group. The reason for the therapeutic effect of dance lies in the importance of rhythm, the main and defining element of dance that affects the human soul. Dance is a model not only of the social system, but also of the value and normative matrix of the development of an individual. This understanding opens up new perspectives in the organization of new creative forms of cultural and leisure activities in Ukraine.*

Key words: modern dance, choreography, socio-cultural functions, spiritual values, creative, leisure.

Актуальність теми дослідження зумовлена зростаючим інтересом до сучасного танцю як важливої складової культурного ландшафту, його здатністю відображати та трансформувати суспільні настрої, а також його потенціалом у розвитку творчих здібностей та організації

змістовного дозвілля. Вивчення взаємозв'язку між духовними цінностями, що лежать в основі людського буття, та креативними формами їх вираження у сучасному танці є важливим для розуміння його місця та значення в сучасному світі.

Танець завжди привертав увагу дослідників різних шкіл і напрямків, вчених у галузі психології та педагогіки, етнографів і мистецтвознавців, педагогів і культурологів, хореографів і сценічних майстрів, фізіологів і фахівців в області психології, а останнім часом танцювальна діяльність стала частиною інтересів психотерапії. І хоча танець є сьогодні важливою складовою української культури, комплексних наукових досліджень, які б поєднували аналіз сучасних танцювальних форм з їхнім соціокультурним та духовним значенням, недостатньо. Дане дослідження може заповнити цю прогалину, сприяючи глибшому розумінню сучасних тенденцій в українському танцювальному мистецтві та його ролі в суспільстві.

Результати дослідження можуть бути корисними для працівників культури, педагогів, організаторів дозвілля, а також для самих танцівників та шанувальників танцювального мистецтва. Отримані дані можуть допомогти в розробці нових освітніх програм, культурних ініціатив, а також у формуванні стратегій підтримки та розвитку сучасного танцю в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Стаття спирається на праці українських вчених, присвячені вивченню соціокультурної природи сучасного танцю. Так, дослідниця Герц І. розкриває унікальну сутність танцю через відображення у ньому культурних процесів. Будучи невербальною формою вираження, мистецька мова зазвичай потребує інтерпретації, проте танець, завдяки своїй позанаціональній та універсальній природі, є зрозумілим без перекладу, що робить його потужним засобом об'єднання (Герц, 2021). Також науковиця наголошує на тому, що танець ефективно допомагає подолати відчуження між людьми, слугуючи взірцем глибокої зацікавленості в інших та розвиваючи притаманне людині відчуття гармонії у соціальному порозумінні. Дослідниця Бойко О. аналізує мистецькі, естетичні та психологічні особливості танцювального театру в контексті традицій експресіоністського хореографічного мистецтва (Бойко, 2018). Гриценюк Р. досліджує соціальні танці в соціокультурному просторі XXI століття, аналізує специфіку розвитку соціальних танців на сучасному етапі, визначає особливості та перспективи нового, спортивно-змагального контексту соціальних танців (Гриценюк, 2020). Кінезіологія танцю – головна

тематика колективної монографії за загальною редакцією Плахотнюка О. Автори розглядають проблематику формування кінезіології танцю, визначають особливості різних танцювальних рухів, аналізують педагогічні, психологічні, медико-біологічні аспекти в хореографії, пропонують різноманітні засоби корекції, реабілітації та відновлення організму за допомогою танцювальних методик (Кінезіологія, 2020). Савчин Л. та Годовський В. аналізують форми і методи роботи з хореографічним колективом, звертають увагу на напрямки арт-терапії, що можуть бути реалізовані засобами хореографічного мистецтва, досліджують психологічні особливості впливу сучасного танцю на учасників і глядачів (Савчин, Годовський, 2012). Вже згадуваний автор Плахотнюк О. розглядає космополітичні та індивідуальні ознаки національної танцювальної культури, наголошує, що в у фольклорному танці відображаються елементи народного світогляду українців, їх давні художньо-естетичні традиції (Плахотнюк, 2021). Шабаліна О. М. описує мову тіла під час різних танцювальних практик у контексті пластичних вимірів XX століття (Шабаліна, 2015, 2017).

Метою статті є дослідження сучасного танцю як соціокультурного феномена, що гармонійно поєднує духовні цінності та креативні форми дозвілля; аналіз художньо-естетичних та духовно-психологічних особливостей сучасного танцю, виявлення стильової, жанрово-естетичної та соціокультурної розмаїтості сучасної танцювальної культури в контексті новітніх соціокультурних перетворень в Україні.

Виклад матеріалу дослідження. У динамічному світі XXI століття, позначеному стрімкими соціальними, технологічними та культурними змінами, мистецтво танцю продовжує відігравати важливу роль у житті окремих людей та суспільства в цілому. Сучасний танець, еволюціонувавши з класичних та народних форм, став не лише видовищним мистецтвом, але й потужним засобом самовираження, комунікації та пізнання світу. Він є унікальним соціокультурним феноменом, що поєднує в собі глибокі духовні цінності та різноманітні креативні форми дозвілля, впливаючи на формування світогляду, емоційного інтелекту та фізичного здоров'я особистості.

Витоки сучасного танцю сягають кінця XIX – початку XX століття, періоду глибоких соціальних та культурних трансформацій. Відмова від жорстких канонів класичного балету, прагнення до більшої свободи вираження та дослідження природних рухів стали ключовими імпульсами для зародження нових хореографічних напрямків. Піонери модерну, такі як Айседора Дункан, Рут Сен-Дені, Тед Шон, Мері Вігман та інші, заклали основи філософії та естетики сучасного танцю, наголошуючи на індивідуальності, емоційності та зв'язку руху з внутрішнім світом людини.

Подальший розвиток сучасного танцю характеризувався появою різноманітних технік та стилів, включаючи джаз-модерн, контемпорарі, постмодерн та інші. Кожен з цих напрямків вносив свої унікальні елементи в хореографічну лексику, розширюючи можливості тілесного вираження та досліджуючи нові аспекти людського досвіду. Сучасний танець став відкритим до експериментів, синтезуючи елементи різних видів мистецтва, включаючи музику, театр, візуальні ефекти та новітні технології (Бойко, 2018, с.134-138).

Дослідники сучасного танцю відзначають у ньому низку характерних рис, які в комплексі перетворюють його на унікальний соціокультурний феномен. Так, на відміну від більш формалізованих видів танцю, сучасний танець надає танцівникам та хореографам значну свободу у виборі рухів, тем, музичного супроводу та сценічного оформлення. Сучасний танець часто є засобом вираження складних емоцій, переживань та соціальних коментарів. Через рух тіла танцівники передають широкий спектр почуттів, спонукаючи глядачів до співпереживання та рефлексії. Окрім цього, багато сучасних хореографічних постановок несуть в собі глибокий філософський або соціальний зміст, виражаючи актуальні проблеми сучасності, питання ідентичності, відносин між людьми та їхнього місця у світі (Шабаліна, 2015, с.183-192). При цьому сучасний танець постійно розвивається, збагачуючись новими рухами, техніками та міждисциплінарними підходами. Хореографи експериментують з формою, простором, часом та взаємодією з іншими видами мистецтва (Бойко, 2018, с.134).

Варто також відзначити наявну сьогодні відносну доступність танцювального виду мистец-

тва як для виконавців, так і для глядачів (як приклад – соціальні танці). Існує велика кількість студій, шкіл та аматорських колективів, що робить його популярною формою дозвілля та самовираження для людей різного віку та рівня підготовки (Гриценюк, 2020, с. 79-84).

Особливу увагу слід звернути на значний потенціал сучасного танцю у формуванні та трансляції духовних цінностей. Через тілесне переживання та емоційне залучення він сприяє розвитку таких якостей, як емпатія та співчуття, самопізнання та самосприйняття, повага до різноманітності, прагнення до краси та гармонії. Опанування танцювальними техніками вимагає дисципліни, наполегливості та подолання труднощів, що сприяє розвитку сили волі та цілеспрямованості.

Таким чином танець можна визначити як унікальний соціокультурний феномен, адже у ньому знаходять своє вираження особливо значущі психопластичні інтонації суспільства, відбиваються соціальні мотиви. В рамках підходу до танцю як соціокультурного явища його можна розглядати як вид невербального спілкування, наділеного всіма функціями спілкування: функцією формування та розвитку відносин, функцією пізнання людьми один одного, функцією впливу та взаємовпливу, функцією організації міжособистісної взаємодії (Гриценюк, 2020, с.82-83).

Завдяки своїй унікальній здатності налагоджувати внутрішню рівновагу людини та полегшувати її взаємодію з навколишнім світом, танець викликає особливий інтерес у фахівців з психології та психотерапії. Ще в давні часи мудреці помічали, що ритмічні рухи танцю здатні впорядковувати емоційний стан, вносячи ясність і гармонію в душу спостерігача, а також слугуючи інструментом для трансформації внутрішнього сум'яття та духовного хаосу в нову, більш організовану систему. Саме тому танець нерідко використовувався як цілющий засіб: у випадках втрати душевної гармонії люди вдавалися до танцювальних рухів під супровід співу, вірячи у його відновлювальну силу. Наприкінці дев'ятнадцятого століття, з розвитком психіатрії як науки, лікарі знову звернули увагу на цю забуту властивість танцю. Зокрема, були зафіксовані випадки його позитивного впливу на емоційний та духовний розвиток дітей з особливими потребами, що

підкреслювало його потенціал як терапевтичного інструменту в роботі з різними психологічними станами (Савчин, 2012, с.315-321).

Глибинна причина цілющого впливу танцю на емоційний стан людини криється у надзвичайній значущості ритму, який є його фундаментальним елементом. Ритм, у широкому розумінні цього слова, є невід'ємною характеристикою всього Всесвіту. Усе, що нас оточує, тісно пов'язане з циклічними процесами: обертання Землі навколо Сонця, рух планет і зірок, закономірна зміна пір року, чергування дня і ночі – все це пронизано ритмом. Аналогічно, і в людському організмі існують власні ритмічні процеси, такі як биття серця, пульсація крові, регулярність дихання та інші. Природна здатність та схильність людини до сприйняття ритмічності у всьому є однією з базових її характеристик, закладених самою природою. Саме тому позитивний вплив ритму та ритмічних рухів на людську психіку є цілком зрозумілим і обґрунтованим (Герц, 2021, с.201).

Окрім ритму, ще один характерний прийом у танці – стилізація – також має благотворний вплив на психічний стан. Німецький психолог Ернст Кречмер, один із піонерів у розробці типології статури та її зв'язку з психічними розладами та типами темпераменту, свого часу зазначав, що стилізація відображає внутрішню психологічну тенденцію до спрощення та повторення певних форм, а також до виокремлення найважливішого (Герц, 2021, с.201). Це прагнення до виділення суттєвого можна спостерегти у відносно реалістичних зображеннях первісних людей та у подібних малюнках дітей, які інстинктивно передають суть об'єкта, відкидаючи зайві деталі. Саме тяжіння до стилізації форми, на думку Ернста Кречмера, є первинною, глибоко вкоріненою властивістю самого психічного апарату людини.

Отже, людське прагнення до спрощення або повторення певних форм органічно переплітається з ритмічними імпульсами в психомоторній сфері, і разом з ритмом становить одну з фундаментальних потреб нашої психічної організації. Внутрішній дисбаланс і душевний хаос, що виникають внаслідок порушення рівноваги внутрішніх сил, можуть бути подолані людиною через відновлення цієї рівноваги шляхом підпорядкування себе ритму танцювальних рухів. Відомий австрійський хореограф, педагог

та теоретик танцю Рудольф Лабан свого часу підкреслював значну терапевтичну цінність танцю, акцентуючи його позитивний вплив на загальне здоров'я людини, а також вказуючи на його ефективність у зменшенні напруження, накопиченого в процесі повсякденної трудової діяльності (Шариков, 2015, с.195-202).

Оскільки людина, яка танцює, демонструє здатність до глибокої, невербальної комунікації, танець постає ефективним інструментом у подоланні відчуження та роз'єднаності між людьми, слугуючи своєрідним еталоном ідеальних взаємин з навколишнім світом та оточуючими. Значною мірою корені людської роз'єднаності та байдужості криються в нашій неувважності до тонких, часто підсвідомих і щирих сигналів, які ми несвідомо передаємо через рухи свого тіла. Ці ледь помітні жести, міміка та постава можуть нести важливу інформацію про наш емоційний стан та наміри, проте часто залишаються непоміченими або неправильно інтерпретованими, що призводить до непорозумінь та відчуження. Однак, не менш серйозною проблемою у міжособистісній взаємодії є часта відсутність такту, емпатії та щирої зацікавленої участі у відповідь на рухи, спрямовані до нас іншими людьми. Ми можемо бути занадто зосереджені на собі, своїх думках і переживаннях, щоб помітити та адекватно відреагувати на невербальні сигнали співрозмовника, що ускладнює встановлення глибокого емоційного зв'язку. На противагу цьому, танцювальні рухи є яскравим прикладом глибокої спрямованості уваги на партнера та на загальний простір взаємодії. У танці виявляється особливий тип людських стосунків, який характеризується гармонією, взаєморозумінням та багатогранністю емоційного обміну, що можна порівняти з поліфонією в музиці, де різні голоси сплітаються в єдину мелодію.

У танці повною мірою проявляються такі важливі аспекти людських стосунків, як щира турбота про іншого, емпатична участь у його емоційному стані, активна взаємодія та глибоке, часто безсловесне спілкування. Саме танцювальне мистецтво, в якому високий рівень технічної майстерності не затьмарює справжньої емоційної віддачі та одухотвореності виконання, мистецтво, що гармонійно поєднує естетичну красу рухів з чутливістю, увагою та щирою прихильністю до партнера, має потенціал стати своєрідним взірцем

і бажаною нормою в усіх сферах комунікативної діяльності людей, навчаючи нас краще розуміти одне одного на невербальному рівні та будувати більш глибокі та гармонійні стосунки.

З такої точки зору дозволимо собі стверджувати, що сучасний танець відіграє важливу роль у формуванні та збереженні культурної ідентичності, а також у налагодженні міжкультурної комунікації. З одного боку, хореографи часто звертаються до традиційних народних танців, ритуалів та міфології, переосмислюючи їх у сучасній інтерпретації та передаючи таким чином культурну спадщину наступним поколінням. З іншого боку, сучасний танець є універсальною мовою тіла, яка може долати мовні та культурні бар'єри, сприяючи взаєморозумінню та діалогу між представниками різних культур (Плахотнюк, 2021, с.4-8). Міжнародні танцювальні фестивалі, обміни та спільні проекти стають платформою для культурного обміну та збагачення, демонструючи різноманіття світової танцювальної культури.

Разом з тим танець постає нині доволі популярною креативною формою дозвілля для людей різних вікових і соціальних груп. У сучасному суспільстві, де зростає потреба у змістовному та активному дозвіллі, сучасний танець стає привабливою та ефективною формою проведення вільного часу. Заняття танцями є ефективним способом підтримання фізичної форми, розвитку гнучкості, координації, сили та витривалості. При цьому ритмічні рухи та музика допомагають зняти емоційну напругу, розслабитися та покращити настрій, зменшити відчуття стресу. Імпровізація, експерименти з рухами та участь у хореографічних постановках стимулюють творче мислення, уяву та здатність до самовираження. Перегляд танцювальних виступів та участь у творчому процесі приносять естетичне задоволення та збагачують духовний світ людини. Заняття в танцювальних групах створюють сприятливе середовище для спілкування, налагодження нових знайомств та розвитку навичок командної роботи.

Висновки. Супроводжуючи розвиток культури, танцювальне мистецтво виступає своєрідною моделлю соціокультурних процесів, втіленням багатогранної та невичерпної сутності культури. Причина терапевтичного ефекту танцю полягає у величезній важливості, яку відіграє ритм – найважливіший елемент танцю, що впливає на душу і тіло людини. Також танець здатний задовільняти одну із життєвоважливих потреб людини – потребу у спілкуванні, тому проявом соціокультурної природи феномену танцювального мистецтва можна вважати його комунікативні потенції. Характерне для сучасності зростання соціальної ізоляції та відчуження, що загрожує духовною порожнечою та збільшенням не лише фізичних хвороб, а й душевного дискомфорту, значною мірою можна подолати танцювальними практиками. Ритм і пластика людського тіла дозволяють танцю за допомогою специфічної мови проявити невербалізовану, неартикульовану сутність, яка не піддається слову.

Загалом, сучасний танець є багатогранним та динамічним соціокультурним феноменом, що органічно поєднує глибокі духовні цінності та різноманітні креативні форми дозвілля. Він еволюціонував з прагнення до свободи вираження та дослідження людського досвіду через рух, став потужним засобом самопізнання, емоційної комунікації та інтелектуального осмислення світу. Впливаючи на формування духовних цінностей, розвиваючи творчий потенціал та пропонуючи змістовне дозвілля, сучасний танець відіграє важливу роль у житті окремих людей та суспільства в цілому. Його здатність відображати та трансформувати культурні традиції, а також сприяти міжкультурному діалогу, підкреслює його значущість у сучасному глобалізованому світі. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення впливу новітніх технологій на розвиток сучасного танцю, його роль у психологічній реабілітації та його потенціал у сфері освіти та соціальної інтеграції.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бойко О.С. Танцтеатр у межах традицій експресіоністського хореографічного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 134–138. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_1_28 (05.03.2025).
2. Герц І. І. Танець як засіб засвоєння соціокультурного досвіду. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 2. С. 199–204.

3. Гриценюк Р. Соціальні танці в соціокультурному просторі XXI ст.: спортивно-змагальний аспект. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 79–84.
4. Кінезіологія танцю: колективна монографія / за заг. ред. О.А. Плахотнюка. Львів : Сполом, 2020. 244 с.
5. Савчин Л. М., Годовський В.М. Методика роботи з хореографічним колективом: навчально-методичний посібник для студентів спеціальності «Хореографія». Рівне, 2012. 352 с.
6. Плахотнюк О. Етносвітогляд фольклорного танцю в мистецькому просторі сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб.наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 35. Том 5. С. 4–8. URL : <http://www.apfn-journal.in.ua/35-5-2021> (20.03.2025).
7. Шабаліна О. М. Мова тіла як пластичний вимір ХХ століття. *Культура України : Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 51. С. 182–193. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2015_51_20 (28.03.2025).
8. Шабаліна О.М. Пластичність. Мова. Тіло : монографія. Київ : ФО-П Поліщук О.В., 2017. 194 с.
9. Шариков Д. Новітня теорія танцю першої половини ХХ століття за методом Рудольфа фон Лабана. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 195–202.

REFERENCES:

1. Boiko, O.S. (2018) Tantsiatr u mezhakh tradytsii ekspresionistskoho khoreorafichnoho mystetstva [Dance theater within the traditions of expressionist choreographic art]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriiv kultury i mystetstv. – Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts*, 1, 134-138. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_1_28 [in Ukrainian] (05.03.2025).
2. Gerts I. I. (2021) Tanets yak zasib zasvoennya sotsiokulturnogo dosvidu [Dance as a means of acquiring sociocultural experience]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriiv kultury i mystetstv.: nauk. zhurnal – Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts: of science magazine*, 2, 199-204 [in Ukrainian].
3. Hrytseniuk, R. (2020) Sotsialni tantsi v sotsiokulturnomu prostori XXI st.: sportyvno-zmahalni aspekt [Social Dancing in the Socio-Cultural Space of the XXI Century: The Sports and Competitive Aspect] *Mystetstvoznnavchi zapysky : zb. nauk. prats. – Art historical notes: a collection of scientific papers*. 38. 79–84 [in Ukrainian].
4. Plakhotniuk, O.A. (Eds.). (2020) Kineziolohiia tantsiu: kolektyvna monohrafiia [Kinesiology of dance: a collective monograph] Lviv: Spolom [in Ukrainian].
5. Savchyn, L. M. & Hodovskyi, V. M. (2012) Metodyka roboty z khoreorafichnym kolektyvom: navchalno-metodychni posibnyk dlia studentiv spetsialnosti «Khoreografiia» [Methods of working with a choreographic team: a study guide for students majoring in choreography] Rivne [in Ukrainian].
6. Plakhotniuk, O. (2021) Etnosvitohliad folklornoho tantsiu v mystetskomu prostori suchasnosti [Ethno-Worldview of Folk Dance in the Artistic Space of Modernity] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zb.nauk. pr. molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. – Topical issues of humanities: interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University*, 35. (Vol 5) 4–8. URL : <http://www.apfn-journal.in.ua/35-5-2021> [in Ukrainian] (20.03.2025).
7. Shabalina, O. M. (2015) Mova tila yak plastychni vymir XX st. [Body language as a plastic dimension of the twentieth century] *Kultura Ukrainy. Seriiia : Mystetstvoznnavstvo. – Culture of Ukraine. Series: Art History*, 51. 182-193. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2015_51_20 [in Ukrainian] (28.03.2025).
8. Shabalina, O.M. (2017) Plastychnist. Mova. Tilo : monohrafiia [Plasticity. Language. Body : a monograph] Kyiv : FO-P Polishchuk O.V. [in Ukrainian].
9. Sharykov D. (2015) Novitnia teoriia tantsiu pershoi polovyny XX stolittia za metodom Rudolfa fon Labana. [The latest theory of dance of the first half of the 20th century according to the method of Rudolf von Laban]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznnavstvo - Bulletin of Lviv University. Art History Series*, Vyp. 16. Ch. 1, 195–202 [in Ukrainian].

УДК 929:7.071.1:316.74:7(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-35>

Igor KORZHUK

аспірант кафедри культурології та міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корп. 15, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0002-3072-1795

Бібліографічний опис статті: Коржук, І. (2025). Культурна дипломатія в зарубіжній гуманітаристиці. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 255–259, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-35>

КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ В ЗАРУБІЖНІЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ

В загальному розумінні світова гуманітаристика розуміє культурну дипломатію як сферу політики, в якій держави прагнуть мобілізувати свої культурні ресурси для досягнення цілей зовнішньої політики. Природа цих цілей і культурних ресурсів, мобілізованих для їх досягнення, зазнавала історичних змін, і для позначення такого роду політики в різних національних та історичних контекстах використовувався ряд термінів. Протягом ХІХ століття культурна дипломатія була тісно пов'язана із суперництвом Великих держав, особливо в колоніальному контексті. Однак після закінчення Першої світової війни культурну дипломатію все більше почали розуміти як засіб для проведення ідеологічної конкуренції, тренд, який став центральним у культурній дипломатії холодної війни. Тим не менш, зосередження науковців на культурних вимірах протистояння між двома наддержавами часів холодної війни відвернуло увагу від інших різновидів культурної дипломатії в «третьому світі» або «глобальному півдні», які прагнули встановити форми солідарності між постколоніальними націями.

У постбіполярний період розвитку світової політики інтерес до культурної дипломатії вийшов за межі виключно американського академічного простору і здобув визнання серед науковців інших країн. Незважаючи на різноманіття підходів і трактувань, термін *cultural diplomacy* закріпився в міжнародному науковому обігу як загальноновизнане поняття. Визначення культурної дипломатії можуть відрізнятися залежно від мети та конкретних форм її реалізації. Системне осмислення цього феномену розпочалося ще в 1960-х роках ХХ століття. У рамках культурної дипломатії застосовуються різні інструменти впливу, серед яких: мистецтво (театр, кіно, музика, танець, живопис, скульптура), організація виставок, зокрема міжнародних, таких як ЕКСПО; освітні та академічні програми обміну, мовні курси за кордоном; популяризація літератури через відкриття бібліотек або переклади творів на інші мови; міжнародне поширення новин і культурного контенту; а також релігійна дипломатія, включаючи проекти міжрелігійного діалогу.

Ключові слова: дипломатія, культурна дипломатія, гуманітаристика, динаміка, розвиток, тенденції, світова політика, «м'яка сила».

Ihor KORZHUK

Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, 9 Lavrska Str., Bldg. 15, Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0002-3072-1795

To cite this article: Korzhuk, I. (2025). Kultura dyplomatiiia v zarubizhnii humanitarystytsi [Cultural diplomacy in foreign humanities]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 255–259, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-35>

CULTURAL DIPLOMACY IN FOREIGN HUMANITIES

In a general sense, world humanitarian studies understand cultural diplomacy as a sphere of politics in which states seek to mobilize their cultural resources to achieve foreign policy goals. The nature of these goals and the cultural resources mobilized to achieve them has undergone historical changes, and a number of terms have been used to designate this type of policy in various national and historical contexts. During the 19th century, cultural diplomacy was closely associated with the rivalry of the Great Powers, especially in the colonial context. However, after the end of World War I, cultural diplomacy increasingly began to be understood as a means of ideological competition, a trend that became central to Cold War cultural diplomacy. Nevertheless, the focus of scholars on the cultural dimensions of the confrontation between the two superpowers of the Cold War diverted attention from other varieties of cultural diplomacy in the “Third World” or “Global South”, which sought to establish forms of solidarity between postcolonial nations. It was in this form, adapted to the post-bipolar realities of world politics, that the appeal to the phenomenon of cultural diplomacy went beyond

the boundaries of the American academic environment and was accepted by researchers from other countries. Despite the diversity of concepts, today in international discourse the concept of cultural diplomacy is considered a generally accepted term. Definitions of cultural diplomacy, taking into account specific goals and forms of its implementation, are variable. In the post-bipolar period, the development of world politics has attracted interest in cultural diplomacy among leaders outside the American academic space and in gaining recognition among scientists from other countries. Regardless of the variety of approaches and interpretations, the term cultural diplomacy has become entrenched in the international scientific community as an obscure concept. The significance of cultural diplomacy can be differentiated depending on the specific forms of its implementation. Systematic understanding of this phenomenon began in the 1960s in the 20th century. Within the framework of cultural diplomacy, a variety of tools will be used, including: art (theatre, cinema, music, dance, painting, sculpture), organization of exhibitions, international events, such as EXPO; educational and academic exchange programs, international courses outside the border; popularization of literature through the creation of libraries or translation of works into other languages; international expansion of new products and cultural content; as well as religious diplomacy, including projects for interreligious dialogue.

Key words: *diplomacy, cultural diplomacy, humanitarian studies, dynamics, development, trends, world politics, "soft power".*

Актуальність проблеми. Культурна дипломатія як феномену політичної практики сьогодні активно обговорюється з точки зору її феноменологічних, концептуальних та ідейних засад в доробках вітчизняних та зарубіжних дослідників. Осмислення культурної дипломатії як нового феномену міжнародної взаємодії не є завершеним та не знімає з порядку денного питання щодо «несилових» способів посилення впливу різноманітних традиційних і нових акторів у світовій політиці. Водночас необхідно підкреслити, що, хоча «пальма першості» у вивченні культурної дипломатії та практичному застосуванні її механізмів належить представникам США, науковці та експерти з інших країн дедалі успішніше розвивають власний національний досвід у цьому напрямі. Іншими словами, йдеться як про постійне розширення меж профільного дискурсу, так і про збагачення його змісту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика витлумачення сутності, змістовного та організаційного наповнення категорії «культурна дипломатія» перманентно перебуває в полі наукового зору сучасних дослідників в Україні (Завада & Дударчук, 2021; Сухорольська, 2022 та ін.) та закордоном (Bano, Chaudhri & Zowghi, 2023; Riordan, Machon & Csajkova, 2023 та ін.). У міжнародному дискурсі термін cultural diplomacy вважається загальною визначенням або збірним щодо інших близьких понять (Ang, Isar & Mar, 2015). Залежно від країнової специфіки варіюються методи і форми культурної дипломатії, її моделі (Milton, 2013), які в кожному конкретному випадку зорієнтовані на максимізацію об'єктивних і суб'єктивних переваг, що є в національному арсеналі (Leonard, 2002). Аналізуючи сучасний культурологічний

дискурс Р. Захарна (Zaharna, 2009), зазначає, що попри розмаїття теоретичних підходів до феномену культурної дипломатії. Схожої думки дотримується С. Велінський (2019) й зазначає, що «від неоліберальної концепції «м'якої сили» та конструктивістської інтерсуб'єктивності до політичного діалогу прихильників політичної комунікації й концепції національного бренда теоретиків маркетингу, практика публічної дипломатії має будуватися з урахуванням найрізноманітніших підходів» (Велінський, 2019, с. 56). **Мета дослідження:** проаналізувати явище культурної дипломатії в зарубіжній гуманітаристиці.

Виклад основного матеріалу дослідження. В загальному розумінні світова гуманітаристика розуміє культурну дипломатію як сферу політики, в якій держави прагнуть мобілізувати свої культурні ресурси для досягнення цілей зовнішньої політики. Природа цих цілей і культурних ресурсів, мобілізованих для їх досягнення, зазнавала історичних змін, і для позначення такого роду політики в різних національних та історичних контекстах використовувався ряд термінів. Тим не менш, термін культурна дипломатія й сьогодні є життєздатним для позначення цієї конкретної сфери зовнішньої політики, яку часто розуміють як один із компонентів ширшої публічної дипломатії держави або, за термінологією Джозефа Найя, «м'якої сили» (Велінський, 2019).

Культурна дипломатія та обмін думками, мабуть, завжди відігравали важливу роль у стосунках між народами. З появою сучасної державної системи на початку Нового часу така демонстрація та обмін стали вираженням офіційних дипломатичних відносин між дворами, але лише в XIX столітті ми бачимо появу куль-

турної дипломатії в тому сенсі, як її розуміють сьогодні: це вже не питання спілкування між правителями, а радше вираження національної ідентичності, спрямоване на міжнародну громадськість.

Протягом XIX століття культурна дипломатія була тісно пов'язана із суперництвом Великих держав, особливо в колоніальному контексті. Однак після закінчення Першої світової війни культурну дипломатію все більше почали розуміти як засіб для проведення ідеологічної конкуренції, тренд, який став центральним у культурній дипломатії холодної війни. Тим не менш, зосередження науковців на культурних вимірах протистояння між двома наддержавами часів холодної війни відвернуло увагу від інших різновидів культурної дипломатії в «третьому світі» або «глобальному півдні», які прагнули встановити форми солідарності між постколоніальними націями (Велінський, 2019).

Культурна дипломатія як дискурс і практика сьогодні набуває великого значення як у дослідженнях культурної політики, так і в міжнародних відносинах. По суті, термін культурна дипломатія широко використовується настільки, що він став плаваючим означником, який зазвичай використовують як зовнішньополітичні заклади, так і сектор мистецтва та культури (Isar, 2010).

Культурна дипломатія стала амбівалентним поняттям із розмитими межами. Більш традиційне визначення культурної дипломатії розглядає її як інструмент м'якої сили, за допомогою якого держави та/або міжнародні організації переслідують цілі зовнішньої політики. У цій перспективі культурна дипломатія буде обмежена процесами, які відбуваються, коли офіційні дипломати, діючи на службі та від імені своїх урядів, використовують культурні ресурси для просування національних інтересів.

Але в останні роки переважало розширене та більш саморефлексивне визначення, яке розглядає її як окрему сферу політики, мистецтва, спільного розвитку потенціалу країни, увиразника та популяризатора економічного зростання та соціальної згуртованості країни шляхом залучення громадян та учасників громадянського суспільства до продукування та привласнення результатів культурної діяльності. Це розширене визначення культурної дипломатії використовує обмін культурними

товарами та послугами, співпрацю та створення мереж між музеями, культурними фондами та міністерствами, митцями та кураторами з різних країн та континентів, щоб сприяти кращим та тіснішим стосункам та розширювати їхній загальний суспільний та політичний вплив. Навіть у цій розширеній формі діяльність культурної дипломатії також може використовуватися для просування певних геополітичних інтересів або підтримки торгової політики (Ang, Isar & Mar, 2015).

Раніше ці два визначення та пов'язані з ними процеси розглядалися аналітиками як різні. Перше визначалося як культурна дипломатія, а друге – як міжнародні культурні відносини, які залишаються заснованими на потоках культурного обміну, але відбуваються природно і органічно, без втручання держави. Оскільки ця відмінність стала розмитою як у політиці, так і в науці, увага дослідників залишається спрямованою переважно на обміни між країнами, а також на культурні програми та загальну культурну діяльність, що відбувається між національними державами та між ними.

Зазначимо, що перші згадки культурної дипломатії як особливого виду діяльності зустрічаються в англійській пресі ще в середині XIX століття (Caitlin, 2012). Це були журналістські міркування, які вказували на необхідність демонстрації доброчесності, чесності та гласності в політиці. Надалі термін почали використовувати американські ЗМІ та представники політичних кіл США. Офіційні органи з фактичними функціями публічно-дипломатичного характеру в США з'явилися наприкінці 40-х років XX століття. Наприклад, нормативне підґрунтя нинішньої Комісії радників президента з культурної дипломатії (Advisory Commission on Cultural Diplomacy) було закладено ще 1948 року Законом США щодо інформації та освітніх обмінів (Smith-Mundt Act). У середині 60-х років XX ст., у розпал «холодної війни», американці – спершу журналісти, а потім і представники науково-практичних кіл, почали використовувати термін «cultural diplomacy», замінивши ним поняття «пропаганда», яке на той час набуло негативної конотації в західній суспільній свідомості (Caitlin, 2012).

Концептуалізація досвіду культурної дипломатії розпочалася в 60-х рр. XX ст., коли було

накопичено певний емпіричний матеріал щодо діяльності американського уряду у цій сфері (Zaharna, 2009). Найбільш поширене в сучасній літературі трактування американського дослідника Мілтона Каммінгса визначає культурну дипломатію як обмін ідеями, інформацією, цінностями, традиціями, віруваннями та іншими аспектами культури, які можуть сприяти покращенню взаєморозуміння. При цьому культурна дипломатія є складовою публічної дипломатії і є комплексом практичних дій, що мають стратегічні та тактичні цілі у сфері культурної взаємодії держав, міжнародних організацій та інших інститутів (Milton, 2013).

Дослідники культурної дипломатії сходяться на тому, що у світі разом із дипломатією еліт (політиків, послів і громадських діячів) дедалі більшого значення набуває народна дипломатія, що передбачає масштабний культурний обмін між звичайними людьми. Таким чином, у світі, що глобалізується, культура, стає важливою складовою міжнародної політики та «м'якої сили» держави (Велінський, 2019, с. 56).

Британський дослідник Марк Леонард у роботі «Дипломатія іншими засобами» виділив найважливіші цілі громадської дипломатії у XXI ст. Усі вони пов'язані з розвитком культурної політики (Leonard, 2002). Можна сказати, що культурна дипломатія є своєрідним стрижнем публічної дипломатії держави, оскільки саме через культуру нація розкриває світові свою ідентичність, представляє свої цінності та ідеї.

В рамках ініціатив культурної дипломатії можуть використовуватись: мистецтво, зокрема театр, кінематограф, музика, танці, живопис, скульптура; виставки, включаючи міжнародні виставки ЕКСПО; освітні програми та про-

грами академічного та наукового обміну, мовні програми за кордоном; література: створення бібліотек за кордоном та переклад іноземними мовами національних творів; трансляція новин та культурних програм за кордон; релігійна дипломатія, зокрема ініціативи міжрелігійного діалогу (Bano, Chaudhri & Zowghi, 2023).

Одним із основних напрямків культурної дипломатії є побудова довгострокових взаємин із звичайними людьми за допомогою програм культурних та академічних обмінів, грантів та стипендій, тренінгів, конференцій, а також доступу до каналів інформування (Riordan, Machon & Csajkova, 2023). Таким чином, культурні зв'язки можуть стати ефективним інструментом публічної дипломатії держави (Сухорольська, 2022) та зробити внесок у формування сприятливого іміджу країни (Завада & Дударчук, 2021).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Культурна дипломатія є одним із найбільш стратегічних і економічно ефективних засобів політичного впливу, доступних для акторів у зовнішній політиці. Культурна дипломатія у вузькому значенні цього слова в зарубіжній гуманітаристиці є однією з урядових стратегій так званої «м'якої сили», що досягає своєї мети у вигляді культури. У міру розширення можливостей культурної дипломатії країни особливу увагу стали приділятися взаємній співпраці та культурним обмінам. Культурна дипломатія є однією з важливих складових зовнішньої політики сучасних держав. Використання інструментів культурної дипломатії допомагає у формуванні позитивного іміджу країни на міжнародній арені та просуває її національні та зовнішньополітичні інтереси.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ang I., Isar Y. R., Mar P. Cultural diplomacy: Beyond the national interest? *International Journal of Cultural Policy*. 2015. № 21(5). P. 365–338.
2. Isar Y. R. Cultural diplomacy: An overplayed hand? *Public Diplomacy Magazine*. 2010. № 5. P 29–44.
3. Byrne Caitlin Public Diplomacy and Constructivism: A Synergistic and Enabling Relationship. *International Studies Association Annual Conference, San Diego*, (1-4 April 2012). URL:<http://files.isanet.org/ConferenceArchive/c0f3deebd76244828cc6ed1c12810555.pdf> (дата звернення:10.03.2025)
4. Zaharna R. S. Mapping Out a Spectrum of Public Diplomacy Initiatives: Information and Relational Communication Frame-works. *Routledge Handbook of Public Diplomacy*. 2009. № 6. P. 86–100.
5. Milton CJr. Cultural Diplomacy and the United States Government. Washington DC: Center for Arts and Culture, 2013. 145 p.
6. Leonard M. Diplomacy by Other Means. *Foreign Policy*. 2002. № 132 (September–October). P. 48–56.

7. Bano M., Chaudhri, Z., Zowghi, The Role of Generative AI in Global Diplomatic Practices: A Strategic Framework. 2023. № 9. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2401.05415>
8. Riordan, N., Machon, M., & Csajkova, L. Space Diplomacy and the Artemis Accords. 2023. № 6. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2311.12137>
9. Сухорольська І. Ю. Громадська (публічна) дипломатія в сучасних міжнародних відносинах: нові тренди і особливості. *Регіональні студії*. 2020. № 30. С. 103–107. <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/69345>
10. Завада Я. І., Дударчук В. І. Публічна дипломатія як засіб «м'якої сили» США на Близькому Сході. *Політичне життя*. 2021. № 3. С. 112–118. <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2021.3.17>
11. Вилінський С. І. «М'яка сила» у зовнішній політиці Федеративної Республіки Німеччина: дис. ... канд. політ. наук за спеціальністю 23.00.04 – політичні проблеми міжнародних систем та глобального розвитку. Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України. Київ, 2019. 228 с.

REFERENCES:

1. Ang, I., Isar, Y. R., & Mar, P. (2015). Cultural diplomacy: Beyond the national interest? *International Journal of Cultural Policy*, 21(5), 365–338.
2. Isar, Y. R. (2010). Cultural diplomacy: An overplayed hand? *Public Diplomacy Magazine*, 5, 29–44.
3. Byrne, Caitlin (2012). Public Diplomacy and Constructivism: A Synergistic and Enabling Relationship. *International Studies Association Annual Conference, San Diego*, (1-4 April 2012). URL:<http://files.isanet.org/ConferenceArchive/c0f3deebd76244828cc6ed1c12810555.pdf> (дата звернення:10.03.2025)
4. Zaharna, R. S. (2009). Mapping Out a Spectrum of Public Diplomacy Initiatives: Information and Relational Communication Frame-works. *Routledge Handbook of Public Diplomacy*, 6, 86-100.
5. Milton, C.Jr. (2013). *Cultural Diplomacy and the United States Government*. Washington DC: Center for Arts and Culture, 145.
6. Leonard, M. (2002). Diplomacy by Other Means. *Foreign Policy*, 132 (September–October), 48–56.
7. Bano, M., Chaudhri, Z., & Zowghi, D. (2023). The Role of Generative AI in Global Diplomatic Practices: A Strategic Framework. arXiv preprint arXiv:2401.05415. <https://arxiv.org/abs/2401.05415>
8. Riordan, N., Machon, M., & Csajkova, L. (2023). Space Diplomacy and the Artemis Accords. arXiv preprint arXiv:2311.12137. <https://arxiv.org/abs/2311.12137>
9. Sukhorolska, I. Yu. (2022). Hromadska (publichna) dyplomatiia v suchasnykh mizhnarodnykh vidnosynakh: novi trendy i osoblyvosti [Public Diplomacy in Modern International Relations: New Trends and Peculiarities]. *Rehionalni studii – Regional Studies*, (30), 103–107. <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/69345> [in Ukrainian].
10. Zavada, Ya. I., & Dudarchuk, V. I. (2021). Publichna dyplomatiia yak zasib «miakoi syly» SShA na Blyzkomu Skhodi [Public Diplomacy as a Means of US “Soft Power” in the Middle East]. *Politychne zhyttia – Political Life*, (3), 112–118. <https://doi.org/10.31558/2519-2949.2021.3.17> [in Ukrainian].
11. Vylinskyi, S. I. (2019). «Miaka syla» u zovnishnii politytsi Federatyvnoi Respubliky Nimechchyna [“Soft power” in the foreign policy of the Federal Republic of Germany]. (Dys. ... kand. polit. nauk za spetsialnistiu 23.00.04 – politychni problemy mizhnarodnykh system ta hlobalnoho rozvytku). Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka Ministerstva osvity i nauky Ukrainy. Kyiv, 228. [in Ukrainian].

УДК 7.72.726

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-36>

Євгеній КУЗЬМЕНКО

аспірант 2-го року навчання відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, вул. Грушевського, 4, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0009-0008-9493-5160

Бібліографічний опис статті: Кузьменко, Є. (2025). Сакральна архітектура Луганщини за умов російської експансії (2022 рік): утрати та потенціал відновлення. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 260–269, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-36>

САКРАЛЬНА АРХІТЕКТУРА ЛУГАНЩИНИ ЗА УМОВ РОСІЙСЬКОЇ ВІЙСЬКОВОЇ ЕКСПАНСІЇ (2022 РІК): УТРАТИ ТА ПОТЕНЦІАЛ ВІДНОВЛЕННЯ

Сакральна архітектура Луганщини – перлина краю, невід’ємна складова частина національного та світового культурного надбання, елемент національної безпеки. **Мета роботи** полягає в розгляді сакральної архітектури Луганщини за умов повномасштабної російської військової експансії в історико-культурологічному вимірі. **Методологічною основою статті** є філософія та історія культури, історико-культурологічний підхід. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що в ньому розкрито актуальну, малодосліджену проблему сакральної архітектури Луганщини за умов російської військової експансії, її втрати та потенціал відновлення. **Висновки.** За підсумками дослідження встановлено, що сакральна архітектура Луганщини зазнала непоправних утрат унаслідок повномасштабної російської військової експансії. На теренах Луганщини виявлено 54 храмові споруди, які постраждали від ворожих обстрілів упродовж весни–літа 2022 р. Найбільша кількість утрат локалізується в Сіверськодонецькому районі. Серед постраждалих об’єктів 19 повністю знищено або важко пошкоджено. Разом 9 церковних будівель – пам’ятки архітектури місцевого значення. Водночас 2 храми, Другий Свято-Митрофанівський м. Лисичанська та Свято-Миколаївський м. Попасна, мають історико-архітектурну цінність, але не перебувають на державному обліку, охоронний статус відсутній. Це актуалізує в загальноукраїнському вимірі проблему виявлення об’єктів культурної спадщини, які мають цінність, та присвоєння їм охоронного статусу. Серед постраждалих церков більшість мають потенціал для відновлення, але воно насамперед залежить від деокупації регіону. Нині основоположними завданнями держави щодо означених будівель є моніторинг їхнього стану й донесення відомостей про ці російські злочини міжнародному співтовариству. Проблема має перспективи подальших досліджень за матеріалами інших областей України.

Ключові слова: сакральна архітектура Луганщини, російська військова експансія, храм, пам’ятка, пошкодження, руйнування, відновлення.

Yevhenii KUZMENKO

Postgraduate Student of the second year of study at the Visual and Applied Arts Department of M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, 4, Hrushevsky Str., Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0009-0008-9493-5160

To cite this article: Kuzmenko, Ye. (2025). Sakralna arkhitektura Luhanshchyny za umov rosiiskoi ekspansii (2022 rik): utraty ta potentsial vidnovlennia. [Sacred architecture of Luhansk region in the conditions of russian military expansion (2022): losses and restoration potential]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 260–269, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-36>

SACRED ARCHITECTURE OF LUHANSK REGION IN THE CONDITIONS OF RUSSIAN MILITARY EXPANSION (2022): LOSSES AND RESTORATION POTENTIAL

The sacred architecture of Luhansk Oblast is a pearl of the region, an integral part of the national and world cultural heritage, an element of national security. **The work is aimed at** the examining the sacred architecture of Luhanshchyna in the conditions of a full-scale Russian military expansion in a historical and cultural dimensions. **The methodological basis of the article** includes the philosophy and history of culture, historical and cultural approaches. **The scientific novelty of the study** consists

of the fact that it reveals the current, little-investigated problem of the sacred architecture of the Luhansk region in the conditions of Russian military expansion, its losses and the restoration potential. **Conclusions.** It has been ascertained after the results of the study that the sacred architecture of Luhansk Oblast affects irreparable losses because of a full-scale Russian military expansion. Fifty-four church buildings suffered from enemy shelling during the spring-summer of 2022 have been detected in Luhansk Oblast. The largest number of losses is localized in the Siverskodonetsk district. Among the affected objects 19 are completely destroyed or severely damaged. Currently, 9 church buildings are architectural monuments of the local importance. At the same time, 2 temples, the Second St. Mytrofan Church in the city of Lysychansk and the St. Nicholas Church in the city of Popasna, have historical and architectural value, but are not on the government accounting as well as the preservation order is absent. These facts make the problem of identifying cultural heritage sites those have value and assigning them a protected status relevant in the all-Ukrainian dimension. Most of the damaged churches have the potential for restoration, but it depends primarily on the region de-occupation. Currently, monitoring the condition of the specified buildings and reporting information about these Russian crimes against the international community are considered as the fundamental tasks of the state. The problem has prospects for the further research after the materials from the other regions of Ukraine.

Key words: sacral architecture of Luhansk Oblast, Russian military expansion, temple, monument, damage, destruction, restoration.

Актуальність проблеми. Луганщина – край з давньою та багатою історією, яка сягає своїми витокami XVI–XVIII ст., і нерозривно пов’язана з православною вірою. Саме в цей час відбувалося залюднення регіону, його освоєння передусім українськими козаками та селянами, у межах колонізації «Дикого Поля». Землі Луганщини, у складі Слобідської України та Кальміуської паланки Війська Запорозького Низового, були невід’ємною складовою частиною Української козацької держави, що існувала впродовж середини XVII–XVIII ст.

Нинішній архітектурний образ краю почав формуватися в середині XVIII – на початку XIX ст., що засвідчує низка пам’яток архітектури та історії національного значення. Це насамперед славнозвісні комплекси споруд Деркульського (середина 60 рр. XVIII ст.) і Лимарівського (кінець 10 – початок 20 рр. XIX ст.) кінних заводів, а також кілька церков: Свято-Михайлівська с. Михайлівка, Свято-Михайлівська с. Старий Айдар (кінець XVIII ст.), Свято-Успенська с. Осинове (початок XIX ст.) тощо.

Віховим періодом в історії Луганщини були 70 рр. XIX – 10 рр. XX ст. – час швидких темпів індустріалізації, розвитку промисловості¹. Означені десятиліття характеризувалися сплеском будівництва, зокрема, і храмового. Згідно з виданням «Православні храми й монастирі Харківської губернії 1681–1917 рр.» харківського краєзнавця А. Парамонова, тільки на території Старобільського повіту Харківської губернії зве-

дено понад 40 православних храмових споруд, переважно мурованих².

Революційні події та громадянська війна 1917–1921 рр. негативно вплинули на розвиток регіону. У цей час постраждала значна кількість церков, зупинилося виробництво тощо. Після утвердження більшовицької влади на теренах краю та постанови СРСР на початку 20 рр. XX ст. почалося проведення системної антирелігійної та антицерковної політики. У результаті станом на 80 рр. XX ст. більшість храмів Луганщини закрито, розграбовано та пристосовано для господарських потреб або знищено. За роки радянської влади з’явилися міста, в історії яких не було храмів – Сіверськодонецьк. Саме в радянський час, 3 червня 1938 р., утворено Луганську (Ворошиловградську) область.

Наприкінці 80 рр. XX ст. в СРСР почалися процеси лібералізації. В релігійному житті означена тенденція набула вираження в зменшенні державного тиску на церкву. У цей час на території Луганського краю почали відкриватися та ремонтуватися храми, засновувалися релігійні общини, припиняється гоніння на духовенство, але поштовхом до стрімкого відродження та розвитку релігійно-церковного життя, яке позначено домінуванням православного віросповідання, був розпад СРСР та здобуття Україною незалежності.

Уже восени 1991 р. утворено Луганську єпархію Української православної церкви (у межах області), як самостійну церковно-адміністративну одиницю, яка станом на першу половину 2007 р., згідно з єпархіальною статистикою, налічувала понад 340 приходів, 4 монастирі,

¹ Кінець XIX – початок XX ст. – період активного індустріального поступу в Російській імперії. Означений процес був однією з ключових тенденцій розвитку всієї Західної Європи та Північної Америки рубежа XIX – XX ст.

² Протягом XIX – початку XX ст. території Луганщини входили до складу Старобільського повіту Харківської губернії, Бахмутського й Слов’янoserbsького повітів Катеринославської губернії, Облaсті Війська Донського тощо.

понад 450 священнослужителів та низку духовних навчальних закладів. За цей час відремонтовано більшість церков регіону, які були занедбані в радянський період. З'явилася велика кількість нових храмових споруд. Постали Христо-Різдвяний храм м.Сіверськодонецька (від 2007 р. кафедральний собор), Свято-Володимирський кафедральний собор м. Луганська та ін.

У 2007 р. засновано Сіверськодонецьку єпархію (шляхом розділення Луганської), а вже 2013 р. утворено Ровеньківську, що стала третьою на теренах Луганщини. Загалом станом на 2014 р. у Луганській області діяло понад 400 приходів, 5 монастирів, налічувалося, майже, 600 священнослужителів, й існувала широка мережа духовних навчальних закладів.

Водночас були поширені малочисельні общини Української православної церкви Київського патріархату (УПЦ КП), Української автокефальної православної церкви (УАПЦ), Російської православної церкви за кордоном (РПЦЗ), Істинно-православної церкви (ІПЦ), а також римо-католицькі й греко-католицькі, і велика кількість протестантських спільнот тощо.

Розвиток Луганської області впродовж 90 рр. ХХ – початку 10 рр. ХХІ ст. характеризувався нерівномірністю та неоднорідністю. З одного боку, маємо помітні позитивні тенденції в релігійно-культурному, економічному житті краю, а, з іншого боку, – час, коли за діяльної підтримки Росії відбувалося поступове формування, поширення та наростання проросійських настроїв, сепаратизму серед усіх суспільних груп.

На межі 2013–2014 рр. унаслідок діяльності РФ спрямованої на підрив державного суверенітету та революційних процесів, в Україні порушено хиткий баланс політичних сил, що тримався до того часу. Дестабілізація внутрішньополітичної ситуації та фактична бездіяльність центральної влади зумовили, весною 2014 р., злочинну російську анексію Криму і хвилю сепаратистських виступів на територіях південно-східних областей. У подальшому вони переросли в активне військове протистояння на Луганщині й Донеччині між національними військами та незаконними збройними формуваннями (за підтримки ЗС РФ). Воно тривало протягом кінця весни 2014 – початку 2015 рр. У зв'язку з активними бойовими діями,

від російських обстрілів суттєвих пошкоджень зазнала цивільна інфраструктура Луганщини. Постраждала значна кількість сакральних споруд: Свято-Миколаївський храм м.Попасна, Свято-Троїцький с. Троїцьке Попаснянської громади та Свято-Покровський с. Троїхізбенка Щастинської громади (ХІХ – початок ХХ ст.), а також Храм на честь ікони Божої Матері «Умиління» м. Луганськ, Свято-Іллінська церква м. Лисичанськ, Троїхсвятительська м. Попасна (початок ХХІст.) (Кот, 2018, с. 31–37).

На початку 2015 р. глибока криза та активні бойові дії на Луганщині закінчилися «замороженою» військового конфлікту, установами лінії розмежування та відносною стабілізацією ситуації. Україна втратила фактичний контроль над Луганським районом з м. Луганськ, Алчевським, Довжанським та Ровеньківським, згідно з адміністративно-територіальним устроєм 2020 р.

Упродовж середини 2015 – початку 2022 рр. на підконтрольних Україні районах Луганщини (Сватівський, Старобільський, Сіверськодонецький та Щастинський) проводилася відбудова зруйнованого майже за рік війни, зокрема, і церков, спостерігалось пожвавлення й оновлення релігійно-культурного життя, політико-економічних процесів. Найбільшою релігійною організацією області була як і раніше УПЦ, хоча також діяли малочисельні общини УПЦ КП, УАПЦ, ПЦУ й римо-католицькі, греко-католицькі, протестантські спільноти тощо.

Новим адміністративним центром Луганщини стало м. Сіверськодонецьк – одне з найрозвинутіших міст України, центр Сіверськодонецько-Лисичансько-Рубіжанської агломерації («Троєград»). Водночас зберігалися кризові тенденції та проросійсько-сепаратистські настрої.

Луганська область від початку повномасштабної російської військової експансії опинилася в епіцентрі бойових дій. Упродовж весни-літа 2022 р. ворог майже повністю окупував територію регіону, завдавши суттєвих руйнувань найбільшим містам: Сіверськодонецьк, Лисичанськ, Рубіжне, Попасна. Особливо постраждала цивільна інфраструктура (Кузьменко, 2024, с. 37–38).

Згідно з повідомленням Міністерства культури та стратегічних комунікацій (МКСК) від 1 лютого 2025 р. на території Луганщини

отримали пошкодження або були зруйновані 32 пам'ятки, з-поміж яких храмові споруди. Але точну кількість та масштаб утрат наразі встановити неможливо, позаяк з літа 2022 р. регіон перебуває під російською окупацією («1333 пам'ятки культурної спадщини постраждали в Україні», 2025). Це грубе порушення міжнародного гуманітарного права: Женевських конвенцій «Про захист жертв війни» та Гаазької конвенції «Про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту», яке можна кваліфікувати як військовий злочин.

Сакральна архітектура Луганщини, її культурна спадщина загалом, – перлина краю, невід'ємна складова частина національного та світового культурного надбання, елемент національної безпеки. Тому вона потребує належного наукового осмислення крізь призму нинішньої російсько-української війни передусім у контексті фіксації, документування втрат, а також донесення відомостей про війну в Україні й російські злочини міжнародному співтовариству тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Окреслена проблема хоча й актуальна, але не знайшла належного висвітлення в науковій літературі.

Теоретичні основи, методологія розкриття поставленого питання частково сформульовані в роботах Є. Кузьменка, зокрема, у статті «Сакральні споруди Краматорщини в умовах російської агресії 2022–2024 років: втрати і шляхи відновлення» тощо (Кузьменко, 2024, с. 95–105; Кузьменко, 2024, с. 37–42).

Дотичними до теми дослідження, у контексті пам'яткознавства, руйнувань, охорони та збереження національної культурної спадщини впродовж ХХ – початку ХХІ ст., включно з періодом російсько-української війни 2014–2022 рр., є праці С. Кота (Кот, 2018), О. Титової (Титова, 2016, с. 25–32) та ін.

Проблематику нищення, охорони, збереження й відновлення культурного надбання України в часи повномасштабної російської військової експансії, але і в період 2014–2022 рр., на основі вітчизняного та світового досвіду, розглядали О. Рішняк (Рішняк, 2022, с. 159–173), С. Марченко (Марченко, 2022, с. 81–86), М. Новосад і С. Білоус (Новосад, Білоус, 2022, с. 62–76), В. Чернець і Р. Додонов (Чернець, Додонов, 2023, с. 47–61), В. Купрійчук

(Купрійчук, 2023, с. 36–41), Н. Мусієнко (Мусієнко, 2023, с. 40–52), а також О. Реєнт і Г. Денисенко (Реєнт, Денисенко, 2024, с. 44–65), І. Возний (Возний, 2025, с. 96–120) та ін.

Дослідники наголошують на тому, що культурна спадщина України – важлива складова частина національної безпеки, позаяк вона відіграє визначальну роль у формуванні національної свідомості й ідентичності. Науковці зазначають, що нині одні з найважливіших завдань держави у сфері культури – охорона, збереження та відновлення культурної спадщини, і водночас документування втрат та їхня репрезентація на вітчизняних і міжнародних політичних, культурних форумах.

Мета роботи полягає в розгляді сакральної архітектури Луганщини за умов повномасштабної російської військової експансії в історико-культурологічному вимірі. Її досягнення можливе за умови виявлення й опису сакральних споруд регіону, що зазнали руйнувань, визначення стану їх пошкодження та потенціалу відновлення.

Виклад основного матеріалу дослідження. За період активних бойових дій, упродовж весни–літа 2022 р. на території Луганської області, згідно з нашими підрахунками, постраждали щонайменше 54 об'єкта сакральної архітектури краю. Абсолютна більшість культових споруд є християнськими – 53 будівлі, і лише 1 ісламською. Серед них переважають православні релігійні об'єкти – 45 будівель, але також маємо 8 споруд, які репрезентують традиції протестантської архітектури.

Територіально найбільша кількість окреслених утрат локалізується в Сіверськодонецькому районі – 49 об'єктів, у найбільших містах та довкола них: Сіверськодонецьк, Рубіжне, Лисичанськ та Попасна. Водночас маємо 3 постраждалих храми в Щастинському районі та по 1 в Алчевському і Сватівському.

Нині охоронний статус мають 9 з 54 постраждалих об'єктів сакральної архітектури. Вони включені до «Державного реєстру нерухомих пам'яток України» як пам'ятки місцевого значення. Натомість у двох храмових споруд, Другий Свято-Митрофанівський храм м. Лисичанська та Свято-Миколаївська церква м. Попасна, які мають історико-архітектурну цінність і датуються серединою ХІХ – початком ХХ ст. охоронний статус відсутній, вони не перебувають

на державному обліку. Це актуалізує проблему виявлення та взяття на облік об'єктів культурної спадщини в загальноукраїнському масштабі передусім церков. Решта пошкоджених сакральних будівель репрезентують традиції сучасного храмобудівництва, і не є пам'ятками.

У зв'язку з активними бойовими діями та окупацією регіону точну дату пошкодження багатьох культових споруд встановити неможливо. Тому висвітлення втрат відбуватиметься за кількісно-територіальним принципом. Інколи неможливо встановити характер та ступінь отриманих пошкоджень. У таких випадках констатуємо лише сам факт події.

Найбільшу кількість постраждалих об'єктів сакральної архітектури в Сіверськодонецькому районі зафіксовано в Сіверськодонецькій громаді.

Через неодноразові російські обстріли впродовж весни–літа 2022 р., численні пошкодження отримав Христо-Різдвяний кафедральний собор м. Сіверськодонецька 1994–2001 рр. (вул. Проспект Космонавтів, 23/Соборний Майдан, 1). У будівлі храму було вибито вікна, посічено уламками фасад, зруйновано частину стіни, суттєво пошкоджено купольну частину й покрівлю, а також внутрішні перекриття, інтер'єри (фрески) та церковне начиння (ікони). Станом на кінець 2022 р. проводився демонтаж пошкоджених конструкцій собору, а на кінець 2024 р., на фото, храм виглядав відремонтованим.

В означений час постраждала церква на честь ікони Божої Матері «Умиління-Розчуження», яка перебувала в пристосованому приміщенні колишнього клубу «Комсомолец» та вважається першим православним храмом міста, відкрито 1993 р. (вул. Енергетиків, 35).

Окрім цього зазнали руйнувань церква прп. Варлаама Хутинського 2008–2014 рр., вважається однією з наймолодших у м. Сіверськодонецьку (вул. Промислова, 2), та церква на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних радість» першої половини 10 рр. ХХІ ст. (вул. Єгорова, 2). Храм прп. Варлаама Хутинського репрезентує традиції сучасного дерев'яного храмобудівництва. У ньому вибито вікна, частину стіни, пошкоджено купольну частину та інтер'єри. Загалом пошкодження оцінюємо як середні. Водночас церква на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних радість» отримала важкі руй-

нування, зокрема, повністю знищено покрівлю та купольну частину, значно постраждали внутрішні перекриття, а також інтер'єри (фрески, іконостас) і церковне начиння (ікони), вибито вікна. Уцілили стіни та частина інтер'єрів, що дає можливості для потенційного відновлення. Відомості щодо заходів, які спрямовані на збереження або поновлення будівель наразі відсутні.

Унаслідок російських обстрілів знищено дві новочасні каплиці на в'їзді до м. Сіверськодонецька: на честь свт. Миколая Чудотворця (з боку м. Рубіжне) та прп. Серафима Саровського (з боку житлового комплексу Щедрищеве). Легкі пошкодження отримала сучасна каплиця на честь ап. Андрія Первозваного (Перелік споруд релігійних спільнот України..., 2023, с. 3–4, 9–11).

На території міста знищено сакральні споруди й інших релігійних спільнот: ісламський культурний центр «Бісмілья» ДУМУ «УММА» 10 рр. ХХІст. (вул. Проспект Гвардійський, 10А) та пристосоване приміщення Залу Царства Свідків Єгови (вул. Першотравнева, 28). Отже, згідно з нашими підрахунками в м. Сіверськодонецьку постраждали 9 новочасних сакральних об'єктів, з них 5 знищено або важко пошкоджено.

Суттєвих руйнувань зазнали храмові споруди, що розташовані в передмістях Сіверськодонецька, зокрема, Свято-Миколаївська церква с. Борівське 70–80 рр. ХІХ ст., авторства українського архітектора Ф. Данилова. Вона репрезентує неовізантійський стиль та є пам'яткою архітектури місцевого значення. У будівлі суттєво пошкоджено фасад, покрівлю, купольну частину, інтер'єри, вибито вікна, на стінах з'явилися тріщини.

Навесні–влітку 2022 р. постраждали храми на честь прав. Тавіфи Іюпійської с. Воронове, прав. Іоанна Кронштадтського с. Сиротине, Хрестовоздвиженський храм і церква на честь ікони Божої Матері «Прикликання Загиблих» с. Лісова Дача, Свято-Миколаївський храм-каплиця с. Воеводівка, а також Дім молитви ЄХБ с. Метьолкіне кінця ХХ – початку ХХІ ст. Тож, у передмістях Сіверськодонецька зазнали руйнувань 7 об'єктів сакральної архітектури, серед яких 1 репрезентує храмобудівництво кінця ХІХ ст., і є пам'яткою. Сукупно на теренах Сіверськодонецької громади постраждали

16 культових споруд, що є найбільшим показником у районі загалом, зокрема, 1 пам'ятка. П'ять з них знищено або важко пошкоджено.

Друга, за кількістю пошкоджених сакральних об'єктів, громада Сіверськодонецького району – Рубіжанська. На території м. Рубіжного впродовж весни–літа 2022 р. знищено або напівзруйновано пристосовані приміщення Свято-Георгіївського (вул. Визволителів, 47) та Свято-Матронинського (вул. Володимирська, 6) храмів, разом із церковними спорудами, що будувалися, а також каплиці на честь ікони Божої Матері «Живоносне джерело» (вул. Чехова, 9Б) та на честь мц. Тетяни (на території Рубіжанського політехнічного коледжу) (Перелік споруд релігійних спільнот України..., 2023, с. 4, 7, 10–11, 15, 17–18). Окрім цього знищено будівлю молитовного будинку церкви «Христос є відповідь» (вул. Володимирська, 5) та суттєво поруйновано споруду Залу Царства Свідків Єгови (вул. Визволителів, 5). Усі будівлі є новочасними.

Ззнали пошкоджень, які можна оцінити як середні, храми свт. Луки Кримського (вул. Богдана Хмельницького, 66Б) та прп. Серафима Саровського (вул. Чехова, 9А) початку ХХІ ст. У них серйозно пошкоджено купольні частини, покрівлю, внутрішні перекриття, інтер'єри та церковне начиння, зокрема, ікони. Натомість умовно легко постраждали сучасні церкви на честь Успіння Пресвятої Богородиці (вул. Володимирська, 42) та Почаївської ікони Божої Матері (вул. Чехова, 9А). У цих будівлях вибито вікна, посічено уламками фасади. Загалом на території м. Рубіжного нараховуємо 10 пошкоджених об'єктів сакральної архітектури, серед яких 6 знищено або важко пошкоджено.

Постраждали кілька храмових об'єктів у передмістях Рубіжного, зокрема, комплекс будівель Свято-Іллінського чоловічого монастиря с. Варварівка. Знищено братський корпус та господарські приміщення. Посічено уламками фасад, вибито вікна та пошкоджено інтер'єри Свято-Іллінського храму 60–70 рр. ХІХст. (?), що є пам'яткою архітектури місцевого значення.

Водночас у с. Михайлівка суттєвих руйнувань зазнала церква свт. Феодосія Чернігівського 1905 р., авторства українського архітектора В. Немкіна. Вона поєднує в собі риси неовізантійського й цегляного стилів та є пам'яткою

архітектури місцевого значення. У споруди вибито вікна, посічено уламками фасад, пошкоджено купольну частину, покрівлю, інтер'єри (фрески) тощо. Окрім цього напівзруйновано храм на честь архістратиґа Михаїла 10 рр. ХХІ ст. в с. Кудряшівка. Загалом у передмістях Рубіжного постраждало 3 культові споруди, серед яких 2 пам'ятки середини ХІХ – початку ХХ ст.

Отже, на території Рубіжанської громади виявлено 13 сакральних споруд, що зазнали руйнувань, зокрема, 2 пам'ятки. Зафіксовано повне або часткове знищення 7 храмових споруд, що є найбільшим показником у Сіверськодонецькому районі та Луганській області (Перелік споруд релігійних спільнот України..., 2023, с. 5–6, 8–9, 10, 15, 18; Кузьменко, 2024, с. 40).

Постраждала також сакральна архітектура низки інших громад Сіверськодонецького району: Лисичанської, Попаснянської, Гірської та ін.

Унаслідок неодноразових російських обстрілів упродовж весни–літа 2022р. важко пошкоджено Другий Свято-Митрофанівський храм м. Лисичанська 1846 р. (вул. Грушевського, 2). Уважається одним із найдавніших на території району, але, попри це немає охоронного статусу, не перебуває на державному обліку. Фактично, у будівлі збереглися лише стіни, які є її особливістю. Вони викладені з лисичанського тесаного піщанику. На території міста знищено храм вмц. Варвари, що перебував у пристосованому приміщенні (вул. В. Сосюри, 261).

Умовно легкі пошкодження отримали Свято-Тихвінська церква, каплиця на честь ікони Божої Матері «Неупиваема Чаша» (вул. Квартал 40 років Перемоги, 5А), а також Зал Царства Свідків Єгови (вул. 9Травня, 8Б) кінця ХХ – початку ХХІ ст. У будівлях посічено уламками фасади, інтер'єри, вибито вікна.

Окрім цього постраждали кілька новочасних храмів довкола м. Лисичанська, зокрема, на честь ікони Божої Матері «Неопалима Купина» в с. Білогорівка. У пристосованому приміщенні церкви, через пряме влучання снаряда, вибито частину стіни, пошкоджено покрівлю, внутрішні перекриття, церковне начиння. Певні руйнування отримав храм свв. Бориса та Гліба м. Новодружеська. Загалом у Лисичанській громаді постраждали 7 сакральних об'єктів, з яких 2 зруйновано. Один із них має історико-архі-

тектурну цінність як церковна споруда середини XIX ст., і потребує присвоєння охоронного статусу.

На території м. Попасна та в довколишніх селах виявлено пошкодження кількох церковних будівель. У місті зруйновано Свято-Миколаївський храм 1907–1909 рр., який свої перші пошкодження отримав у 2014–2015 рр. (вул.Першторавнева, 41 (43)). Від споруди, яка має значну культурну цінність, позаяк є однією з найстаріших храмових будівель Попаснянської громади, хоча й немає охоронного статусу, збереглися лише стіни. Подібна доля спіткала Трьохсвятительську церкву 2012–2018 рр. (вул. Спортивна, 11Б), а також будівлю Залу Царства Свідків Єгови (вул. Красних Партизан, 37) (Перелік споруд релігійних спільнот України..., 2023, с. 2–3, 6, 8–10, 18).

Разом із цим постраждали Свято-Миколаївський храм с. Миколаївка кінця XIX – початку XX ст., згідно з іншими даними кінця XVIII ст., та Свято-Георгіївський с. Комишуваха 1855 р. Обидві церкви є пам'ятками архітектури місцевого значення. Певні пошкодження отримав храм свт. Іоасафа с. Врубівка. Загалом на території Попаснянської громади фіксуємо пошкодження 6 об'єктів сакральної архітектури, з яких 2 є пам'ятками, а 1 має історико-архітектурну цінність, але немає охоронного статусу, потребує взяття на державний облік. Три храмові будівлі зруйновано або важко пошкоджено.

У Гірській громаді постраждали 4 культові споруди передусім Свято-Успенський храм кінця XVIII ст. м. Гірське, що є пам'яткою архітектури місцевого значення, а також Свято-Воскресенський м. Золоте, Свято-Петропавлівський с. Нижнє і Свято-Введенський с. Новотошківське.

Водночас у м. Кремінна отримали пошкодження, що оцінюємо як середні, дві новочасні храмові споруди – пристосована будівля Свято-Покровської церкви та Зал Царства Свідків Єгови. Разом із цим на території с. Стара Краснянка Кремінської громади пошкоджено Свято-Серафимівську церкву.

Отже, на території Сіверськодонецького району виявлено 49 об'єктів сакральної архітектури, які постраждали від російських обстрілів. Найбільше пошкоджених храмів знаходимо в Сіверськодонецькій, Рубіжанській та Лисичанській громадах. Фіксуємо

повне або часткове руйнування 17 церковних будівель, хоча реальна кількість може бути більшою, позаяк точні відомості щодо характеру руйнувань багатьох культових споруд відсутні. Серед постраждалих храмів 6 – пам'ятки архітектури місцевого значення кінця XVIII – початку XX ст., а 2, Другий Свято-Митрофанівський м. Лисичанська та Свято-Миколаївський м. Попасна, мають історико-архітектурну цінність як будівлі середини XIX – початку XX ст., але не перебувають на державному обліку, охоронний статус відсутній (Перелік споруд релігійних спільнот України..., 2023, с. 5, 9–12, 18).

Наявні руйнування сакральної архітектури і в інших районах Луганщини: Щастинському, Сватівському й Алчевському. У перші дні російського вторгнення в м. Щастя важко постраждала Свято-Катериненська церква кінця XIX – початку XX ст. Поруйновано покрівлю, купольну частину, уламками посічено фасад, інтер'єри, вибито вікна. У цей самий час умовно легкі пошкодження отримав Свято-Покровський храм с. Трьохізбенка 1895–1907 рр., за проектом архітектора В. Немкіна. Споруди виконані в неовізантійському та цегляному стилях, і є пам'ятками архітектури місцевого значення. Постраждала також будівля Залу Царства Свідків Єгови в с. Станиця-Луганська Станично-Луганської громади.

Наприкінці лютого 2022 р. в с. Троїцьке Сватівського району пошкоджено Свято-Троїцьку церкву 1820 р., яка є пам'яткою архітектури місцевого значення. У будівлі вибито вікна, посічено уламками фасад, церковне начиння тощо.

Окрім цього навесні 2022 р., у м. Ірміно Кадіївської громади Алчевського району важко постраждала новочасна Свято-Духівська церква, зокрема, вибито частину стіни, суттєво пошкоджено інтер'єри (фрески), церковне начиння.

Загалом у Щастинському, Сватівському й Алчевському районах фіксуємо 5 пошкоджених об'єктів сакральної архітектури, з них 2 отримали важкі руйнування. Серед цих 5 споруд 3 є пам'ятками (Перелік споруд релігійних спільнот України..., 2023, с. 2, 6–7, 20).

Більшість постраждалих храмових будівель мають потенціал для відновлення. Але означене питання цілком залежить від проблеми

деокупації регіону, характеру, перебігу боїв, а також дій окупантів стосовно розглянутих церков. Водночас у потенційний посткупаційний період видаються найголовнішими фаховий підхід до реставрації, особливо це стосується пам'яток, та належне фінансування відновлення. Наразі ключові завдання держави щодо означених об'єктів – моніторинг їхнього стану й донесення до міжнародного співтовариства на політичних, культурних та наукових форумах відомостей про ці російські злочини супроти національної культурної спадщини, з метою притягнення до відповідальності й отримання компенсації.

Висновки й перспективи подальших досліджень. Отже, сакральна архітектура Луганщини, яка є невід'ємною складовою частиною національного та світового культурного надбання, елементом національної безпеки, зазнала непоправних утрат унаслідок повномасштабної російської військової експансії.

На теренах Луганщини, у Сіверськодонецькому, Щастинському, Сватівському та Алчевському районах, виявлено 54 храмові споруди, що постраждали від ворожих обстрілів упродовж весни–літа 2022 р. Найбільша кількість утрат локалізується в Сіверськодонецькому районі, Сіверськодонецькій, Рубіжанській

та Лисичанській громадах. Серед постраждалих об'єктів 19 повністю знищено або важко пошкоджено.

Разом із цим 9 церковних будівель – пам'ятки архітектури місцевого значення, які репрезентують храмобудівництво кінця XVIII – початку XX ст. Окремі з означених храмів кінця XIX – початку XX ст., спроектували відомі українські архітектори – Ф. Данилов та В. Немкін. Водночас 2 храми, Другий Свято-Митрофанівський м. Лисичанська та Свято-Миколаївський м. Попасна, мають історико-архітектурну цінність як споруди середини XIX – початку XX ст., але не перебувають на державному обліку, охоронний статус відсутній. Це актуалізує в загальноукраїнському вимірі проблему виявлення об'єктів культурної спадщини, які мають цінність, та присвоєння їм охоронного статусу.

Серед постраждалих церков більшість мають потенціал для відновлення, але воно залежить насамперед від деокупації регіону. Нині основоположним завданням держави щодо цих будівель є моніторинг їхнього стану, а також донесення відомостей про ці російські злочини міжнародному співтовариству.

Проблема має перспективи подальших досліджень за матеріалами інших областей України.

ЛІТЕРАТУРА:

1. 1333 пам'ятки культурної спадщини та 2185 об'єктів культурної інфраструктури постраждали в Україні через російську агресію станом на кінець січня 2025 року. *МКСК* : веб-сайт. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/1333-pamyatky-kulturnoyi-spadshhyny-ta-2185-obyektiv-kulturnoyi-infrastruktury-postrazhdaly-v-ukrayini-cherez-rosijsku-agresiyu-stanom-na-kinecz-sichnya-2025-roku/> (дата звернення: 06.04.2025).
2. Возний І. Захист культурної спадщини України в контексті російсько-української війни. *Український історичний журнал*. 2025. № 1. С. 96–120. DOI: <https://doi.org/10.15407/uhj2025.01.096>
3. Кот С.І. Про стан збереження культурної спадщини України. Київ, 2018. 42 с.
4. Кузьменко Є.О. Об'єкти історико-архітектурної та монументальної спадщини м. Рубіжне в умовах російської військової експансії (2022 р.): утрати і шляхи відновлення. *Луганщина: краєзнавчі розвідки* : матеріали VI Всеукраїнської наук.-практ. конф., м. Лубни, 19 квітня 2024 р. Лубни, 2024. С. 37–42.
5. Кузьменко Є.О. Сакральні споруди Краматорщини в умовах російської агресії 2022–2024 років: втрати і шляхи відновлення. *Народна творчість та етнологія*. 2024. № 2. С. 95–105. DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.095>
6. Купрійчук В. Державне управління у сфері охорони культурної спадщини в умовах воєнного стану 2022–2023 рр. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. № 45. С. 36–41. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi45.635>
7. Марченко С. Проблема збереження та популяризації культурної спадщини в сучасній Україні: безпековий аспект. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2022. № 4. С. 81–86. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2022.4.13>
8. Мусієнко Н. Культурна спадщина України в контексті російсько-української війни. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. № 19 (2). С. 40–52. DOI : [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(2\).2023.294622](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(2).2023.294622)
9. Новосад М., Білоус С., Терешкун О. Руйнування культурної спадщини України в умовах війни як проблема: філософсько-культурологічний аспект. *Освітній дискурс*. 2022. № 1–3. С. 62–76. DOI: [10.33930/ed.2019.5007.39\(1-3\)-5](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.39(1-3)-5)

10. Перелік споруд релігійних спільнот України, що зазнали руйнувань внаслідок повномасштабного вторгнення росії (24.02.2022 – 26.01.2023). Київ, 2023. 22 с.

11. Реєнт О., Денисенко Г. Культурна спадщина України в умовах російсько-української війни: виклики та наслідки збройної агресії. *Український історичний журнал*. 2024. № 6. С. 44–65. DOI: <https://doi.org/10.15407/uhj2024.06.044>

12. Рішняк О. Культурна спадщина у воєнному конфлікті: міжнародний досвід другої половини ХХ – початку ХХІ ст. та українська дійсність. *Український історичний журнал*. 2022. № 1. С. 159–173. DOI: <https://doi.org/10.15407/uhj2022.04.159>

13. Титова О.М. Культурна спадщина Криму та Донбасу за сучасних умов: загрози, втрати, перспективи збереження. *Культурні цінності Криму і Донбасу в умовах війни та окупації* : матеріали Круглого столу «Історико-культурний та науковий потенціал Півдня та Сходу України в умовах окупації та воєнних дій: загрози, втрати, перспективи збереження та відновлення», м. Київ, 12 листопада 2015 р. Київ, 2016. С. 25–32.

14. Чернець В., Додонов Р. Захист культурної спадщини в умовах повномасштабної російсько-української війни. *Вісник Науково-дослідного інституту українознавства*. 2023. № 1. С. 47–61.

REFERENCES:

1. Anon. (2025). 1333 pam'yatky` kul`turnoyi spadshhy`ny` ta 2185 ob'yektiv kul`turnoyi infrastruktury` postrazhdaly` v Ukraini cherez rosijs`ku agresiyu stanom na kinecz` sichnya 2025 roku [1,333 cultural heritage sites and 2,185 cultural infrastructure facilities were created in Ukraine due to Russian aggression as of the end of January 2025]. *MCSC*. Retrieved from <https://mesc.gov.ua/news/1333-pamyatky-kulturnoyi-spadshhyny-ta-2185-obyektiv-kulturnoyi-infrastruktury-postrazhdaly-v-ukrayini-cherez-rosijsku-agresiyu-standom-na-kinecz-sichnya-2025-roku/> [in Ukrainian].

2. Vozny`j, I. (2025). Zaxy`st kul`turnoyi spadshhy`ny` Ukrainy` v konteksti rosijs`koukrayins`koyi vijny` [Protection of Cultural Heritage of Ukraine in the Context of the Russo-Ukrainian War]. *Ukrayins`ky`j istory`chny`j zhurnal – Ukrainian Historical Journal*, (1), 96–120. DOI: <https://doi.org/10.15407/uhj2025.01.096> [in Ukrainian].

3. Kot, S.I. (2018). *Pro stan zberezhenia kulturnoi spadshchyny Ukrainy [On the state of preservation of the cultural heritage of Ukraine]*. Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].

4. Kuzmenko, Ye.O. (2024). Obiekty istoryko-arkhitekturnoi ta monumentalnoi spadshchyny m. Rubizhne v umovakh rosiiskoi viiskovoi ekspansii (2022 r.): utraty i shliakhy vidnovlennia [Objects of historical-architectural and monumental heritage of the city of Rubizhne in the conditions of Russian military expansion (2022): losses and ways of restoration.]. *Luhanshchyna: kraieznavchi rozvidky: materialy VI Vseukrainskoi nauk.-prakt. konf. – Luhansk region: regional development: materials of the VI All-Ukrainian scientific-practical conference (pp. 37–42)*. Lubny [in Ukrainian].

5. Kuzmenko, Ye.O. (2024). Sakralni sporudy Kramatorshchyny v umovakh rosiiskoi ahresii 2022–2024 rokiv: vtraty i shliakhy vidnovlennia [Sacred Buildings of Kramatorshchyna in the Conditions of Russian Aggression of 2022–2024: Losses and Ways of Recovery]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia – Folk Art and Ethnology*, 2, 95–105. DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.095> [in Ukrainian].

6. Kupriichuk, V. (2023). Derzhavne upravlinnia u sferi okhorony kulturnoi spadshchyny v umovakh voiennoho stanu 2022–2023 rr. [State administration in the field of protection of cultural heritage under the conditions of marital state 2022-2023]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku – Ukrainian culture: the past, modern ways of development*, 45, 36–41. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi45.635> [in Ukrainian].

7. Marchenko, S. (2022). Problema zberezhenia ta populiaryzatsii kulturnoi spadshchyny v suchasni Ukraini: bezpekovi aspekt [The problem of cultural heritage preservation and promotion in modern Ukraine: security aspect]. *Knowledge, Education, Law, Management*, 4, 81–86. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2022.4.13> [in Ukrainian].

8. Musiienko, N. (2023). Kulturna spadshchyna Ukrainy v konteksti rosiisko-ukrainskoi viiny [Cultural heritage of Ukraine in the context of Russo-Ukrainian war]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy – Artistic Culture. Topical issues*, 19 (2), 40–52. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(2\).2023.294622](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(2).2023.294622) [in Ukrainian].

9. Novosad M., & Bilous S. (2022). Ruinuvannia kulturnoi spadshchyny Ukrainy v umovakh viiny yak problema: filosofsko-kulturolohichni aspekt [The destruction of Ukraine`s cultural heritage at war as a problem: a philosophical and cultural perspective]. *Osvitnii diskurs – Educational discourse*, 1–3, 62–76. DOI: 10.33930/ed.2019.5007.39(1-3)-5 [in Ukrainian].

10. Anon. (2023). *Perelik sporud relihiinykh spilnot Ukrainy, shcho zaznaly ruinuvan vnaslidok povnomasshtabnoho vtorhnennia rosi (24.02.2022 – 26.01.2023) [List of buildings of religious communities in Ukraine that were destroyed as a result of the full-scale Russian invasion (24.02.2022 – 26.01.2023)]*. Kyiv [in Ukrainian].

11. Reient, O., & Denysenko, H. (2024). Kulturna spadshchyna Ukrainy v umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny: vyklyky ta naslidky zbroinoi ahresii [Cultural heritage of Ukraine in the conditions of the Russo-Ukrainian war: causes and consequences of armed aggression]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal – Ukrainian Historical Journal*, 6, 44–65. DOI: <https://doi.org/10.15407/uhj2024.06.044> [in Ukrainian].

12. Rishniak, O. (2022). Kulturna spadshchyna u voiennomu konflikti: mizhnarodnyi dosvid druhoi polovyny XX – pochatku XXI st. ta ukrainska diisnist [Cultural heritage in a military conflict: international experience of the second half of the twentieth – the beginning of the twenty-first centuries and the Ukrainian present time]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal – Ukrainian Historical Journal*, 4, 159–173. DOI: <https://doi.org/10.15407/uhj2022.04.159> [in Ukrainian].

13. Tytova, O.M. (2016). Kulturna spadshchyna Krymu ta Donbasu za suchasnykh umov: zahrozy, vtraty, perspektyvy zberezhennia [Cultural heritage of Crimea and Donbas in modern conditions: threats, losses, prospects for preservation]. *Kulturni tsinnosti Krymu i Donbasu v umovakh viiny ta okupatsii : materialy Kruhloho stolu «Istoryko-kulturnyi ta naukovyi potentsial Pivdnia ta Skhodu Ukrainy v umovakh okupatsii ta voiennykh dii: zahrozy, vtraty, perspektyvy zberezhennia ta vidnovlennia»* (pp. 25–32). Kyiv [in Ukrainian].

14. Chernets, V., & Dodonov, R. Zakhyst kulturnoi spadshchyny v umovakh povnomashtabnoi rosiisko-ukrainskoi viiny [Preservation of cultural heritage in the context of the full-scale Russian-Ukrainian war]. *Visnyk Naukovo-doslidnoho instytutu ukrainoznavstva – Visnyk Scientific and Research Institute of Ukrainian Studies*, 1, 47–61 [in Ukrainian].

УДК 305-055.2(510) + 008 + 101(510)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-37>

Оксана ПЕТІНОВА

докторка філософських наук, професорка, професорка кафедри філософії, соціології та менеджменту соціокультурної діяльності, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна, 65020

ORCID: 0000-0002-1871-1201

Scopus-Author ID: 57219987983

Катерина ТКАЧЕНКО

кандидатка філософських наук, викладачка кафедри філософії, соціології та менеджменту соціокультурної діяльності, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна, 65020

ORCID: 0009-0007-9303-4013

Зоя АТАМАНЮК

докторка філософських наук, професорка, професорка кафедри філософії, соціології та менеджменту соціокультурної діяльності, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна, 65020

ORCID: 0000-0001-7299-409X

Scopus-Author ID: 58283826600

Бібліографічний опис статті: Петінова, О., Ткаченко, К, Атаманюк З. (2025). Жінка в китайському суспільстві: шлях від традиції до соціокультурних трансформацій. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 270–280, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-37>

ЖІНКА В КИТАЙСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ: ШЛЯХ ВІД ТРАДИЦІЇ ДО СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

У статті представлені результати реалізації україно-китайського освітньо-наукового проекту «Освіта в глобалізованому суспільстві: філософія, менеджмент, культура, сучасні тренди, економічні опції та міжнародні практики», одним з аспектів якого було дослідження соціокультурних аспектів розвитку сучасного китайського суспільства на прикладі ролі та соціального статусу жінки.

Мета роботи – на основі результатів реалізації україно-китайського проекту на конкретних прикладах показати особливості еволюції соціального статусу жінки в китайському суспільстві від традиційних моделей до сучасних соціокультурних трансформацій.

Методологія дослідження. Дослідження базується на поєднанні емпіричних (спостереження, опис, узагальнення) та теоретичних (аналіз, синтез, індукція, дедукція) методів, що дозволило здійснити комплексний міждисциплінарний аналіз трансформації соціального статусу жінки в КНР. Герменевтичний метод дав змогу інтерпретувати традиційні філософські уявлення про жіночність (конфуціанство, даосизм), а системний підхід – осмислити роль жінки як елементу складної соціокультурної структури. Порівняльно-історичний аналіз виявив динаміку гендерних змін від імперських часів до сучасності, а контент-аналіз сучасних медіа дозволив оцінити репрезентацію жіночого образу в інформаційному просторі Китаю.

Наукова новизна. В українському науковому дискурсі здійснено цілісне дослідження змін у гендерних ролях жінки (на прикладі КНР) у контексті переходу від традиційних до сучасних соціокультурних практик та дістало подальшого розвитку визначення динаміки жіночої емансипації, розкрито сучасний образ жінки як активного учасника публічного й культурного життя.

Висновки. Соціальний статус жінки в КНР зазнає глибоких змін під впливом модернізації, хоча традиційні норми досі чинять значний вплив. Конфуціанство й даосизм формували патріархальні уявлення, що легітимізували соціальну нерівність. Попри законодавчі ініціативи, жінки стикаються з дискримінацією, стереотипами та тиском щодо сімейних ролей. Значним є вплив індустрії краси, яка диктує стандарти жіночої поведінки. Водночас спостерігається зростання соціальної активності, економічної незалежності та участі жінок у публічному просторі. Для досягнення справжньої гендерної рівності необхідне не лише правове забезпечення, а й переосмислення культурних і освітніх стратегій. Сучасна китайська жінка дедалі більше уособлює нову модель активного соціального суб'єкта, здатного змінювати суспільство.

Ключові слова: жінка, соціокультурні трансформації, цінності, суспільство, традиції, інновації, соціальні інститути, соціальна роль, соціальний статус, культура, гендерні стереотипи.

Oksana PETINOVA

Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Professor at the Department of Philosophy, Sociology, and Management of Sociocultural Activities, The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», 26 Staropotofrankivska Str., Odesa, Ukraine, 65020

ORCID: 0000-0002-1871-1201

Scopus-Author ID: 57219987983

Kateryna TKACHENKO

PhD in Philosophical Sciences, Lecturer, Department of Philosophy, Sociology, and Management of Sociocultural Activities, The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», 26 Staropotofrankivska Str., Odesa, Ukraine, 65020

ORCID: 0009-0007-9303-4013

Zoia ATAMANIUK

Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Professor of the Department of Philosophy, Sociology, and Management of Sociocultural Activities, The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», 26 Staropotofrankivska Str., Odesa, Ukraine, 65020

ORCID: 0000-0001-7299-409X

Scopus-Author ID: 58283826600

To cite this article: Petinova, O., Tkachenko, K., Atamaniuk, Z. (2025). Zhinka v kytaiskomu suspilstvi: shliakh vid tradytsii do sotsiokulturnykh transformatsii [Women in Chinese society: the path from tradition to socio-cultural transformations]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 270–280, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-37>

WOMEN IN CHINESE SOCIETY: THE PATH FROM TRADITION TO SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS

The article presents the results of the Ukrainian-Chinese educational and research project 'Education in a Globalized Society: Philosophy, Management, Culture, Modern Trends, Economic Options and International Practices', one of the aspects of which was to study the socio-cultural aspects of the development of modern Chinese society on the example of the role and social status of women.

The purpose of the article is to show the peculiarities of the evolution of women's social status in Chinese society from traditional models to modern socio-cultural transformations based on the results of the Ukrainian-Chinese project.

The methodology of the article is based on a combination of empirical (observation, description, generalization) and theoretical (analysis, synthesis, induction, deduction) methods, which allowed for a comprehensive interdisciplinary analysis of the transformation of women's social status in China. The hermeneutic method allowed us to interpret traditional philosophical ideas about femininity (Confucianism, Taoism), and the systemic approach allowed us to understand the role of women as an element of a complex socio-cultural structure. The comparative historical analysis revealed the dynamics of gender changes from imperial times to the present, and the content analysis of modern media allowed to assess the representation of the female image in the information space of China.

Scientific novelty. In the Ukrainian scientific discourse, a comprehensive study of changes in women's gender roles (on the example of China) in the context of the transition from traditional to modern socio-cultural practices has been carried out, and the definition of the dynamics of women's emancipation has been further developed, revealing the modern image of women as active participants in public and cultural life.

Conclusions. The social status of women in China is undergoing profound changes under the influence of modernization, although traditional norms still have a significant impact. Confucianism and Taoism have shaped patriarchal ideas that legitimized social inequality. Despite legislative initiatives, women face discrimination, stereotypes and pressure to fulfil family roles. The beauty industry has a significant influence, dictating standards of female behavior. At the same time, there is an increase in women's social activity, economic independence and participation in public space. Achieving true gender equality requires not only legal support but also a rethinking of cultural and educational strategies. The modern Chinese woman increasingly embodies a new model of an active social subject capable of changing society.

Key words: woman, socio-cultural transformations, values, society, traditions, innovations, social institutions, social role, social status, culture, gender stereotypes.

Актуальність проблеми зумовлюється низкою ключових чинників. По-перше, впродовж останніх десятиліть у всьому світі відбуваються суттєві трансформації гендерних ролей, що актуалізує дослідження аналогічних процесів у країнах зі складною історико-культурною спадщиною, зокрема в Китаї, який має тривалу традицію конфуціанських норм, де жіноча роль була жорстко регламентована. Сучасні соціальні процеси – модернізація, урбанізація, глобалізація – змінюють ці уявлення, що спричиняє нові виклики й можливості для жінок у всіх сферах суспільного життя. Уряд Китаю декларує підтримку гендерної рівності, проте в реальності зберігаються соціальні бар'єри, дискримінація у сфері праці, освіти та сімейного життя. Вивчення динаміки становища жінки дозволяє критично оцінити ефективність політичних рішень. Розуміння ролі жінки в китайському суспільстві є необхідним для глибшого міжкультурного діалогу з Китаєм, зважаючи на його глобальний вплив. Тема знаходиться на перетині культурології, філософії, соціології, гендерних студій, що сприяє формуванню міждисциплінарного підходу до вивчення питання соціокультурних трансформацій. Дослідження шляху жінки від традиційної підлеглості до сучасних форм соціальної активності й емансипації дозволяє не лише краще зрозуміти китайське суспільство, а й зробити внесок у глобальні дискусії про роль жінки в сучасному світі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

До питань дослідження ролі жінки в китайському суспільстві звертаються як українські, так і зарубіжні дослідники. Огляд публікацій щодо ролі та статусу жінки в традиційному китайському суспільстві розкриває філософські, культурні та релігійні передумови, що формували уявлення про жінку в Китаї з давніх часів. Філософські вчення Китаю, зокрема конфуціанство і даосизм, глибоко вплинули на уявлення про жіночу роль. Конфуціанство закріпило патріархальні структури, тоді як даосизм пропонував альтернативну, але все ж пасивну модель жіночності. Символ *інь-ян* став культурним архетипом гендерної дихотомії, яка протягом століть легітимізувала соціальну нерівність. Так, наприклад, Д. Чай аналізує концепцію *wuwei* (недіяння) в тексті *Lüshi Chunqiu*, класичному творі періоду Воюючих царств, і хоча дослідження не зосереджене безпосеред-

ньо на дослідженні ролі жінки, але *wuwei* як центральне поняття даоської філософії впливає на розуміння пасивності, гнучкості та гармонії – характеристик, які традиційно приписували жінкам у китайській культурі. Концепція *wuwei* опосередковано сприяла формуванню образу «ідеальної жінки» як покірної, стриманої та гармонійної (Chai, 2023). В роботах К. Фенга та В. Чена здійснюється огляд конфуціанства, яке відіграло вирішальну роль у формуванні патріархальної моделі китайського суспільства та закріпило ієрархічні ролі в родині та суспільстві, де жінка повинна була коритися батькові, чоловікові та сину; моїзм і даосизм пропонували менш жорстке бачення, але саме конфуціанська доктрина стала державною ідеологією, що визначила місце жінки як підлегле (Feng, Chen, 2023). М. Чжунцзянь провів глибокий аналіз культурного та релігійного становлення китайської цивілізації, Автор досліджує взаємодію конфуціанства і даосизму з ранніми релігійними уявленнями. Важливо, що в тексті розглядаються гендерні аспекти через призму ритуалу, моралі та космології, зокрема принципів *інь-ян*. Жіноче начало (*інь*) ототожнюється з темним, холодним, пасивним – тобто менш активним соціально. Це космологічне уявлення слугувало метафізичним обґрунтуванням жіночої підлеглості (Zhongjian, 2023). В роботах А. Рейя, Ф. Туміна та А. Барклая представлені результати емпіричного дослідження, яке демонструє стереотипні уявлення про *інь* (жіноче) та *ян* (чоловіче), що досі зберігаються в масовій свідомості. Символіка балансу, хоча і виглядає гармонійною, на практиці часто закріплює асиметрію, де жіноче начало сприймається як слабше, пасивне, а чоловіче – як домінуюче (Ray, Thumin, Barclay, 2010).

С. Козловський на основі аналізу писемних джерел аналізує гендерні відносини у традиційній сім'ї китайського чиновника та висвітлює особливості стосунків чоловіка та жінки крізь призму гендерних стереотипів на основі співставлення інформації з джерел правового та розповідного характерів. Робить висновок, що соціальний та правовий статус жінки в середньовічному Китаї не можна зводити лише до стереотипного вислову нань цзунь нунь бей – «шанування чоловіка і зневага до жінки». Хоча ця формула дійсно відображала усталені уявлення традиційної китайської куль-

тури, підпорядковане становище жінки та дітей у межах родинної ієрархії регулювалося не лише культурними нормами, а й законодавством і канонічними приписами конфуціанства, які передбачали різні ступені соціальної підлеглості (Козловський, 2025). Ч. Ген здійснив дослідив творчість представників різних художніх поколінь, яка свідчить, що наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття жіночі образи посідають ключове місце в мистецьких пошуках. Вони слугують інструментом осмислення нових моделей жіночності – від усталених естетичних канонів до гендерних інтерпретацій та постмодерністських експериментів. Завдяки цим образам митці виражають ширше коло ідей і концепцій, розв'язують складні формальні завдання й досягають нових якісних результатів у межах реалістичної традиції живопису (Ген, 2019).

До проблеми гендерної рівності і правового становища жінки в сучасній Китайській Народній Республіці звертається Н. Стеньгач. У своїх наукових розвідках дослідниця робить висновок про те, що попри очевидний прогрес у сфері жіночої освіти, жінки продовжують зіштовхуватися з посиленням вразливості на ринку праці, що зумовлено як зменшенням кількості доступних для них робочих місць, так і поглибленням гендерного розриву в оплаті праці. У межах подружніх стосунків, незважаючи на збереження шлюбно-репродуктивної моделі, жінки часто залишаються економічно залежними від чоловіків і обмеженими у сфері прийняття рішень. Незважаючи на позитивні зрушення, загальний статус жінок залишається нижчим за чоловічий, особливо у публічній сфері (Стеньгач, 2023). Манойло О. досліджував роль жінки в китайській культурі та робить висновки про те, що жінки виступали не лише у ролі символів, а були активними учасницями соціальних і культурних процесів. У межах патріархального устрою їх часто репрезентували як зразкових дружин, водночас не бракувало образів жінок, що постають як самостійні, вольові постаті. У китайській культурі жіночий образ займає провідне місце, втілюючись у численних формах – від богинь до героїнь та інших персонажів (Манойло, 2024).

Мета статті: на основі результатів реалізації україно-китайського проєкту на конкретних прикладах показати еволюцію соціального ста-

тусу жінки в китайському суспільстві від традиційних моделей до сучасних соціокультурних трансформацій.

Виклад основного матеріалу дослідження. Формування соціального статусу жінки в китайському суспільстві відбувалося під впливом конфуціанських цінностей, які визначали її місце через систему морально-етичних норм, так і давніх міфологічних уявлень. Так, китайська космогонія виводить походження Всесвіту з існування темного, безмежного і неподільного хаосу (хундун). Цікавим нюансом є те, що китайці наділяли цю субстанцію творчим потенціалом: хундун здатний саморозвиватися до стану космосу (юйчжоу) та містить у собі причину полярності у вигляді «інь» та «ян». Концепція інь-ян, яка давно вийшла за межі китайської космології, дві протилежності, які постійно врівноважують одна одну, виникли на основі ци – особливої субстанції і водночас енергії. Кожна з двох стихій уособлює низку відмінних якостей: Інь – північний затінений схил гори, земля, темрява, місяць, холод, важкість, м'якість, стабільність, права сторона, сон, відпочинок, осінь, зима, жіноче начало. Ян – південний освітлений схил гори, небо, світло, Сонце, тепло, легкість, твердість, динамічність, ліва сторона, неспання, активність, весна, літо, чоловічий рід (Petinova, Svitlytska, 2023).

Одним із центральних принципів, що регламентував життя жінок, була концепція «трьох покірностей і чотирьох чеснот», згідно з якою жінка мала підкорятися батькові в дитинстві, чоловікові в шлюбі та синові в разі вдівства. Це обмежувало її соціальну автономію, зміцнюючи патріархальну структуру суспільства. До ХХ століття доступ жінок до освіти був значною мірою обмеженим, а їхнє соціальне становище визначалося переважно статусом у родині, де шлюб і народження дітей вважалися основними життєвими пріоритетами. Одним із найяскравіших проявів патріархальної системи була практика бинтування ніг, що символізувала відповідність традиційним ідеалам краси та жіночої покірності. Водночас ця традиція суттєво обмежувала фізичну мобільність жінок, посилюючи їхню соціальну залежність. Проте ситуація зазнала значних змін після проголошення Китайської Народної Республіки в 1949 році. Уряд на чолі з Мао Цзедуном задекларував рівність жінок і чоловіків, закріпивши

цей принцип на законодавчому рівні. Одним із символічних гасел нового періоду стало твердження «Жінка тримає половину неба», що наголошувало на необхідності залучення жінок до всіх сфер суспільного життя, зокрема економічного та політичного.

Серед найважливіших реформ, що вплинули на становище жінок у КНР, можна виокремити законодавче закріплення рівності чоловіків і жінок у Трудовому кодексі, легалізацію розлучення та заборону примусових шлюбів, а також створення можливостей для отримання освіти й професійної зайнятості. Однак попри формальне рівноправ'я, жінки в другій половині ХХ століття стикалися з подвійним навантаженням: окрім професійної діяльності, вони залишалися основними відповідальними за виховання дітей та ведення домашнього господарства. Традиційний розподіл гендерних ролей, за яким чоловік виконував функцію головного годувальника сім'ї, а жінка зосереджувалася на домашніх обов'язках, поступово трансформується в умовах урбанізації, економічного розвитку та підвищення рівня освіти. Одним із проявів сучасних гендерних змін у китайському суспільстві є зростання залученості чоловіків до виконання традиційно жіночої роботи в родині. Водночас жінки, отримуючи вищу освіту та розширюючи професійні можливості, відіграють дедалі важливішу роль у соціально-економічному житті країни.

Протягом останніх десятиліть кількість жінок у трудовій сфері суттєво зросла, що сприяло їхній інтеграції у керівні посади в державних установах і приватних компаніях. Внаслідок цього чоловіки дедалі частіше залучаються до хатньої роботи та догляду за дітьми. Важливим демографічним чинником змін стала політика «однієї дитини», яка діяла до 2015 року. Вона сприяла вихованню покоління чоловіків, які зростали без братів і сестер, що, своєю чергою, сприяло більш рівномірному розподілу сімейних обов'язків у їхніх домогосподарствах. Крім того, урбанізація та підвищення рівня життя сприяли зміні традиційних моделей сімейної взаємодії. На відміну від сільської місцевості, у містах подружжя зазвичай працює повний робочий день, що змушує чоловіків і жінок розподіляти домашні обов'язки більш рівноправно. Крім економічних факторів, важливу роль у трансформації гендерних відносин

відіграють культурні та психологічні зміни. Масова культура та медіа дедалі частіше популяризують образ чоловіка, який бере активну участь у вихованні дітей і веденні домашнього господарства. Це сприяє ослабленню традиційних патріархальних норм, що домінували в китайському суспільстві протягом століть. Молоді чоловіки дедалі менше дотримуються традиційних уявлень про абсолютне домінування чоловіка в сім'ї, а освічені жінки з професійними амбіціями висувають вимоги щодо рівного розподілу сімейних обов'язків. Попри ці зміни, повна гендерна рівність у сфері домашньої праці ще не досягнута. Дослідження показують, що хоча чоловіки в міських районах дедалі активніше беруть участь у догляді за дітьми та хатній роботі (близько 60%), жінки все ще витрачають на це в середньому на 30–40% більше часу. У сільських районах цей дисбаланс виражений ще сильніше, проте тенденція до більш рівноправного розподілу обов'язків поступово зростає.

Одним із важливих аспектів соціально-демографічних змін у Китаї є так званий «дефіцит жінки» – ситуація, за якої значна кількість чоловіків стикається з труднощами у створенні сім'ї. Це явище має комплексний характер і зумовлене поєднанням соціально-економічних, демографічних та культурних факторів. Визначальну роль відіграє гендерний дисбаланс, який став наслідком державної політики контролю народжуваності, що діяла у 1979–2015 роках. У багатьох китайських сім'ях, особливо в сільських районах, через традиційні уявлення про важливість народження сина спостерігалось упереджене ставлення до жіночої народжуваності, що призвело до істотного дисбалансу між кількістю чоловіків і жінок. Станом на 2024 рік у Китаї на 100 жінок припадає приблизно 105–110 чоловіків у шлюбному віці, що ускладнює можливість створення сім'ї для багатьох чоловіків. Крім чисельного дисбалансу, ще одним бар'єром для шлюбу є високі соціальні очікування щодо фінансової спроможності чоловіків. За усталеними нормами, потенційний наречений має володіти власним житлом, що в умовах великих міст є фінансово складним завданням. Крім того, у багатьох регіонах зберігається традиція «цзіньцзи» (彩礼) – грошового подарунку сім'ї нареченої, сума якого може досягати десятків тисяч дола-

рів. Це створює додаткове фінансове навантаження на чоловіків, особливо тих, хто походить із менш забезпечених родин. Ще одним аспектом, що впливає на проблему шлюбного дисбалансу, є соціально-економічна міграція. Багато молодих чоловіків із сільських регіонів переїжджають до міст у пошуках роботи, проте їм складно конкурувати з міськими жителями, які мають стабільний дохід і власне житло. У той же час освічені жінки у великих містах дедалі частіше відкладають вступ у шлюб, зосереджуючись на кар'єрі, що ще більше скорочує кількість потенційних партнерок для чоловіків традиційного шлюбного віку. Зростає також кількість жінок, які свідомо відмовляються від шлюбу на користь незалежного життя. Особливо це спостерігається у мегаполісах, де жінки мають ширші можливості для професійного розвитку та особистісного самовираження. Таким чином, сучасний Китай стикається з комплексними гендерними викликами, що охоплюють як проблему надлишку чоловіків, так і зміну традиційних сімейних моделей. Усе це свідчить про глибокі соціальні трансформації, що відбуваються у китайському суспільстві та впливають на його подальший розвиток.

Проблема гендерного дисбалансу та торгівлі жінками в Китаї є однією з найгостріших соціальних криз, спричинених наслідками політики «однієї дитини» та традиційної переваги хлопчиків у суспільстві. У сільських районах країни сформувалася значна частка чоловіків, які не мають можливості знайти собі дружину через брак жінок, що спричинило феномен «самотніх чоловіків» (光棍, *guānggùn*). Це явище загострює соціальне невдоволення, посилює злочинність, зокрема викрадення та торгівлю людьми, а також призводить до розширення практики шлюбного туризму. Китайські чоловіки дедалі частіше шукають наречених у сусідніх країнах – В'єтнамі, Камбоджі, М'янмі, Лаосі та навіть Північній Кореї. Проте нестача жінок спричинила появу нелегального ринку наречених, де жінок викрадають, змушують до примусових шлюбів або заманюють обманними обіцянками роботи. Деякі уряди, наприклад В'єтнаму, вже запровадили заходи протидії примусовим шлюбам, однак проблема залишається масштабною. Водночас китайське суспільство зазнає змін: усе більше освічених жінок відкладають шлюб або взагалі відмовляються

від нього, що ще більше ускладнює ситуацію. Високі витрати на весілля та виховання дітей підвищують вимоги до фінансової стабільності чоловіків, що створює нові бар'єри для шлюбу. Уряд Китаю намагається вплинути на демографічну ситуацію, скасувавши у 2015 році політику «однієї дитини» та дозволивши народження двох, а згодом і трьох дітей, проте це не принесло очікуваних результатів, оскільки народжуваність залишається низькою через економічні труднощі. Також влада активізувала боротьбу з торгівлею людьми, здійснюючи операції з визволення жінок, однак масштаб проблеми залишається великим, оскільки злочинні мережі нерідко діють під прикриттям шлюбних агентств або компаній із працевлаштування. Крім того, китайський уряд намагається змінити традиційне уявлення про роль чоловіка та жінки в сім'ї, популяризуючи рівноправний розподіл домашніх обов'язків та залучаючи чоловіків до активнішої участі у вихованні дітей. Демографічна криза вже розпочалася, а молоді сім'ї не поспішають заводити більше дітей через високу вартість життя. Уряд також поступово змінює риторику, наголошуючи на рівній цінності дитини будь-якої статі у суспільстві, а в деяких регіонах запроваджуються навіть фінансові стимули для народження дівчаток, щоб компенсувати економічний тиск на родини.

Нестача наречених у Китаї спричинила зростання шлюбної міграції, і дедалі більше чоловіків одружуються з жінками з В'єтнаму, Камбоджі та інших країн Південно-Східної Азії. Водночас велика кількість неодружених чоловіків призводить до соціальної напруженості, зростання рівня злочинності, проблем із соціальною стабільністю та загострення гендерних відносин. На початку XXI століття роль жінки в Китаї продовжує трансформуватися під впливом соціально-економічних та культурних змін. Розширення можливостей для освіти, розвиток цифрових технологій та урбанізація сприяють підвищенню рівня самореалізації жінок. Серед ключових тенденцій сучасного періоду – зростання участі жінок у бізнесі та політиці, попри наявність бар'єрів, а також збільшення кількості студенток у вищих навчальних закладах. За статистичними даними, понад 50% студентів китайських університетів – жінки. Однак, попри економічну незалежність, багато з них

продовжують відчувати соціальний тиск щодо шлюбу. Термін «Sheng Nu» (剩女), або «залишені жінки», стосується тих, хто після 27 років не вступив у шлюб, і є яскравим свідченням того, як традиційні уявлення про сім'ю продовжують впливати на сучасне суспільство.

Причини виникнення феномену «Sheng Nu» пов'язані зі змінами в освіті та кар'єрі, оскільки китайські жінки отримали більше можливостей для професійного розвитку, що призвело до відкладання шлюбу. Водночас вони шукають партнерів, які відповідатимуть їхньому рівню кар'єрних досягнень та освіти, але через традиційне уявлення про чоловіче домінування вибір потенційних наречених звужується. Гендерний дисбаланс у країні створює додаткові виклики: попри надлишок чоловіків, жінки мають більше можливостей вибору і нерідко відмовляються вступати в шлюб, якщо він не відповідає їхнім очікуванням. Крім того, суспільний тиск залишається значним – шлюб у Китаї вважається обов'язковим життєвим етапом, а жінки, які не вийшли заміж до 30 років, зазнають осуду. Батьки часто організують так звані «шлюбні ринки», виставляючи анкети своїх дочок у парках у спробах знайти їм чоловіка. У відповідь на зростання кількості «Sheng Nu» китайський уряд запроваджує пропагандистські кампанії, які заохочують жінок до раннього шлюбу, наголошуючи на ризиках пізнього заміжжя. У містах, таких як Пекін і Шанхай, у «шлюбних парках» батьки без згоди дочок розмішують оголошення про їхній сімейний статус, сподіваючись знайти нареченого. Однак, попри цей тиск, все більше жінок відмовляються від раннього шлюбу на користь кар'єри та самореалізації, що свідчить про поступову зміну соціальних норм у китайському суспільстві. Феномен «Sheng Nu» є відображенням зіткнення традиційних шлюбних норм із сучасними змінами у статусі жінок. Освічені жінки дедалі більше ставлять кар'єру та особистий розвиток вище за традиційні очікування щодо шлюбу, що поступово змінює уявлення про роль жінки в суспільстві. Водночас проблема об'єктивації жінок залишається гострою. Попри прогрес у питаннях гендерної рівності, жінки в Китаї часто стикаються з редукцією їхньої особистості до зовнішнього вигляду та ролі в обслуговуванні чоловічих потреб. Це проявляється в рекламі, мас-медіа, робочій сфері, а також у соціальних

очікуваннях щодо шлюбу та материнства.

Об'єктивація жінок у Китайській Народній Республіці є складним соціальним явищем, що має глибокі історичні, економічні та культурні корені. Попри значний прогрес у питаннях гендерної рівності, жінки в Китаї часто стикаються з редукцією їхньої особистості до зовнішнього вигляду та ролі в обслуговуванні чоловічих потреб. Це явище проявляється в рекламі, мас-медіа, на ринку праці, а також у соціальних очікуваннях щодо шлюбу та материнства. Однією з основних форм об'єктивації є зображення жінок у засобах масової інформації та рекламі. Китайські ЗМІ часто репрезентують жінок як символи краси, молодості та покірності, що сприяє зміцненню патріархальних норм. Рекламні кампанії активно експлуатують жіночу привабливість, особливо в індустріях косметики, моди та розваг, що формує стандартизовані уявлення про жіночність і соціально прийнятний зовнішній вигляд. На ринку праці жінки, попри високий рівень освіти, стикаються з численними проявами дискримінації. Зокрема, працедавці часто надають перевагу молодим незаміжнім жінкам або чоловікам, що зумовлено традиційними уявленнями про жіночу роль у сім'ї. Існує також упередження щодо «вікової придатності» жінок, оскільки після 30 років вони вважаються менш конкурентоспроможними. Крім того, феномен «скляної стелі» значно обмежує можливості кар'єрного зростання, оскільки жінки рідше отримують керівні посади, навіть якщо мають достатню кваліфікацію. Ще одним проявом об'єктивації є ситуація в індустрії розваг, зокрема в караоке-барах (KTV), клубах та готельно-ресторанному бізнесі. У таких закладах жінок часто наймають не за професійними критеріями, а з акцентом на зовнішній вигляд. У певних випадках це призводить до їхньої участі у нелегальних ескорт-послугах, що свідчить про комерціалізацію жіночого тіла.

Для боротьби з об'єктивацією жінок уряд КНР запроваджує кампанії за гендерну рівність, особливо в освіті та сфері зайнятості. Посилюється законодавство проти сексуальних домагань, хоча правозахисники вказують на проблеми з його виконанням. Водночас відбувається пропаганда традиційних сімейних цінностей, що, з одного боку, сприяє стабільності суспільства, а з іншого – підтримує

патріархальні норми. Об'єктивація жінок також простежується у KTV-індустрії, де вони часто виконують роль хостес (伴唱小姐, bàncàng xiǎojiě), розважаючи клієнтів і підтримуючи атмосферу закладу. У деяких елітних караоке-клубах жінки надають послуги супроводу, що формально не є проституцією, але передбачає експлуатацію їхньої зовнішності. Частина таких закладів функціонує поза правовим полем, що призводить до залучення жінок у нелегальний бізнес. Феміністичні дискусії в Китаї активно піднімають питання про об'єктивацію жінок у розважальній сфері, проте державний контроль над громадськими рухами значно ускладнює боротьбу за гендерну рівність. Влада КНР періодично посилює контроль над KTV-індустрією, закриваючи заклади, що займаються незаконною діяльністю. Водночас спостерігаються зміни у суспільному сприйнятті: з розвитком рівноправ'я все більше жінок відвідують караоке-бари не як частина чоловічих розваг, а як простір для власного відпочинку. Значну роль у процесі об'єктивації відіграє акцент на зовнішності жінок, що впливає на їхнє соціальне, професійне та особисте життя. У китайському суспільстві існує низка стандартів краси, що формуються під впливом історичних традицій, західних трендів та сучасних медіа. Очікування щодо зовнішнього вигляду жінок виявляються не лише в індустрії моди та розваг, а й у сфері освіти, працевлаштування та шлюбу.

Жіноча краса в Китаї визначається комплексом усталених норм і уявлень, що мають історичні, культурні та соціальні корені. Сучасні стандарти привабливості формуються під впливом традиційних естетичних ідеалів, які підкріплюються медійним простором та індустрією краси. Основними характеристиками, що визначають жіночу привабливість у Китаї, є світлий тон шкіри, V-подібна форма обличчя, великі очі, худорлява статура, невеликий акуратний ніс, витончені губи та доглянуте довге волосся. Ідеал світлої шкіри має глибоке історичне підґрунтя, оскільки в традиційному китайському суспільстві блідий колір обличчя асоціювався з аристократичним походженням і відсутністю необхідності займатися фізичною працею. У сучасному Китаї ця тенденція залишається актуальною та підтримується виробництвом косметичних засобів для відбілювання

шкіри, а також використанням моделей зі світлим тоном обличчя у рекламних кампаніях. V-подібна форма обличчя та великі очі є важливими складовими сучасного ідеалу краси, оскільки візуально роблять обличчя молодшим і витонченішим. Досягнення цього стандарту часто передбачає використання косметичних прийомів, таких як спеціальні лінзи для збільшення очей, макіяж та нарощені вії, а також пластичну хірургію. Худорлявість вважається ключовим критерієм жіночої привабливості в китайському суспільстві. Поширеними є тенденції, що популяризуються через соціальні мережі, зокрема челенджі «A4 waist challenge», які демонструють вузькість талії, та «ключичний тест», що вказує на худорлявість через здатність утримувати монети на ключицях. Подібні стандарти краси сприяють посиленню контролю за масою тіла та можуть мати негативний вплив на фізичне та психічне здоров'я жінок. Окрім форми обличчя та статури, важливими параметрами зовнішності є невеликий ніс із високою переніссям і витончені губи. На відміну від західних тенденцій, які популяризують повні губи, у Китаї перевага надається маленьким та делікатним губам, що відповідає усталеним естетичним канонам. Довге, доглянуте волосся є ще одним важливим критерієм жіночої краси. Воно традиційно асоціюється з жіночністю та витонченістю, тоді як короткі стрижки можуть викликати асоціації з маскулінністю або радикальними змінами в стилі життя.

Домінування чітко визначених стандартів жіночої краси у китайському суспільстві спричиняє низку соціальних, психологічних та економічних наслідків. Одним із ключових факторів, що впливають на поширення еталонів краси, є медіа та соціальні мережі. Платформи, такі як Weibo, Xiaohongshu та Douyin, активно просувають образ «ідеальної» жінки, формуючи відповідні очікування серед молодих китайок. Висвітлення стандартів краси у медіапросторі призводить до зростання попиту на косметичні процедури та пластичну хірургію. Окрім медійного впливу, зовнішність відіграє важливу роль на ринку праці. У сферах, пов'язаних із публічною діяльністю, PR, обслуговуванням та шоу-бізнесом, існують неофіційні вимоги до фізичних параметрів кандидаток. Зокрема, у вакансіях часто зазначаються критерії щодо зросту, ваги

та навіть форми обличчя, що свідчить про поширену дискримінацію за зовнішніми характеристиками. Наслідки слідування жорстким стандартам краси виявляються як на рівні фізичного та психологічного здоров'я, так і на рівні соціальної поведінки. Один із найпомітніших трендів останніх десятиліть – зростання популярності пластичної хірургії. Китай є одним із лідерів за кількістю проведених косметичних процедур, серед яких найпоширенішими є корекція форми очей (подвійна повіка), зміна форми підборіддя, ринопластика та відбілювання шкіри. Крім того, дотримання жорстких норм краси може спричинити розвиток психологічних проблем. Соціальний тиск щодо зовнішнього вигляду призводить до формування комплексів, низької самооцінки та поширення розладів харчової поведінки, зокрема анорексії та булімії. Постійна необхідність відповідати еталонам краси сприяє виникненню хронічного стресу, тривожності та депресивних станів серед жінок.

Водночас у Китаї набирають популярності феміністичні рухи, спрямовані на деконструкцію традиційних уявлень про красу та підвищення рівня прийняття природної зовнішності. Деякі блогерки та активістки у соціальних мережах критикують нереалістичні стандарти жіночої привабливості та закликають до самоприйняття та різноманітності естетичних ідеалів. Попри значний соціальний тиск, що сприяє популяризації косметичних процедур та пластичної хірургії, у китайському суспільстві поступово набирає обертів тенденція до більшої різноманітності стандартів краси. Це відбувається під впливом глобалізації, змін у соціокультурних нормах та розвитку рухів за права жінок. Подальші трансформації у сприйнятті жіночої привабливості залежатимуть від економічних, політичних та соціальних змін у Китаї та світі загалом.

Висновок. Отже, еволюція соціального статусу жінки в Китайській Народній Республіці є складним і багатограним процесом, що репрезентує взаємодію традиційно закорінених норм з динамікою сучасних соціокультурних трансформацій. Філософсько-культурологічне вчення Китаю, зокрема конфуціанство і даосизм, глибоко вплинули на уявлення про жіночу роль. Конфуціанство закріпило патріархальні структури, тоді як даосизм пропонував альтернативну, але все ж пасивну модель жіноч-

ності. Символ *інь-ян* став культурним архетипом гендерної дихотомії, яка протягом століть легітимізувала соціальну нерівність. Упродовж останніх десятиліть спостерігається поступова деконструкція патріархальних моделей гендерної взаємодії, які тривалий час визначали становище жінки в китайському суспільстві. Ці процеси супроводжуються водночас як позитивними змінами, так і глибоко вкоріненими викликами. Серед ключових проблем зберігається об'єктивація жінок, що має історичне, культурне й економічне підґрунтя. Незважаючи на існування низки нормативно-правових ініціатив, спрямованих на забезпечення гендерної рівності, жінки й далі стикаються з дискримінаційними практиками на ринку праці, гендерними стереотипами в засобах масової інформації, а також із соціальним тиском, пов'язаним із очікуваннями щодо шлюбних ролей і материнства. Особлива увагу приділяється феномену соціально сконструйованої краси, що в китайському культурному контексті виступає значущим інструментом соціального контролю. Естетичні стандарти, що беруть свій початок у традиційних уявленнях про жіночість, сьогодні активно транслюються через медійний простір та індустрію краси, формуючи поведінкові моделі, які суттєво впливають на особисту і професійну самореалізацію жінок. Водночас, сучасне покоління жінок у КНР виявляє дедалі більшу соціальну активність і прагнення до емансипації. Зростання рівня освіти, участь у публічному просторі та зростання жіночої економічної незалежності стали каталізаторами змін у системі гендерних ролей і розподілі сімейних обов'язків. Особливо значущим є зростання рівня зайнятості жінок у різних галузях економіки, що виступає одним із визначальних чинників їхнього соціального піднесення. Сучасний Китай перебуває у фазі глибокої соціокультурної трансформації, де відбувається перегляд традиційних уявлень про роль жінки в суспільстві. Однак, для досягнення повноцінної гендерної рівності необхідне не лише нормативне забезпечення, а й системна трансформація суспільних цінностей, освітніх стратегій та культурних наративів. Саме на цьому перетині традиції та модерну формується новий образ китайської жінки – активної, освіченої, здатної впливати на соціальні процеси як у родині, так і в публічному просторі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Chai D. Wuwei in the Lüshi Chunqiu. *Dao*, Volume 22, 2023, Issue 2. <https://doi.org/10.1007/s11712-023-09894-8>.
2. Feng Q., Chen W. The Rise of Confucianism, Mohism, Daoism, and Legalism. In *A Concise History of Chinese Philosophy*. 2023, Springer, P. 21–39. https://doi.org/10.1007/978981-99-0007-7_2
3. Petinova O., Svitlytska V. Feminine Origin in the Cosmogonic Ideas of the Slavic and Eastern Philosophy: a Comparative Analysis. *Philosophy and Cosmology*, Volume 31, 2023. P. 96-107. <https://doi.org/10.29202/phil-cosm/31/8>
4. Ray A., Thumin F., Barclay G. A Semantic Differential Study of the YinYang Symbol. *Journal of Personality Assessment*, Volume 35, 2010. Issue 4 (1971), P. 338-343. <https://doi.org/10.1080/00223891.1971.10119679>.
5. Zhongjian M. The Origin of Chinese Civilization and the History of the Relationship with Confucianism and Daoism. In *A Brief History of the Relationship Between Confucianism, Daoism, and Buddhism*. Springer. 2023. P. 41-142. https://doi.org/10.1007/978981-19-7206-5_2
6. Ген Ч. Жіночий портрет у китайському живописі ХХ – початку ХХІ ст.: образно-стильова еволюція: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.05. Львів. 2019. 23 с.
7. Козловський С. О. Гендерні відносини у традиційній китайській сім'ї чиновника епохи династії Тан (618-907 pp.). URL: <https://sinologist.com.ua/wp-content/uploads/2016/06/%D0%9A%D0%BE%D0%B7%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B8%CC%86-2.pdf>. (дата звернення 29.04.2025)
8. Манойло О. Роль жінки в китайській культурі. Сходознавство. Актуальність та перспективи : матеріали доп. V Міжнар. наук.-метод. конф., м. Харків, 29 берез. 2024 р. : у 2 ч. / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди ; уклад.: Н. В. Руда, Л. М. Ямпольська, І. А. Скразловська та ін. Харків, 2024. Ч. 1. С. 163–164.
9. Петінова О., Світлицька В. Феномен жінки у філософському дискурсі: жіноче начало в космогонічних уявленнях словян та у східній філософії. *Соціальні та гуманітарні технології: філософсько-освітній аспект* : Матеріали X міжнародної науково-теоретичної конференції (21–22 берез. 2024 р., м. Черкаси) [Електронний ресурс] / упоряд. О. І. Астапова-Вязьміна ; відп. ред. проф. А. І. Бойко. М-во освіти і науки України, Черкас. держ. технол. ун-т. Черкаси : ЧДТУ, 2024. С. 145-147.
10. Стеньгач Н. До проблеми гендерної рівності і правового становища жінки в сучасній Китайській Народній Республіці. *International Science Journal of Jurisprudence & Philosophy*. Vol. 2, No. 1, 2023, pp. 13-23. doi: 10.46299/j.isjpp.20230201.02.

REFERENCES:

1. Chai, D. (2023). Wuwei in the Lüshi Chunqiu. *Dao*, Volume 22, Issue 2. <https://doi.org/10.1007/s11712-023-09894-8> [in English].
2. Feng, Q. & Chen, W. (2023). The Rise of Confucianism, Mohism, Daoism, and Legalism. In *A Concise History of Chinese Philosophy*, Springer, P. 21–39. https://doi.org/10.1007/978981-99-0007-7_2 [in English].
3. Petinova, O. & Svitlytska, V. (2023). Feminine Origin in the Cosmogonic Ideas of the Slavic and Eastern Philosophy: a Comparative Analysis. *Philosophy and Cosmology*, Volume 31, P. 96-107. <https://doi.org/10.29202/phil-cosm/31/8> [in English].
4. Ray, A., Thumin F. & Barclay, G. (2010). A Semantic Differential Study of the YinYang Symbol. *Journal of Personality Assessment*, Volume 35, Issue 4 (1971), P. 338-343. <https://doi.org/10.1080/00223891.1971.10119679> [in English].
5. Zhongjian, M. (2023). The Origin of Chinese Civilization and the History of the Relationship with Confucianism and Daoism. In *A Brief History of the Relationship Between Confucianism, Daoism, and Buddhism*. Springer. P. 41-142. https://doi.org/10.1007/978981-19-7206-5_2 [in English].
6. Hen, Ch. (2019). Zhinochyi portret u kytaiskomu zhyvopysi KhKh – pochatku KhKhI st.: obrazno-stylova evoliutsiia [Female portrait in Chinese painting of the 20th and early 21st centuries: figurative and stylistic evolution]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva 17.00.05. Lviv. 23 s. [in Ukrainian].
7. Kozlovskiy, S. O. (2025). Henderni vidnosyny u tradytsiinii kytaiskii simi chynovnyka epokhy dynastii Tan (618-907 rr.) [Gender relations in a traditional Chinese official family of the Tang dynasty (618-907)]. URL: <https://sinologist.com.ua/wp-content/uploads/2016/06/%D0%9A%D0%BE%D0%B7%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B8%CC%86-2.pdf>. (accessed 29.04.2025) [in Ukrainian].
8. Manoilo, O. (2024). Rol zhinky v kytaiskii kulturi [The role of women in Chinese culture]. *Skhodoznavstvo. Aktualnist ta perspektyvy* : materialy dop. V Mizhnar. nauk.-metod. konf., m. Kharkiv, 29 berez. 2024 r. : u 2 ch. / Kharkiv. nats. ped. un-t im. H. S. Skovorody ; uklad.: N. V. Ruda, L. M. Yampolska, I. A. Skrazlovska ta in. Kharkiv, Ch. 1. S. 163–164. [in Ukrainian].
9. Petinova, O., Svitlytska, V. (2024). Fenomen zhinky u filosofskomu dyskursi: zhinoche nachalo v kosmohonichnykh uiavlenniakh slovian ta u skhidnii filosofii [The phenomenon of women in philosophical discourse: the feminine principle in the cosmogonic ideas of the Slavs and in Eastern philosophy]. *Sotsialni ta humanitarni tekhnolohii: filosofsko-osvitnii*

aspekt : Materialy Kh mizhnarodnoi naukovo-teoretychnoi konferentsii (21–22 berez. 2024 r., m. Cherkasy) [Elektronnyi resurs] / uporiad. O. I. Astapova-Viazmina ; vidp. red. prof. A. I. Boiko. M-vo osvity i nauky Ukrainy, Cherkas. derzh. tekhnol. un-t. Cherkasy : ChDTU, S. 145-147. [in Ukrainian].

10. Stenhach, N. (2023). Do problemy hendernoi rivnosti i pravovoho stanovyshcha zhinky v suchasni Kytayskii Narodnii Respublitsi [On the problem of gender equality and the legal status of women in the modern People's Republic of China]. *International Science Journal of Jurisprudence & Philosophy*. Vol. 2, No. 1, pp. 13-23. doi: 10.46299/j.isjpp.20230201.02. [in Ukrainian].

УДК 811.130:14.008.397

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-38>**Андрій ПОЦЕЛУЙКО**

кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Національний університет «Львівська політехніка», вул. С. Бандери, 12, м. Львів, Україна, 79013

ORCID: 0000-0002-1078-7615

Бібліографічний опис статті: Поцелуйко, А. (2025). Міфологічні вірування як основа етнічних культурних кодів. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 281–287, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-38>**МІФОЛОГІЧНІ ВІРУВАННЯ ЯК ОСНОВА ЕТНІЧНИХ КУЛЬТУРНИХ КОДІВ**

Мета дослідження полягає у відтворенні глибинної основи українських дохристиянських культурних кодів шляхом виявлення архаїчних загальноіндоєвропейських міфологічних структур, релікти яких збереглися в українській етноміфологічній спадщині, а також визначення їх специфічних рис та семантичної сутності. **Методологія** роботи поєднує методи порівняльної індоєвропейської міфології, а саме, теорію трихотомічної соціофункціональної структури індоєвропейської ідеології Жоржа Дюмезіля, структурної семіотики, структурної антропології, що дозволили окреслити специфічні риси загальноіндоєвропейських міфологічних структур. **Наукова новизна.** На основі комплексного аналізу праць міфологів-компаративістів окреслено загальноіндоєвропейські міфологічні структури, які відображають стародавні релігійні вірування, і визначено соціофункціональні архетипи «жерця», «вождя-чаклуна», «священного воїна-захисника», «воїна-звіра». Доведено також зв'язок з цими архетипами загальноіндоєвропейських міфологічних тем «протиставлення етики героїзму етиці користі», «трьох гріхів воїна», «міжфункціонального конфлікту», простежено їх як основу фольклорної традиції, яка є формою передачі від покоління до покоління в межах етнічної спільноти релігійного, соціального та культурного досвіду, системою, що еволюціонує і самоорганізується, розвиваючи автентичні і асимілюючи набуті зовні (інфільтровані) елементи, зберігаючи при цьому свої інваріантні риси, що визначають її ідентичність. **Зроблено висновок**, що на основі комплексного аналізу праць провідних фахівців в області індоєвропейської культурної компаративістики встановлено, що міфологія – це найдавніше ідеологічне утворення синкретичного характеру, в якому переплелися елементи релігії, філософії, науки, мистецтва в їх зародковому стані. Одним із найбагатших і найкolorитніших джерел, за яким можна вивчати культуру й світогляд етносу є міфологія, перекази й легенди минулих часів. Завдяки міфології ми дізнаємося про глибинні витоки духовності й вірувань наших предків.

Ключові слова: міф, міфологія, міфологічні структури, архетипи, семіотика, фольклор, індоєвропейська культура, протоіндоєвропейська спільнота.

Andriy POTSELUIKO

PhD (Philosophy), Associate Professor of The Philosophy Department, Lviv Polytechnic National University, 12 S. Bandera Str., Lviv, Ukraine 79013

ORCID: 0000-0002-1078-7615

To cite this article: Potseluyko, A. (2025). Mifolohichni viruvannya yak osnova etnichnykh kul'turnykh kodiv [Mythological beliefs as the basis of ethnic cultural codes]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 281–287, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-38>**MYTHOLOGICAL BELIEFS AS THE BASIS OF ETHNIC CULTURAL CODES**

The purpose of the study is to reconstruct the deep basis of Ukrainian pre-Christian cultural codes by identifying archaic Indo-European mythological structures, relics of which have been preserved in the Ukrainian ethnomythological heritage, as well as to determine their specific features and semantic essence. **The methodology of the study** combines the methods of comparative Indo-European mythology, namely, Georges Dumasil's theory of the trichotomous socio-functional structure of Indo-European ideology, structural semiotics, and structural anthropology, which allowed us to outline the specific features of common Indo-European mythological structures. **Scientific novelty.** On the basis of a comprehensive analysis of the works of comparative mythologists, the author outlines the pan-Indo-European mythological structures that reflect ancient religious beliefs and identifies the socio-functional archetypes of the «priest», «sorcerer-chief», «sacred warrior-defender» and «warrior-beast». The author also proves the connection with these archetypes of the common Indo-European mytho-epic themes of «opposition of the ethics of heroism to the ethics of profit», «three sins of the warrior», «interfunctional conflict», and traces them as the basis of the folklore tradition, which is a form

of transmission from generation to generation within an ethnic community of religious, social and cultural experience, an evolving and self-organizing system that develops authentic and assimilates externally acquired (infiltrated) elements, while retaining its invariant features that define its identity. It is concluded that, based on a comprehensive analysis of the works of leading experts in the field of Indo-European cultural comparative studies, it is established that mythology is the oldest ideological formation of a syncretic nature, in which elements of religion, philosophy, science, and art in their infancy are intertwined. One of the richest and most colorful sources for studying the culture and worldview of an ethnic group is mythology, legends and legends of the past. Thanks to mythology, we learn about the deep origins of the spirituality and beliefs of our ancestors.

Key words: myth, mythology, mythological structures, archetypes, semiotics, folklore, Indo-European culture, proto-Indo-European community.

Актуальність теми та методологія дослідження. Сьогодення характеризується зростанням національної самосвідомості, підвищеним інтересом до етнічної історії та джерел духовної культури які кореняться в міфології. Це спонукає до академічного вивчення елементів архаїки в системі української духовної спадщини, які сягають прадавньої індоєвропейської основи. Саме їх виявленню і присвячена дана розвідка. У статті застосовувано методи порівняльної індоєвропейської міфології (теорія трихотомічної соціофункціональної структури індоєвропейської ідеології Жоржа Дюмезіля), структурної семіотики, структурної антропології, що дозволили окреслити специфічні риси загальноіндоєвропейських міфологічних структур. Дослідження ґрунтується також на таких загальнонаукових принципах як об'єктивність, історизм, світоглядний плюралізм, системність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Порівняльно-історичний метод, успіхи семантичної реконструкції та структурні студії, зумовили серію опублікованих праць, які визначають окремі важливі фрагменти внутрішнього устрою племен-носіїв архаїчних індоєвропейських діалектів. На основі відомостей лінгвістики окреслюється досить чітка картина культури. Осмисленню досліджуваної теми присвячені праці сучасних вітчизняних та зарубіжних науковців М. О. Чмихова (1996), М. В. Поповича (1998), Ю. В. Павленка (2000), J.P. Mallory та D.Q. Adamsa (1997), M. Gimbutas (1980), A. Katona (2000), E. Lyle (2015), в яких досліджено давньоукраїнські вірування та світоглядні уявлення в контексті індоєвропейської міфології, проте їх варто доповнити, залучаючи нову інформацію, зокрема не опрацьовані ними викладені нижче українські народні перекази. Ю. Павленко у праці «Дохристиянські вірування давнього населення України» звертає увагу на релігійно-міфологічні вірування прадавніх обивателів України з древніх часів

до хрещення Русі, акцентуючи на археології, порівняльно-історичному мовознавстві, які вказують на розуміння етноісторичного процесу. Вчений розглядає релігійно-міфологічні поняття давнього населення України в порівнянні з віруваннями інших народів (Павленко, 2000). М. Попович у трактаті «Світогляд стародавніх слов'ян» вперше висвітлює всеосяжне історичне закорінення духовності українського народу (Попович, 1985). Проте деякі вчені використовуючи археологічні дані, наполягають на існуванні конкретного місця походження протоіндоєвропейської спільноти. З таких теорій найбільш широко визнаною є теорія Марії Гімбутас, яка окреслила те, що вона назвала курганною культурою, у своїй статті «The Kurgan wave into Europe and the following transformation of culture» (Gimbutas, 1980, 273).

Мета дослідження полягає у відтворенні глибинної основи українських дохристиянських культурних кодів шляхом виявлення архаїчних загальноіндоєвропейських міфологічних структур, релікти яких збереглися в українській етноміфологічній спадщині, а також визначення їх специфічних рис та семантичної сутності.

Виклад основного матеріалу. Дослідження духовної традиції як форми передачі релігійного, соціального і культурного досвіду вимагає звернення до аналізу таких жанрів усної народної творчості, як казки, легенди, перекази та думи, які є основним ретранслятором давніх міфологічно-релігійних структур. Міфологічна свідомість є не лише стадіальною в розвитку людства, а є неодмінним складником духовного життя людей на всіх стадіях їх історії. Підтвердженням цього є те, що й сучасна людина перебуває в тій чи іншій мірі під глибинними психічними впливами символів і міфів. Раціоналістична цивілізація, зводячи уявлення про міф до рівня дитячої оповіді, позбавивши міф його сакрального значення, насправді просто витіснила його за лаштунки людської свідомості.

У підсвідомості міфологічні образи і архетипи продовжують жити і шукати будь-якої можливості вихлюпнутись назовні «з силою стиснутої пружини» (як зазначав К.Г.Юнг), тому надзвичайно важливим є ретельне вивчення глибин національного колективного несвідомого. Розуміння того, що людина потрапляє під владу міфу, вимагає акцентування уваги на існуючій міфології, міфотворчості та їх впливу на масову поведінку. Адже остання є важливою детермінантою соціального прогресу. Відтак, з'ясування причин цієї поведінки, що закладені частково і в міфологічному мисленні, уможлиблює спрямування активності людей в конструктивне русло. Саме тому актуальною є проблематика вивчення загальноіндоєвропейських архетипів, які є невід'ємною складовою колективного несвідомого українського народу і знаходять свій вияв у феноменах української духовної традиції. Акцентування уваги на українських міфологічно-релігійних уявленнях як на своєрідному прояві загальноіндоєвропейської міфології не лише не применшує самодостатності української етнокультурної системи в євразійському культурному процесі, а навпаки, через об'єктивне вивчення дозволяє поставити її поряд з такими традиціями як ведична, авестійська, едична, тощо.

Територія нинішньої України складала, як відзначають багато фахівців з індоєвропеїстики, значну частину індоєвропейської прабатьківщини, а отже, відіграла велику роль в етногенезі багатьох індоєвропейських народів Європи і Азії, а не лише українців. Вищеописані факти показують, що праіндоєвропейські племена з території України знаходилися на достатньо високому рівні розвитку духовної культури і не відставали у цьому від своїх більш вивчених і розрекламованих сусідів і сучасників. Поява останнім часом в Україні книг, що порушують індоєвропейське питання, показує, що ця тематика користується попитом у суспільстві, але не знаходить відповідної пропозиції, тому задовольняється псевдонауковою літературою. Для популяризації проблематики необхідно розробити програму перекладу та видання серйозних праць з індоєвропейського мовознавства, археології і міфології таких світил індоєвропеїстики, як Ф. Адрасос, Р. Антіла, Е. Бенвеніст, Г. Бірнбаум, П. Бош-Гімпера, М. Гімбутас, Дж. Девото, Ж. Дюмезіль, Л. Згуста, В. Леманн,

Я. Маккаї, А. Мейе, Дж. Меллорі, В. Пізані, Ю. Покорни, Е. Поломе, К. Ренфрю, О. Семеренї, Я. Філіп та інших, а також науково-популярних книг на цю тему (Сиволап, 2001).

Дослідження індоєвропейської релігії почалося відносно недавно, оскільки саме існування індоєвропейської мовної групи було визнано лише після знаменитої лекції, прочитаної сером Вільямом Джонсом у 1786 році. Виступаючи перед Королівським азійським товариством Бенгалії, В. Джонс вперше зауважив, що між грецькою, латинською, санскритом (давньою мовою Індії) та перською мовами існує вражаюча філологічна подібність, надто численна й чітка, щоб її можна було пояснити простим запозиченням чи випадковістю. На підставі лінгвістичних та археологічних досліджень стародавні індоєвропейські народи зазвичай вважаються напівосілими скотарями, багатство яких складалося з досить великих стад одомашнених овець, свиней, кіз і, що найважливіше, великої рогатої худоби. Найважливішим із їхніх міфів є міф творіння, складний, поліфонічний переказ, який розповідає, як був створений світ, коли перший священник (на ім'я Людина, Ману) приніс свого брата-близнюка, першого царя (на ім'я Близнюк, Йемо) в жертву разом із першим волем. З тіла Близнюка був створений світ як у його матеріальній, так і в соціальній складових. Ще один протоіндоєвропейський міф наголошував на важливості класу простолюдинів для соціальної системи, хоча жодної взірцевої героїчної постаті простолюдини не було. Міф починається з ворожнечі, що виникла між представниками вищих класів та простолюдинами. Однак, після безрезультатної боротьби представники всіх класів усвідомлюють свою потребу один в одному і зливаються в єдине всеосяжне суспільство (Лінкольн, 2022).

В той час, як Жорж Дюмезіль та його послідовники стверджують, що індоєвропейський пантеон відбивав організацію соціальних класів, ряд вчених скептично ставиться до цієї точки зору. Тричленна теорія Жоржа Дюмезіля, яка пояснює структуру індоєвропейських суспільств і міфологій через поділ на три функції (сакральна/суверенна, воєнна і виробнича), залишається однією з найвпливовіших концепцій у компаративній міфології та індоєвропейських студіях. Її сучасний стан характеризується як активним розвитком і адаптацією, так

і значною критикою. Так, шотландська фольклористка Емілі Лайл, активно розвиває ідеї Ж. Дюмезіля, пропонуючи доповнення. Вона ввела концепцію "другої тріади" – полярних опозицій (гаряче/холодне, сухе/вологе тощо), що на її думку, співіснують із класичною тричленною структурою. Е. Лайл розглядає ці тріади як взаємопов'язані, розширюючи модель Ж. Дюмезіля для пояснення космогонічних аспектів індоєвропейських міфів. Британський антрополог Ніколас Аллен, використовує тричленну теорію для аналізу індійських епосів (зокрема Махабхарати). Він пропонує розширити модель до «чотиричленною» структури, додаючи вищу функцію, пов'язану з трансцендентним, що частково відходить від початкової концепції, але зберігає її ядро. У Франції, де творив Ж. Дюмезіль, його ідеї продовжують досліджувати в рамках індоєвропейських студій (наприклад у Collège de France). У США та Скандинавії теорія застосовується до аналізу скандинавської міфології Одіна, Тора, Фрейра як відображення «трьох функцій» (Lyle, 2015).

Такі дослідники, як Стефан Ціммер і Джон Маккінелл ставлять під сумнів універсальність тричленною моделі, вказуючи, що вона не завжди відповідає даним із конкретних культур (наприклад, кельтської чи балтійської). Антропологи, натхненні ідеями Фуко чи Бурдьє, критикують Ж. Дюмезіля за надмірну схематизацію та ігнорування соціальної динаміки, яка не вкладається в «три функції». Деякі дослідники вважають, що теорія применшує самобутність слов'янських культур, приписуючи їм лише пасивне відображення індоєвропейських структур. Критики вказують, що Ж. Дюмезіль часто підганяв факти під свою модель, ігноруючи винятки. Наприклад, у ведійській міфології боги Насатї (Ашвіни) не вписуються чітко в «третю функцію», як вважав Ж. Дюмезіль, а мають риси другої воїнської функції (Gimbutas, 1977).

Теза про те, що тричленна структура відображає реальний суспільний поділ, слабо підтверджується археологією чи ранніми текстами. Ж. Дюмезіль сам припускав, що це радше ідеологічний конструкт, ніж історична реальність, але це не зупиняє критиків від звинувачень у спекулятивності. Деякі сучасні автори (зокрема, ліві інтелектуали) пов'язують популярність теорії Ж. Дюмезіля у ХХ столітті

з його консервативними поглядами та симпатіями до правих ідей, хоча прямих доказів його політичного ангажування немає. Сучасна наука тяжіє до міждисциплінарності й уникає мономоделей, таких як тричленна теорія, на користь більш гнучких підходів. Проте тричленна теорія Ж. Дюмезіля не втратила своєї значущості, хоча вже не є домінуючою парадигмою. Вона слугує радше джерелом натхнення, ніж догмою. Її просувають ентузіасти в академічних колах, які бачать у ній цінний інструмент для порівняльного аналізу, але критика змушує переосмислювати її межі. Наприклад, конференції з індоєвропейських студій (наприклад, у Лейдені чи Гарварді) регулярно включають панелі про Ж. Дюмезіля, але з акцентом на адаптацію, а не сліпе наслідування. Теорія живе в діалозі: її розвивають через нові дані й контексти, але водночас деконструюють, шукаючи відповідність сучасним науковим стандартам і суспільним запитам. Її майбутнє залежить від того, наскільки вона зможе інтегруватися з новими методологіями, такими як генетичні дослідження чи цифровий аналіз текстів. Деякі сучасні дослідники намагаються корелювати тричленну модель із матеріальними доказами індоєвропейських міграцій, хоча це викликає суперечки через брак прямих зв'язків між міфологією та артефактами. Теорію адаптують для аналізу не лише індоєвропейських, а й інших культур (наприклад Східної Азії), хоча це виходить за межі початкового задуму Ж. Дюмезіля (Mallory & Adams, 1997).

Спроби корелювати тричленну теорію Жоржа Дюмезіля з ямною археологічною культурою (близько 3300–2600 років до н.е.), яка вважається одним із ключових етапів формування індоєвропейських народів, є відносно новим напрямом у дослідженнях. Цей підхід виник на перетині компаративної міфології, археології та генетики, з метою знайти матеріальні підтвердження абстрактної моделі Ж. Дюмезіля про три функції (суверенна/сакральна, воєнна та продуктивна) у суспільстві праіндоєвропейців. Ямна культура, поширена в степах між Чорним і Каспійським морями (сучасна Україна, Південна Росія), асоціюється з ранніми індоєвропейцями завдяки її ролі в поширенні курганної традиції, колісного транспорту та генетичних маркерів. Оскільки Ж. Дюмезіль припускав, що його тричленна структура відображає іде-

ологічний фундамент індоєвропейських суспільств, дослідники почали шукати її відбитки в археологічних залишках ямної культури, яка вважається колискою цих народів. Археологи звертають увагу на поховання ямної культури, де виявлено кургани з багатими дарами (золоті прикраси та жезли), що можуть вказувати на наявність еліти, яка виконувала ритуальні чи владні ролі. Наприклад, знахідки у курганах інтерпретуються як свідчення жрецької чи вождівської ролі, що відповідає першій функції Ж. Дюмезіля. Наявність зброї (бронзові сокири та кинджали) і слідів травм на скелетах у деяких похованнях вказує на існування воїнського прошарку. Деякі дослідники, зокрема Девід Ентоні припускають, що ямники були мобільними воїнами-скотарями, що корелює з другою функцією. Основна маса ямного населення займалася скотарством і раннім землеробством, що підтверджується кістками худоби, коней та овець і залишками зерна в поселеннях. Це пов'язують із третьою функцією – родючістю та економічною базою суспільства. Ямна культура відома курганними похованнями, де часто виявляють ритуальні елементи: орієнтацію тіл за сторонами світу, використання червоної охри, жертвоприношення коней. Деякі вчені наприклад, Марія Гімбутас у своїх пізніх працях, адаптованих сучасниками інтерпретують це як відображення космологічного порядку, який міг бути пов'язаний із тричленною ідеологією. Наприклад, кінь як символ воїнської та сакральної сили може перегукуватися з міфами про божественних близнюків (третя функція) або воїнських богів (друга функція) (Gimbutas, 1979).

Сучасні генетичні дослідження показують, що ямна культура була джерелом міграцій, які поширили індоєвропейські мови та можливо, пов'язані з ними ідеологічні структури. Прихильники кореляції з Ж. Дюмезілем припускають, що тричленна модель могла зародитися в ямному суспільстві як відображення його соціальної організації, а потім мігрувала разом із носіями культури. Девід Ентоні хоча й прямо не посилається на Ж. Дюмезіля, але описує ямне суспільство як ієрархічне, з чітким поділом на вождів, воїнів і скотарів. Сучасні послідовники Жоржа Дюмезіля наприклад, у США інтерпретують це як матеріальну базу для доказу існування тричленною структурі. Пропонується

бачити в ямних курганах не просто поховання, а соціальні карти, де різні типи могил (зброя, ритуальні предмети та худоба) відображають три функції (Katona, 2000).

Ямна культура не залишила писемних джерел, а археологічні знахідки (зброю, худобу та прикраси) можна інтерпретувати по-різному. Критики стверджують, що спроби накласти тричленну теорію на ці дані є спекулятивними, оскільки немає чітких міфологічних текстів для підтвердження. Тричленна модель Ж. Дюмезіля є ідеологічною конструкцією, тоді як ямна культура відображає реальне суспільство. Соціальна стратифікація могла бути більш складною чи менш чіткою, ніж три функції. Наприклад, наявність змішаних поховань (зброя і худоба) суперечить строгому поділу. Також ця культура існувала за тисячі років до появи міфів, які аналізував Ж. Дюмезіль. Критики, такі як Стефан Ціммер, вважають, що зв'язок між цими явищами занадто притягнутий, адже ідеологія могла розвинути значно пізніше. Деякі археологи пропонують бачити в ямному суспільстві таку структуру, де поділ на функції був менш вираженим, ніж у пізніших індоєвропейських культурах (Lyle, 2015).

Тож спроби корелювати теорію Ж. Дюмезіля з ямною культурою є перспективним, але суперечливим напрямом досліджень. Вони активно обговорюються на конференціях і в академічних журналах, таких як *Journal of Indo-European Studies*. Найбільший прогрес досягається там, де археологія поєднується з реконструкцією ритуальних практик і генетичними даними, але брак прямих доказів залишає ці ідеї гіпотетичними. Прихильники бачать у цьому шанс «заземлити» абстрактну модель Ж. Дюмезіля в конкретному історичному контексті, тоді як скептики вважають це спробою штучно поєднати несумісні дисципліни. Майбутнє таких досліджень залежить від нових знахідок (наприклад, детальнішого аналізу ДНК чи ритуальних комплексів), які могли б підтвердити чи спростувати ці кореляції (Smith & Weisstub, 2016).

Теорія трьох функцій Жоржа Дюмезіля могла б стати потужним інструментом для створення сценаріїв, особливо в жанрах епічного фентезі, історичних драм чи навіть сучасних політичних трилерів. Зокрема вона могла б стати основою для створення архетипів персо-

нажів, які відображають різні аспекти суспільства. Мудрий маг, жрець або пророк володіє знаннями і моральним авторитетом. Він може бути наставником головного героя або антагоністом, який використовує свою владу для маніпуляцій. Воїнський персонаж це сильний, хоробрий воїн, який бореться за справедливість. Він може бути головним героєм, але також може мати внутрішній конфлікт між своїми обов'язками та особистими бажаннями. Торговець, фермер або ремісник репрезентує простий народ. Він може бути комічним персонажем, але також може стати ключовим у вирішенні конфлікту, оскільки його дії часто базуються на практичному розумі. Теорія Жоржа Дюмезіля може допомогти дослідити глибокі теми, такі як баланс між духовністю, силою та матеріальним добробутом; конфлікт між індивідуальними цінностями та суспільними інтересами; роль окремого індивіда в суспільстві та його внесок у загальне благо. Теорія трьох функцій Жоржа Дюмезіля – це універсальний потенційний інструмент для створення багатомірних сюжетів, персонажів і світів. Вона може допомагати розкрити глибокі теми та створити епічні історії, які резонують з аудиторією на рівні міфів і архетипів. Релігія та міфологія є потужними соціально-культурними інструментами, що мають глибокі еволюційні корені та нейронне підґрунтя. Вони сприяють соціальній згуртованості, передачі знань та поясненню світу. Трифункційна теорія Жоржа Дюмезіля пропонує цікаву модель для розуміння соціальної організації та міфології протоіндоєвропейського суспільства, підкрес-

люючи зв'язок між базовими суспільними функціями та їхнім відображенням у віруваннях. Ця теорія може розглядатися як приклад того, як еволюційні потреби могли формувати когнітивні структури та культурні наративи, хоча й потребує подальшого дослідження та врахування конкретних контекстів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, на основі комплексного аналізу праць провідних фахівців в області індоєвропейської культурної компаративістики встановлено, що міфологія – це найдавніше ідеологічне утворення синкретичного характеру, в якому переплелися елементи релігії, філософії, науки, мистецтва в їх зародковому стані. Будь-яка сучасна релігія включає в себе міфи як архаїчний пласт своєї культури. Філософія розвивалася через відділення міфу і протиставлення йому. Міф тісно пов'язаний з ритуалом, поклав початок поетичним, музичним, хореографічним видам мистецтва. Одним із найбагатших і найколеритніших джерел, за яким можна вивчати культуру й світогляд етносу є міфологія, перекази й легенди минувшини. Завдяки міфології ми дізнаємося про глибинні витоки духовності й вірувань наших предків. З огляду на це, ми вважаємо, що класичні праці Жоржа Дюмезіля, як і твори інших класиків порівняльної індоєвропейської міфології є надзвичайно цінним методологічним матеріалом, освоєння якого вітчизняними науковцями веде нашу етнографію, фольклористику та й загалом увесь комплекс наук про старожитності на якісно вищій щабель.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Лінкольн Б. Індоєвропейські релігії : Огляд //переклад А. Поцілуйко, 2022. (електронний ресурс) <https://telegra.ph/Bryus-L%D1%96nkoln-%D0%86NDOYEVROPEJSK%D0%86-REL%D0%86G%D0%86I-OGLYAD-11-11>
2. Павленко Ю.В. Дохристиянські вірування давнього населення України/ Ю.В. Павленко. Київ: Либідь, 2000. 456 с.
3. Попович М.В. Світогляд стародавніх слов'ян/ М.В.Попович. Київ: Наук. думка, 1985. 567 с.
4. Попович М.В. Нарис історії культури України/ М.В.Попович. Київ: Артк, 1998. 768 с.
5. Сиволап М.І. Про можливий внесок археологічних та індоєвропейських студій у формування українського національного міфу. *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*. Вип. 9. 2001. С. 72-76
6. Чмихов М.О. Археологія та стародавня історія України: Курс лекцій/ М.О.Чмихов. Київ: Либідь, 1996. 376 с.
7. Gimbutas, M. The first wave of Eurasian steppe pastoralists into Copper Age Europe. *Journal of Indo-European Studies*, Vol. 5 (4). 1977. P. 277-338
8. Gimbutas, M. The three waves of the Kurgan people into East Central Europe, 4500–2500 B.C. *Archives Suisses' Anthropologie generale* , Vol. 43(2).1979. P. 113-137
9. Gimbutas, M. The Kurgan wave into Europe and the following transformation of culture. *Journal of Indo-European Studies*, Vol. 8 (3-4). 1980. P. 273-315

10. Katona, A. Proto-Greeks and the Kurgan theory. *Journal of Indo-European Studies*, Vol. 28 (1-2). 2000. P.65-100
11. Lyle, E. The Hero Who Releases the Waters and Defeats the Flood Dragon. *Comparative Mythology*, №1. 2015. P.1-12
12. Mallory, J.P., Adams D.Q. The Encyclopedia of Indo-European Culture. *London and Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers*, 1997. P. 156-157
13. Shaw, J. The Dagda Thor and ATU 1148B: Analogues, Parallels, or Correspondences? *Temenos*, Vol. 55 № 1. 2019. P.97–120
14. Smith J., Weisstub D. The unconscious, myth, and the law of law: Reflections on persistent of gender neequality. *International journal of law and psychiatry*. 2016. P. 62–76

REFERENCES:

1. Linkoln, B. (2022) Indoyevropeys'ki relihiyi : Ohlyad [Indo-European religions: a Review] [in Ukrainian]. <https://telegra.ph/Bryus-L%D1%96nkoln-%D0%86NDOYEVROPEJSK%D0%86REL%D0%86G%D0%86I-OGLYAD-11-11>
2. Pavlenko, Y.V. (2000). Dokhrystyans'ki viruvannya davn'oho naseleण्या Ukrayiny [Pre-Christian beliefs of the ancient population of Ukraine] Kyiv: Lybid, 456 [in Ukrainian].
3. Popovych, M.V. (1985). Svitohlyad starodavnikh slov'yan [Worldview of the Ancient Slavs] Kyiv: Nauk. dumka, 567[in Ukrainian].
4. Popovych, M.V. (1998). Narys istoriyi kul'tury Ukrayiny [An Essay on the History of Culture of Ukraine] Kyiv: Artek, 768[in Ukrainian].
5. Syvolap, M.I. (2001) Promozhlyvyy vnesok arkhelohichnykh ta indoyevropeys'kykh studiy u formuvannya ukrayins'koho natsional'noho mifu [On the possible contribution of archaeological and Indo-European studies to the formation of the Ukrainian national myth] *Etnichna istoriya narodiv Yevropy: Zbirnyk naukovykh prats'*. Vyp. 9. 72-76[in Ukrainian].
6. Chmykhov, M.O. (1996). Arkheolohiya ta starodavnya istoriya Ukrayiny: Kurs lektsiy [Archaeology and Ancient History of Ukraine: Lecture Course] Kyiv: Lybid, 376[in Ukrainian].
7. Gimbutas, M. (1977). The first wave of Eurasian steppe pastoralists into Copper Age Europe. *Journal of Indo-European Studies*, Vol. 5 (4). 277-338[in English].
8. Gimbutas, M. (1979). The three waves of the Kurgan people into East Central Europe, 4500–2500 B.C. *Archives Suisses' Anthropologie generale*, Vol. 43(2). 113-137[in English].
9. Gimbutas, M. (1980). The Kurgan wave into Europe and the following transformation of culture. *Journal of Indo-European Studies*, Vol. 8(3-4). 273-315[in English].
10. Katona, A. (2000). Proto-Greeks and the Kurgan theory. *Journal of Indo-European Studies*, Vol. 28 (1-2). 65-100[in English].
11. Lyle, E. (2015). The Hero Who Releases the Waters and Defeats the Flood Dragon. *Comparative Mythology*, №1. 1-12[in English].
12. Mallory, J.P., & Adams D.Q. (1997). The Encyclopedia of Indo-European Culture. *London and Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers*, 156-157[in English].
13. Shaw, J. (2019). The Dagda, Thor and ATU 1148B: Analogues, Parallels, or Correspondences? *Temenos*, Vol. 55 № 1. 97–120[in English].
14. Smith, J., & Weisstub, D. (2016). The unconscious, myth, and the law of law: Reflections on persistent of gender neequality. *International journal of law and psychiatry*. 62–76 [in English].

УДК 72.038

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-39>

Igor TVORONOVYCH

доктор філософії дизайну, старший викладач кафедри рисунку та архітектурної графіки, Київський національний університет будівництва та архітектури, просп. Повітряних Сил, 31, м. Київ, Україна, 03037

ORCID: 0000-0001-9934-2139

Бібліографічний опис статті: Творонович, І. (2025). Інтерпретація українського модернізму ХХ століття у світовому художньому процесі. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 288–295, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-39>

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ ХХ СТОЛІТТЯ У СВІТОВОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПРОЦЕСІ

У статті досліджується розвиток модерністських тенденцій у мистецтві та архітектурі Києва в другій половині ХХ століття. Розглядається відхід від стилю ампіру та формування нових архітектурних форм під впливом загальних тенденцій та місцевих особливостей.

Особлива увага приділяється аналізу знакових архітектурних об'єктів Києва цього періоду, зокрема архітектурний факультет КНУБА, Центральний автовокзал та будівля «УкрІНТЕІ». Підкреслюється їхня роль у формуванні унікального архітектурного ландшафту міста та відображенні стилістичних особливостей модернізму.

У Києві з'являються знакові споруди, що відображали дух епохи, такі як Палац «Україна», готель «Салют», окремі житлові масиви.

Архітектори експериментували з формами та простором, інколи з елементами бруталізму.

У мистецтві продовжувався пошук нових форм вираження в живописі, скульптурі, графіці та спостерігався розвиток абстрактного мистецтва.

Крім того, у статті розглядаються процеси, що відбувалися в мистецтві Києва в цей період. Аналізуються тенденції розвитку «суворого стилю» та неофіційного мистецтва, їхній внесок у збагачення культурного життя міста та розширення меж художньої виразності.

Модернізм у Києві розвивався в складних умовах ідеологічного контролю, але водночас став періодом активних творчих пошуків, появи оригінальних архітектурних та мистецьких творів, що відображають дух епохи. У роботі підкреслюється значення збереження та осмислення спадщини цього періоду для сучасного культурного розвитку міста.

Київський модернізм другої половини ХХ століття – це складне та неоднозначне явище. Він розвивався в умовах ідеологічного контролю, але водночас демонстрував прагнення до інновацій, функціональності та самобутнього вираження. Архітектурні та мистецькі твори цього періоду є важливою частиною культурної спадщини Києва, відображаючи дух епохи та творчі пошуки митців. Сьогодні ці об'єкти потребують осмислення, збереження та інтеграції в сучасний міський простір як свідчення унікального етапу в історії київської культури.

Ключові слова: модернізм, друга половина ХХ століття, Київ, архітектура Києва, мистецтво Києва.

Igor TVORONOVYCH

Doctor of Philosophy in Design, Senior Lecturer, Department of Drawing and Architectural Graphics, Kyiv National University of Civil Engineering and Architecture, 31 Air Force Avenue, Kyiv, 03037

ORCID: 0000-0001-9934-2139

To cite this article: Tvoronovych, I. (2025). Interpretatsiia ukrainskoho modernizmu XX stolittia u svitovomu khudozhnomu protsesi [Interpretation of Ukrainian Modernism of the 20th Century in the World Artistic Process]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 288–295, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-39>

INTERPRETATION OF UKRAINIAN MODERNISM OF THE 20TH CENTURY IN THE WORLD ARTISTIC PROCESS

The article examines the development of modernist trends in the art and architecture of Kyiv in the second half of the 20th century. It examines the departure from the Empire style and the formation of new architectural forms under the influence of general trends and local characteristics.

Special attention is paid to the analysis of the iconic architectural objects of Kyiv of this period, in particular the Faculty of Architecture of the KNUBA, the Central Bus Station, and the UkrINTEI building. Their role in shaping the city's unique architectural landscape and reflecting the stylistic features of modernism is emphasized.

In Kyiv, iconic buildings appeared that reflected the spirit of the era, such as the Palace «Ukraine», the hotel «Salyut», and individual residential areas.

Architects experimented with forms and space, sometimes with elements of brutalism.

In art, the search for new forms of expression continued in painting, sculpture, and graphics, and the development of abstract art was observed.

In addition, the article examines the processes that took place in the art of Kyiv during this period. The tendencies of the development of the "stern style" and unofficial art, their contribution to the enrichment of the cultural life of the city and the expansion of the boundaries of artistic expression are analyzed.

Modernism in Kyiv developed under difficult conditions of ideological control, but at the same time became a period of active creative searches, the emergence of original architectural and artistic works that reflect the spirit of the era. The work emphasizes the importance of preserving and understanding the heritage of this period for the modern cultural development of the city.

Kyiv modernism of the second half of the 20th century is a complex and ambiguous phenomenon. It developed under conditions of ideological control, but at the same time demonstrated a desire for innovation, functionality, and original expression. The architectural and artistic works of this period are an important part of Kyiv's cultural heritage, reflecting the spirit of the era and the creative pursuits of artists.

Today, these objects need to be understood, preserved and integrated into the modern urban space as evidence of a unique stage in the history of Kyiv culture.

Key words: modernism, second half of the 20th century, Kyiv, Kyiv architecture, Kyiv BAUHAUS.

Актуальність проблеми. Період модернізму другої половини ХХ століття є важливою частиною культурної спадщини Києва, відображаючи складні процеси розвитку мистецтва та архітектури в умовах ідеологічного тиску та пошуку нових форм виразності.

Дослідження у цій сфері допомагають зрозуміти формування культурної ідентичності Києва, виявити унікальні риси київського модернізму та його внесок у загальносвітовий модерністський рух. Багато об'єктів модерністської архітектури Києва перебувають під загрозою зникнення або руйнування. Розуміння модерністської спадщини є важливим для сучасного розвитку міста, зокрема для вирішення питань реконструкції, ревіталізації та інтеграції історичних об'єктів у сучасний міський простір.

Дослідження модернізму передбачає міждисциплінарний підхід, що поєднує історію мистецтва, архітектуру, культурологію та інші галузі знання, що дозволяє отримати більш повне та глибоке розуміння цього явища.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значний внесок у вивчення модернізму другої половини ХХ століття зробили видатні українські вчені.

У роботах Вечерського В. В. з історії української архітектури представлено радянський період і містяться аналіз містобудівних процесів та окремих споруд Києва (Вечерський, 2003). Особливу увагу він приділяє збере-

женню архітектурної спадщини. Тимофієнко В. І. (Тимофієнко, 2002) є автором ґрунтовних досліджень з історії архітектури України, включаючи період модернізму та постмодернізму. Його роботи дають широку панораму розвитку архітектурних стилів і тенденцій у Києві.

Дуже важливими є роботи Кондель-Пермінової Н.М. Вона досліджує розвиток міського простору Києва, еволюцію його функціональної структури, проблем реконструкції та нового будівництва в історичному середовищі. Значна частина її робіт присвячена проблемам збереження та ревіталізації архітектурної спадщини Києва (Кондель-Пермінова, 2006; Кондель-Пермінова, 2018).

У дослідженнях Дьоміна М. М. описуються окремі знакові споруди Києва цього періоду, аналіз їх стилістичних особливостей та впливу на міське середовище (Дьомін, 2008). Роботи Кілессо С. К. торкалися питань розвитку архітектури ХХ століття в контексті збереження історичного середовища Києва.

Крім того багато статей присвячені розвитку житлової архітектури Києва, типовому проектуванню та експериментальним житловим комплексам. Роботи, що розглядають еволюцію громадських будівель Києва (культурних, освітніх, спортивних), їх архітектурні рішення та ідеологічне наповнення.

Дослідження світового, зокрема німецького модернізму другої половини ХХ століття

охоплює широкий спектр тем, від відновлення та реконструкції міст після Другої світової війни до експериментальних житлових проєктів, розвитку нових будівельних технологій та переосмислення архітектурної спадщини.

У праці Manfredo Tafuri та Francesco Dal Co, «Modern Architecture» досліджує модернізм у глобальному контексті та містить важливі розділи про розвиток німецької архітектури, аналізуючи її ідеологічні та соціальні корені.

Робота Kenneth Frampton, «Modern Architecture: A Critical History» пропонує критичний погляд на модернізм, включаючи детальне дослідження німецьких архітекторів та їхніх проєктів цього періоду.

Генріх Клотц у роботі «History of Architecture from Neoclassicism to the Present» пропонує широку історичну перспективу, розглядаючи німецький модернізм у контексті міжнародних тенденцій та його унікальних особливостей.

Мета дослідження. Метою дослідження є комплексний аналіз модерністських тенденцій у мистецтві та архітектурі другої половини ХХ століття, виявлення їхніх особливостей, внеску в культурну спадщину міст та визначення їхньої ролі в сучасному контексті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Київ, як одне з найбільших культурних та наукових центрів, став важливим осередком розвитку модерністських тенденцій у мистецтві та архітектурі другої половини ХХ століття. В архітектурі Києва століття чітко простежується вплив загального руху до типового будівництва, що призвело до появи численних житлових масивів із панельних будинків. Проте, поряд з цим, у місті зводилися унікальні громадські споруди, які стали яскравими прикладами радянського модернізму з київським колоритом.

Серед знакових архітектурних об'єктів цього періоду варто відзначити насупні споруди. Палац «Україна» представляє собою монументальну споруду з виразними геометричними формами та використанням сучасних на той час матеріалів. Його лаконічний фасад та просторі внутрішні приміщення відображають естетику модернізму. Готель «Салют» має оригінальну будівлю, що стала однією з візитівок Києва. Її незвичайна циліндрична форма та панорамне скління є сміливим експериментом в архітектурі того часу. Комплекс Інституту

ядерних досліджень НАН України містить функціональний ансамбль з чіткими лініями та раціональним плануванням, характерний для архітектури наукових установ періоду модернізму (Даниленко В., 2012).

Архітектурний факультет КНУБА (колишній КІБІ) також є знаковим. Змінюючи контекст, радянський модернізм, яскравим прикладом якого є архітектурний факультет КНУБА, зазнав трансформації. За первісним задумом архітектора Філенка В.П., будівля мала стати «фабрикою архітекторів», відображаючи тогочасні цінності. Однак, стара матеріальна основа тепер відтворює нові реалії. Для оновлення таких просторів необхідно врахувати всі сучасні фактори, що впливають на життя факультету.

Сьогодні КНУБА формує нову предметно-просторову ситуацію, нашаровуючи сучасні елементи на застарілий вплив тоталітарного минулого. Несистемні ремонти, використання дешевих матеріалів та пластикове оздоблення свідчать про спроби адаптувати модерністську пам'ятку до нової політичної системи. Проте це призводить до непередбачуваного ефекту плинності, створюючи відчутну невідповідність між сприйняттям будівлі та офіційним дискурсом. Ця розбіжність стає підґрунтям для розвитку субкультур та альтернативних ідентичностей, відкриваючи простір для втілення нового бачення архітектурного факультету та реальної інклюзії.

Центральний автовокзал це споруда з характерними для модернізму великими зашкеленими площинами та чіткими геометричними об'ємами, що підкреслюють її функціональне призначення. Ще однією знаковою будівлю Києва є будівля «УкрІНТЕІ» («Літаюча тарілка»): Унікальний об'єкт, що вирізняється своєю нетрадиційною формою та сміливим архітектурним задумом, ставши символом київського модернізму.

У мистецтві Києва другої половини ХХ століття також відбувалися важливі процеси. Хоча офіційно панівним залишався соціалістичний реалізм, у місті формувалося коло художників, які шукали нові засоби виразності та досліджували ширше коло тем. Київ став одним з центрів розвитку так званого «суворого стилю», представленого такими майстрами як Флоріан Коцюбинський,

Віктор Зарецький, Алла Горська. Їхні твори відрізнялися монументальністю, лаконізмом та зверненням до реальних, часто драматичних аспектів життя.

Паралельно розвивалося неофіційне мистецтво, яке в Києві мало свої особливості. Художники-нонконформісти, такі як Валерій Ламах, Федір Тетянич, Іван Марчук, творили поза межами офіційних виставок, експериментуючи з різними стилями та напрямками, від абстракції до сюрреалізму. Їхня творчість часто не відповідала ідеологічним канонам, але відіграла важливу роль у формуванні альтернативного художнього середовища міста.

Рух «Save Kyiv Modernism» вбачав у матеріальній спадщині радянського модернізму цінність, незважаючи на її зв'язок із тоталітарним минулим. Визнання цих будівель архітектурною спадщиною фіксує зміну суспільного сприйняття, навіть при незмінності фізичної оболонки. Аналогічно, у випадку з будівлею УКРІНТЕІ архітектора Ф. Юр'єва (рис. 1), активісти виступали проти нового будівництва, вважаючи, що воно нівелює естетичний вплив унікальної споруди. Варто зазначити, що Ф. Юр'єв навіть в умовах радянської системи зробив значний внесок в ідентичність Києва, залишаючись відносно щирим у своїй творчості (рис. 2).

Особливої уваги заслуговує вплив ревіталізації та реконструкції – практик переосмислення простору та накладання нових владних моделей на існуючі – на формування інклю-

зії та виявлення неструктурованості влади в середовищі.

Серед винаходів Ф. Юр'єва особливе місце займає оригінальний метод кольорової фонетичної транскрипції. Цей метод може бути використаний для запису кольорових образів у поезії та музиці. Його система мислення була спрямована на виявлення та окреслення спільних принципів, що об'єднують різні види мистецтва через їхнє прагнення до гармонійної виразності. Таким інструментом стало розроблене ним «Кольоропис Ф. Юр'єва», яке встановлює візуальну кореляцію між кольором і звуком. Це письмо базується на взаємодії голосних і приголосних звуків, де вони взаємно підсилюють та «розфарбовують» один одного. Завдяки цьому кольоровий складовий запис є надзвичайно компактним та наочно відображає фонетичну структуру тексту. «Кольорове письмо» можна розглядати як унікальний спосіб художньої експресії та як інструмент для аналізу поетичної будови.

Сьогодні будівля «Квіти України» є предметом дискусій щодо її збереження та подальшого використання. Її архітектурна цінність полягає не лише в її оригінальній формі, але й у відображенні еволюції архітектурного модернізму в Україні та її унікальній адаптації до специфічного функціонального призначення точки зору історичного контексту. Будівництво відбувалося в період розвитку пізнього модернізму, коли відбувалося певне



Рис. 1. Будівля УКРІНТЕІ

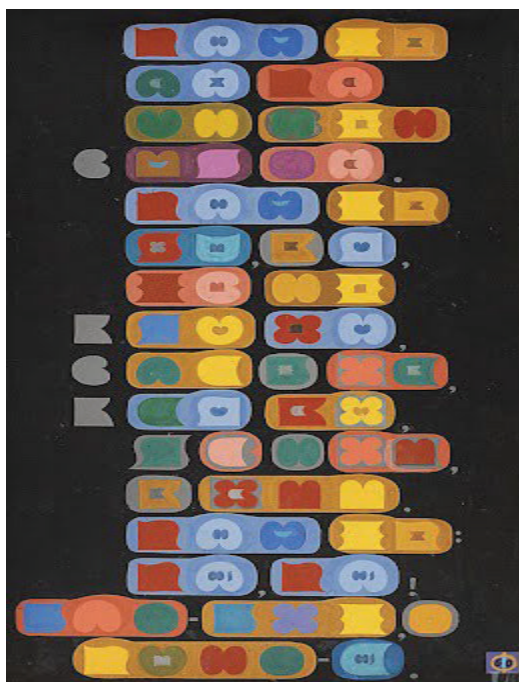


Рис. 2 Кольоропис Ф. Юр'єва

відходження від суворого функціоналізму в бік більш експресивної та образної архітектури. У рамках певних течій уже була присутня логіка що вже могла створювати «багатозначність». Навіть попри гніт системи український модернізм все ж мав певні власні риси. Це означало, що контролювати щось повністю не було змоги.

Окремий інтерес представляє семіотичний аспект будівлі. Її метафорична форма, що асоціюється з квіткою, несла певне символічне навантаження, пов'язане з розумінням країн, природи.

Мозаїчне оздоблення, з зображеннями флористичних мотивів, підсилювало цей символізм, роблячи будівлю візуально привабливою та емоційно значущою для містян. Зміна фасаду та втрата оригінального оздоблення, таким чином, призводить не лише до фізичної трансформації об'єкта, але й до зміни його семантичного поля та сприйняття в міському просторі.

XX століття стало епохою радикальних змін, що глибоко вплинули на всі аспекти людського життя, включаючи мистецтво та культуру. У Німеччині та Японії, двох країнах з багатими, але різними історичними траєкторіями, модерністські тенденції проявилися яскраво та багатогранно, відображаючи їхні унікальні

соціально-політичні контексти та культурні спадщини.

У Німеччині модернізм став реакцією на індустріалізацію, урбанізацію, політичну нестабільність та травму Першої світової війни. Він характеризувався розривом з традиційними формами, експериментаторством, пошуком нових засобів вираження та часто відображав відчуття тривоги та розчарування. Серед ключових німецьких модерністських течій варто виділити такі.

Баухаус виник у 1919-1933 рр. Ця впливова школа мистецтва та дизайну, заснована Вальтером Гропіусом, об'єднала мистецтво, ремесла та промисловість з метою створення функціонального та естетично досконалого середовища для сучасної людини. Баухаус пропагував мінімалізм, геометричні форми та інтеграцію різних видів мистецтва (Droste M., 2019).

Течія «Нова речовинність» виникла як реакція на емоційність експресіонізму, цей напрямок характеризувався об'єктивним, реалістичним зображенням дійсності, часто з соціальною критикою. Художники, як-от Отто Дікс та Георг Гросс, зображували військові ветерани, міську бідноту та політичну корупцію з гострою іронією.

Будівля Темпельхофу (рис. 3) можна сприймати як цілісне «висловлювання доби націонал



Рис. 3. Будівля аеропорту Темпельхоф

соціалізму», яке вплетене в структуру зв'язків сучасного дискурсу Берліна.

Слід зазначити що переконливість значущості архітектурного модернізму не обов'язково досягається шляхом емпіричного опису будівель та раціоналізації його функціональних чи естетичних принципів. Натомість, цінність модернізму може полягати не стільки в його позитивних атрибутах, скільки в його здатності виступати в ролі своєрідного бар'єру від якого можуть відштовхуватися подальші архітектурні та теоретичні пошуки. У цьому контексті модернізм постає не як самодостатній та незаперечний канон, а як референтна точка або антитеза, що визначає напрямки розвитку наступних архітектурних течій. Його радикальні принципи, такі як функціоналізм, відмова від історичної орнаменталізації та прагнення до універсальності, створюють чітко окреслене поле для критики та переосмислення. Саме через заперечення або трансформацію модерністських догм виникають нові архітектурні парадигми, що враховують недоліки та обмеження попереднього етапу.

Таким чином, значущість модернізму полягає не стільки в його власній досконалості, скільки в його здатності провокувати діалог, критичне мислення та пошук альтернативних шляхів розвитку архітектурної думки та практики. Він стає важливим етапом не як кінцева мета, а як необхідний рубіж, подолання якого сприяє еволюції архітектури та формуванню нових, більш складних та контекстуально чутливих підходів.

Теза полягає в тому, що діалог, який виникає внаслідок різноманітних інтерпретацій архітектурного модернізму, є ключовим механізмом для виявлення прихованих значень, якими наділяють будівлі мешканці конкретного району. Різні погляди на модерністську архітектуру, що варіюються від схвалення її функціональності та естетики до критики її монотонності та відірваності від історичного контексту, стають своєрідними «точками входу» для розкриття глибинних соціальних, культурних та політичних асоціацій, пов'язаних із цими спорудами.

Саме в процесі обговорення, аргументації та зіткнення різних оцінок модерністських об'єктів виявляються неявні значення, які мешканці проєктують на своє безпосереднє оточення. Ці значення можуть бути пов'язані зі спогадами про минуле, відчуттями ідентичності, уявленнями про прогрес чи занепад, а також з емоційними реакціями на форму, масштаб та матеріали будівель.

Отже, аналіз дискурсу навколо модерністської архітектури дозволяє ідентифікувати політичні позиції та світоглядні орієнтації мешканців району.

Тривале фізичне існування архітектурних об'єктів, зокрема будівель епохи модернізму, часто відбувається за умови мовчазної згоди з боку соціуму. Ця пасивна прийнятність, однак, може призводити до закриття потенційних інтерпретацій даних споруд, обмежуючи розуміння їхнього складного соціального, культурного та політичного значення.

У цьому контексті виникає бар'єрна ситуація, що характеризується розривом між фізич-

ною присутністю будівлі та недостатньою артикуляцією її можливих значень. Відсутність активного діалогу та критичного осмислення призводить до того, що потенційні інтерпретації, пов'язані з історією, ідентичністю, владою та соціальними відносинами, залишаються нерозкритими або маргіналізованими.

Саме ця бар'єрна ситуація провокує потребу у створенні спеціального простору для діалогу. Такий простір має на меті активізувати процес інтерпретації, залучити різні групи стейкхолдерів, включаючи мешканців району, істориків, архітекторів та соціологів, до обговорення значень, які вони приписують цим будівлям.

Архітектурний стиль імпліцитно містить свою межу (горизонт) потенційних інтерпретацій зі сторони індивіда. Людиноцентричний підхід характеризується саме перенесенням точки зору саме на інтерпретацію архітектурного середовища індивідом та його тілесністю.

Деякі інтерпретації архітектурного середовища втілюються в реальність, деякі інтерпретації співпадають із тими інтерпретаціями які були закладені архітектором (бажані інтерпретації).

Процес інтерпретації архітектури є динамічним та багатозаровим. Індивіди та соціальні групи формують власні розуміння та значення навколишнього середовища на основі свого досвіду, культурного контексту та особистих потреб. Деякі з цих інтерпретацій набувають практичного вираження через модифікацію, адаптацію або навіть руйнування існуючих

архітектурних форм, що призводить до відчутних змін у фізичному просторі.

Висновки. Тож можна сказати, що сама форма задає горизонт інтерпретацій теж, лише частина із яких втілюється в життя. А отже, є і ті інтерпретації, які можливі але не втілені, проте якісь натяки на них уже містить форма. Ці потенційні інтерпретації могли б вести до нових методів взаємодії із реальністю. Саме ця «футуральність» (горизонт можливих інтерпретацій) також відчувається індивідами як присутня. Ймовірно саме футуральність (естетичного) яка міститься (зчитувана у естетичному модусі свідомості) у формі дає змогу людям бачити потенціал переосмислення самої форми. Естетика дає змогу переосмислювати саму форму. Тобто можна сформулювати думку про те, що естетична якість предмету може характеризуватись можливістю перетрактування цієї ж форми. Чим більше горизонт інтерпретацій, тим яскравіше дана форма, тим вона буде існувати в актуальному аспекті більше часу. Попри значні відмінності в історичному та культурному контекстах, модерністські тенденції у країнах мали спільні риси: прагнення до нового, експериментаторство з формою та змістом, відображення складності та динамізму сучасного життя. Однак їхні унікальні шляхи розвитку призвели до створення багатих та різноманітних мистецьких ландшафтів, які продовжують надихати та захоплювати й сьогодні. Модерністський дух пошуку та новаторства заклав міцний фундамент для майбутніх мистецьких експериментів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вечерський В. В. Спадщина містобудування України: теорія і практика історико-містобудівних пам'яткоохоронних досліджень населених місць: НДІТІАМ Головкивархітектура. Київ, 2003. 558с.
2. Дьомін М. М., Кондель-Пермінова Н. М., Пучков А. О. Архітектура України у державних преміях: 1941–2007: монографія. Київ: Центр історико-містобудівних досліджень, 2008. 364 с.
3. Кондель Пермінова Н. М. До історії архітектурної та будівельної освіти в Україні. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2006. Вип. 2. С. 107–126.
4. Кондель-Пермінова Н. М. Культурна спадщина України: Перезавантаження системи збереження. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2018. №14. С. 20–27.
5. Даниленко В. Дизайн України в Європейському вимірі ХХ століття. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття*. 2012. С. 6-35.
6. Тимофієнко В. І. Архітектура і монументальне мистецтво : терміни і поняття: монографія. Київ: Вид-во Ін-ту проблем сучасного мистецтва, 2002. 472 с.
7. Brand Stewart. *How Buildings Learn: What Happens After They're Built*: monograph. Penguin Books, October 1, 1995. 256 p.
8. Droste M. *Bauhaus: monograph*. Berlin: Taschen, 2019. 96 p.
9. Foucault Michel. *Discipline and Punish: monograph. The Birth of the Prison* Vintage Books, April 25, 1995. 333 p.
10. Harvey David. *From the Right to the City to the Urban Revolution: monograph*. Verso, April 9, 2013. 208 p.

REFERENCES:

1. Večerškij, V. V. (2003). Spadščyna mistobuduvannja Ukrajiny: teorija i praktyka istoryko-mistobudivnych pam'jatkoohoronnnych doslidžeń naselenych misć [The heritage of urban planning in Ukraine: theory and practice of historical and urban planning monument protection research of inhabited places]. Kyiv: NDITIAM Holovkyjivarchitektura [in Ukrainian].
2. D'omin, M. M., Kondel'-Perminova, N. M., Pučkov, A. O. (2008) Architektura Ukrajiny u deržavnych premijach: 1941–2007 [Ukrainian Architecture in State Prizes: 1941–2007]. Kyiv: Centr istoryko-mistobudivnych doslidžeń [in Ukrainian].
3. Kondel' Perminova, N. M. (2006) Do istoriji architekturnoji ta budivel'noji osvity v Ukrajinі [To the history of architectural and construction education in Ukraine] *Sučasni problemy chudožnoji osvity v Ukrajinі* – Contemporary problems of art education in Ukraine, Issue 2, 107–126 [in Ukrainian].
4. Kondel'-Perminova, N. M. (2018). Kul'turna spadščyna Ukrajiny: P Perezavantažennja systemy zberežennja [Cultural Heritage of Ukraine: Rebooting the Preservation System] *Chudožnja kul'tura. aktual'ni problemy*– Artistic culture. Current issues, № 14, 20–27 [in Ukrainian].
5. Danylenko V. (2012) Dyžajn Ukrajiny v Yevropejs'komu vymiri KHKH stolittja. [Design of Ukraine in the European Dimension of the 20th Century]. Kyiv: Narysy z istoriji ukrajinskoho dyžajnu XX stolittja [in Ukrainian].
6. Tymofijenko, V. I. (2002) Architektura i monumental'ne mystectvo : terminy i ponjattja [Architecture and monumental art: terms and concepts]. Kyiv: In-tu problem sučasnoho mystectva [in Ukrainian].
7. Brand Stewart. How Buildings Learn (1995). What Happens After They're Built Penguin Books, October 1.
8. Droste M. Bauhaus (2019). Taschen.
9. Foucault Michel, Discipline and Punish (1995). The Birth of the Prison Vintage Books, April 25.
10. Harvey David. Rebel Cities (2013). From the Right to the City to the Urban Revolution: Verso, April 9.

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Владислав АЛТУХОВ, Валентин ІВАНОВ, Оксана МИХАЙЛЮЧЕНКО ПРОБЛЕМНІ ЦАРИНИ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У СУЧАСНОМУ ЧАСОПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ.....	3
Ірина БЕРЛІЗОВА ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ ДЖИЛЬДИ В ОПЕРІ ДЖ. ВЕРДІ «РІГОЛЕТТО»: ВІД ІНТОНАЦІЙНОЇ ПРОСТОТИ ДО ДУХОВНОЇ ГЛИБИНИ.....	10
В'ячеслав БОЙКО, Вікторія ГІГОЛАЄВА-ЮРЧЕНКО, Ігор САХНО АРТИКУЛЯЦІЯ ЯК ОСНОВА ВИРАЗНОСТІ АКАДЕМІЧНОГО ТА ХОРОВОГО СПІВУ.....	17
Олена БОНДАРЕНКО ІМПРОВІЗАЦІЯ ТА ТЕХНОЛОГІЇ: ВЗАЄМОДІЯ ЕЛЕКТРОНІКИ ТА ПЕРКУСІЇ В НОВІТНІХ ТВОРАХ.....	23
Наталія БОРИСЕНКО, Єлизавета РОГОВСЬКА ВІПРОВАДЖЕННЯ СУЧАСНИХ ВОКАЛЬНИХ ТЕХНІК У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ	31
Тетяна БУЛАХ ПІСНІ ПРОСЛАВЛЕННЯ В ЄВАНГЕЛЬСЬКИХ ЦЕРКВАХ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДИНАМІКИ.....	37
Марта БУРА ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН ЛЬВІВСЬКОГО КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ «АКАДЕМІЯ» З ПОЗИЦІЇ ІДЕЇ ПЕРСОНАЛІЗМУ.....	43
Олег ГОНТАР, Інна КИРИЧЕНКО ВОКАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ: ВІД СОЛЬНОГО СПІВУ ДО АНСАМБЛЕВОВОГО ВИКОНАННЯ.....	51
Наталія ГОРЕЦЬКА, Тетяна КРИВИЦЬКА, Наталія ЦЕЙКО ФОРТЕПІАННІ ПРЕЛЮДІЇ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО У ВИКОНАННІ МАРІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ.....	57
Наталія ЗАЄЦЬ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МЕТАМОРФОЗИ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В ТВОРЧОСТІ К. СЕН-САНСА.....	68
Ітао ДУН, Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА КИТАЮ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	74
Юлія КОСТАНДОВА ДЖАЗОВА ЕСТЕТИКА ТА УКРАЇНСЬКИЙ МЕЛОС: ДО ПИТАННЯ ЩОДО ТРАЄКТОРІЇ РОЗВИТКУ ТА ВЗАЄМОДІЇ У СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ.....	81
Оксана МИХАЙЛЮЧЕНКО, Олена СТЕЦКОВИЧ, Артем ВЕРЕЩАКА ВОКАЛ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	89
Ірина НОВОСЯДЛА УКРАЇНСЬКИЙ ФОРТЕПІАННИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ ДІТЕЙ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ ПОЧАТКОВОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ.....	97
Володимир ОТКИДАЧ, Наталя ДРОЖЖИНА АСИМІЛЯЦІЯ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ І РОК-МУЗИКИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ	108
Віталій ОХМАНЮК, Наталія ТОМЧУК ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ В НАУКОВІЙ ДІЯЛЬНОСТІ І НА ПРАКТИЦІ.....	117

Мар'ян ПАНЬКІВ

«АЛЬБОМ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА» ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА:
ОБРАЗНІСТЬ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ122

Владислав ПІРУС, Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ЛЮБОВІ ГУНДЕР: БАГАТОВЕКТОРНІСТЬ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.....129

Олександра САВИЦЬКА, Тетяна ПАСІЧИНСЬКА, Надія МЕЛЬНИК

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЦИМБАЛІВ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ
XIX-XX СТОЛІТТЯ (ОРГАНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ).....136

Петро ШИМАНСЬКИЙ, Борис КОЦЮРБА, Наталія КОЦЮРБА

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ВИЩОЇ ОСВІТИ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДИКА ТА ПРАКТИКУМ РОБОТИ З КОЛЕКТИВОМ.....142

**ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО,
ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ**

Артур АРОЯН, Олексій КОРШУНОВ

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ З МЕТОЮ ЗБЕРЕЖЕННЯ, ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ
Й РЕСТАВРАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ ТВОРІВ, МУЗЕЙНИХ ЕКСПОНАТІВ
ТА НЕРУХОМИХ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ.....149

Олександр БЕРЛАЧ, Галина ВАХРАМЄВА

ТВОРЧИСТЬ ФРАНЦА ЧЕРНЯКА ЯК ХУДОЖНЄ ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ТРАНСФОРМАЦІЇ
ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ.....157

Анжела ГОМЗЯК, Руслан ГАЛИШИЧ

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ ЛЮДИНИ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРІОДИЧНИХ
ВИДАННЯХ ЛЬВОВА МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ
XX СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ СТИЛІСТИКИ АР ДЕКО.....163

Єлизавета ПАНДИРЄВА

ЕСТЕТИКА ГРАФІТИ НАПИСІВ ЯК РЕФЛЕКСІЯ НА ВІЗУАЛЬНЕ СЕРЕДОВИЩЕ МІСТА173

Марина ПОНОМАРЕНКО, Рімантас БАЛЬСИС

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПИСАНОК І ЛИТОВСЬКИХ MARGUČIAI:
ВИДИ ТА ТЕХНІКИ СТВОРЕННЯ.....179

Ілля ПОП'ЮК

РЕГІОНАЛЬНІ ВІДМІННОСТІ КОВАЛЬСЬКОГО МИСТЕЦТВА БУКОВИНИ
КІНЦЯ XX – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ.....188

Тетяна ПРОКОПОВИЧ, Іван ТАРАСЮК

КОЛІР ЯК ІНСТРУМЕНТ ДРАМАТИЗМУ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ЖИВОПИСІ.....193

Михайло СИДОР

СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНА КАРТИНА: АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ДІЄВОСТІ
ТА АЛГОРИТМУ ТВОРЕННЯ.....201

Людмила ТИХОНОВА

«РЕМЕСЛА, ЩО ЖИВУТЬ»: ТРАДИЦІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО
В МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРИ.....209

Максим ФЕДОСЕНКО

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА СУЧАСНІ ПІДХОДИ У ВИГОТОВЛЕННІ ВИРОБІВ
З ПАП'Є МАШЕ: ВІД ТРАДИЦІЙ ДО СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ.....217

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Богдан БУРЛАЧЕНКО, Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА

ДОРОБОК УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ ОДНОРІДНИХ ТА МІШАНИХ АНСАМБЛІВ
ЗА УЧАСТІ ГІТАРИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ.....222

Карина КІНДЕР, Вікторія ГОЛОВЕЙ

ТАНЕЦЬ В ЕПОХУ ВІДРОДЖЕННЯ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ.....229

Олесь ДОВГАНИК

ОСМИСЛЕННЯ ФЕНОМЕНУ МІФУ ТА МІФОТВОРЕННЯ:
ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА І АНАЛІТИКА НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ
У ПЕРІОД 2020-2024 РОКІВ..... 238

Тетяна КЛІМУК, Віктор ШОСТАК, Наталія СТОЛЯРЧУК

СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН:
ПОЄДНАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ І КРЕАТИВНИХ ФОРМ ДОЗВІЛЛЯ..... 248

Ігор КОРЖУК

КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ В ЗАРУБІЖНІЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ..... 255

Євгеній КУЗЬМЕНКО

САКРАЛЬНА АРХІТЕКТУРА ЛУГАНЩИНИ ЗА УМОВ РОСІЙСЬКОЇ
ВІЙСЬКОВОЇ ЕКСПАНСІЇ (2022 РІК): УТРАТИ ТА ПОТЕНЦІАЛ ВІДНОВЛЕННЯ..... 260

Оксана ПЕТІНОВА, Катерина ТКАЧЕНКО, Зоя АТАМАНЮК

ЖІНКА В КИТАЙСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ: ШЛЯХ ВІД ТРАДИЦІЇ
ДО СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ..... 270

Андрій ПОЦЕЛУЙКО

МІФОЛОГІЧНІ ВІРУВАННЯ ЯК ОСНОВА ЕТНІЧНИХ КУЛЬТУРНИХ КОДІВ..... 281

Ігор ТВОРОНОВИЧ

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ ХХ СТОЛІТТЯ
У СВІТОВОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПРОЦЕСІ..... 288

CONTENTS

MUSICAL ART

Vladyslav ALTUKHOV, Valentyn IVANOV, Oksana MYKHAILIUCHENKO PROBLEMATIC AREAS OF THE PIANIST-CONCERTMASTER'S ACTIVITY IN THE CONTEMPORARY CULTURAL TIME-SPACE.....	3
Iryna BERLIZOVA THE EVOLUTION OF GILDA'S CHARACTER IN GIOVANNI VERDI'S «RIGOLETTO»: FROM INTONATIONAL SIMPLICITY TO SPIRITUAL DEPTH.....	10
Viacheslav BOIKO, Viktoriya GIGOLAYEVA-YURCHENKO, Igor SAKHNO ARTICULATION AS THE BASIS OF EXPRESSIVENESS OF ACADEMIC AND CHORAL SINGING.....	17
Olena BONDARENKO IMPROVISATION AND TECHNOLOGIES: INTERACTION BETWEEN ELECTRONICS AND PERCUSSION IN CONTEMPORARY WORKS.....	23
Nataliia BORYSENKO, Yelyzaveta ROHOVSKA IMPLEMENTATION OF MODERN VOCAL TECHNIQUES IN THE TRAINING PROCESS OF FUTURE ACTORS.....	31
Tetiana BULAKH WORSHIP SONGS IN CONTEMPORARY EVANGELICAL CHURCHES OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF SOCIOCULTURAL DYNAMICS.....	37
Marta BURA THE CREATIVE PHENOMENON OF THE LVIV CHAMBER ORCHESTRA «ACADEMIA» FROM THE PERSPECTIVE OF THE IDEA OF PERSONALISM.....	43
Oleg GONTAR, Inna KYRYCHENKO VOCAL IMPROVISATION: FROM SOLO SINGING TO ENSEMBLE PERFORMANCE.....	51
Nataliia GORETSKA, Tetyana KRYVYTSKA, Nataliya TSEIKO VASYL BARVINSKY'S PIANO PRELUDES PERFORMED BY MARIA KRUSHELNYTSKA.....	57
Natalia ZAYATS GENRE-STYLISH METAMORPHOSES OF THE PIANO CONCERT IN THE WORK OF C. SAINT-SAËNS.....	68
Itao DUN, Olga FABRYKA-PROTSKA SPECIFICITIES OF THE DEVELOPMENT OF INSTRUMENTAL PERFORMANCE IN CHINA IN THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY.....	74
Yuliia KOSTANDOVA JAZZ AESTHETICS AND UKRAINIAN MELOS: TO THE QUESTION OF THE TRAJECTORY OF DEVELOPMENT AND INTERACTION IN CONTEMPORARY PERFORMANCE PRACTICE.....	81
Oksana MYKHAILIUCHENKO, Olena STETSKOVYCH, Artem VERESHCHAKA VOCAL PERFORMANCE AS A FACTOR IN THE FORMATION OF ARTISTIC IMAGE IN STAGE ART.....	89
Iryna NOVOSIADLA UKRAINIAN PIANO REPERTOIRE FOR CHILDREN IN THE CONTEXT OF MODERN TENDENCIES OF PRIMARY MUSIC EDUCATION DEVELOPMENT.....	97
Volodymyr OTKYDACH, Nataliya DROZHZHINA THE ASSIMILATION OF MUSICAL THEATRE AND ROCK MUSIC AMIDST GLOBALIZATION PROCESSES.....	108

<i>Vitalii OKHMANIUK, Natalia TOMCHUK</i> PROBLEMS OF FORMING MUSICAL CULTURE OF EDUCATION SEEKERS IN SCIENTIFIC ACTIVITY AND IN PRACTICE.....	117
<i>Maryan PANKIV</i> «ALBUM FOR CHILDREN AND YOUTH: IMAGERY, GENRE AND STYLISTIC FEATURES» BY VOLODYMYR RUNCHAK.....	122
<i>Vladyslav PIRUS, Olga FABRYKA-PROTSKA</i> CREATIVE PORTRAIT OF LIUBOV GUNDER: MULTIDIRECTIONALITY OF PERFORMING ACTIVITY.....	129
<i>Olexandra SAVYTSKA, Tetiana PASICHYNSKA, Nadiya MELNYK</i> ESPECIALLY THE DEVELOPMENT OF DULCIMER IN THE EUROPEAN MUSICAL CULTURE XIX-XX CENTURY (ORGANOLOGICAL ASPECT).....	136
<i>Petro SHYMANSKYI, Borys KOTSIURBA, Nataliia KOTSIURBA</i> MUSICAL ART IN THE CONTEXT OF HIGHER EDUCATION: THEORY, METHODOLOGY AND PRACTICE OF WORKING WITH A COLLECTIVE.....	142
FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION	
<i>Artur AROIAN, Oleksii KORSHUNOV</i> USING DIGITAL TECHNOLOGIES TO PRESERVE, PROMOTE, AND RESTORE WORKS OF ART, MUSEUM EXHIBITS, AND IMMOVABLE CULTURAL HERITAGE SITES.....	149
<i>Oleksandr BERLACH, Halyna VAKHRAMIEIEVA</i> THE WORK OF FRANZ CHERNYAK AS AN ARTISTIC REFLECTION OF THE TRANSFORMATION OF TRADITIONS OF THE UKRAINIAN ARTISTIC SPACE.....	157
<i>Anzhela HOMZIAK, Ruslan HALYSHYCH</i> FEATURES OF HUMAN IMAGE FORMATION IN UKRAINIAN PERIODICAL PUBLICATIONS OF LVIV DURING THE INTERWAR PERIOD OF THE 20TH CENTURY IN THE CONTEXT OF ART DECO STYLISTICS.....	163
<i>Elizaveta PANDYREVA</i> AESTHETICS OF GRAFFITI INSCRIPTIONS AS A REFLECTION ON THE VISUAL ENVIRONMENT OF THE CITY.....	173
<i>Maryna PONOMARENKO, Rimantas BALSYS</i> FEATURES OF UKRAINIAN PYSANKAS AND LITHUANIAN MARGUČIAI: TYPES AND TECHNIQUES OF CREATION.....	179
<i>Ilya POPIUK</i> REGIONAL DIFFERENCES IN THE BLACKSMITHING ART OF BUKOVYNA AT THE END OF THE 20TH – THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY.....	188
<i>Tetiana PROKOPOVYCH, Ivan TARASIUK</i> COLOR AS A TOOL FOR THE DRAMA OF AN ARTISTIC IMAGE IN PAINTING.....	193
<i>Mykhailo SYDOR</i> PLOT-THEMATIC PICTURE: CURRENT ISSUES OF THE EFFECTIVENESS AND CREATION ALGORITHM.....	201
<i>Lyudmyla TYKHONOVA</i> "LIVING CRAFTS": TRADITIONAL DECORATIVE ART IN THE MUSEUM SPACE.....	209
<i>Maxim FEDOSENKO</i> INNOVATIVE TECHNOLOGIES AND MODERN APPROACHES IN THE MANUFACTURE OF PAPIER MACHE PRODUCTS: FROM TRADITION TO MODERN DESIGN.....	217

CULTURAL STUDIES

Bogdan BURLACHENKO, Olga FABRYKA-PROTSKA
THE WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS FOR HOMOGENEOUS
AND MIXED ENSEMBLES WITH THE PARTICIPATION OF GUITAR
IN THE LATE TWENTIETH AND EARLY TWENTY-FIRST CENTURIES.....222

Karina KINDER, Viktoria GOLOVEI
DANCE IN THE RENAISSANCE ERA: SOCIOCULTURAL ANALYSIS.....229

Oles' DOVHANYK
UNDERSTANDING THE PHENOMENON OF MYTH AND MYTH-MAKING: GENERAL
CHARACTERIZATION AND ANALYSIS OF SCIENTIFIC RESEARCH IN THE PERIOD 2020-2024.....238

Tetiana KLIMUK, Viktor SHOSTAK, Nataliia STOLIARCHUK
CONTEMPORARY DANCE AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON:
A COMBINATION OF SPIRITUAL VALUES AND CREATIVE FORMS OF LEISURE.....248

Ihor KORZHUK
CULTURAL DIPLOMACY IN FOREIGN HUMANITIES.....255

Yevhenii KUZMENKO
SACRED ARCHITECTURE OF LUHANSK REGION IN THE CONDITIONS
OF RUSSIAN MILITARY EXPANSION (2022): LOSSES AND RESTORATION POTENTIAL.....260

Oksana PETINOVA, Kateryna TKACHENKO, Zoia ATAMANIUK
WOMEN IN CHINESE SOCIETY: THE PATH FROM TRADITION
TO SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS.....270

Andriy POTSELUIKO
MYTHOLOGICAL BELIEFS AS THE BASIS OF ETHNIC CULTURAL CODES.....281

Igor TVORONOVYCH
INTERPRETATION OF UKRAINIAN MODERNISM OF THE 20TH CENTURY
IN THE WORLD ARTISTIC PROCESS.....288

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 2

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Юрій Васильович Ковальчук

Підписано до друку: 27.06.2025.

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 35,11. Замов. № 0725/569. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.