

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
РАДА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ
MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
DROHOBYCH IVAN FRANKO STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY
YOUNG SCIENTISTS COUNCIL

ISSN 2308-4855 (Print)
ISSN 2308-4863 (Online)

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ГУМАНІТАРНИХ НАУК

HUMANITIES SCIENCE CURRENT ISSUES

ВИПУСК 82. ТОМ 2
ISSUE 82. VOLUME 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 12 від 26.12.2024 р.)*

Актуальні питання гуманітарних наук: / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомя]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. – Вип. 82. Том 2. – 474 с.

Видання розраховане на тих, хто цікавиться питаннями розвитку педагогіки вищої школи, а також філології, мистецтвознавства, історії.

Редакційна колегія:

Пантюк М.П. – головний редактор, доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової роботи (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Душний А.І.** – співредактор, кандидат педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Ільницький В.І.** – співредактор, доктор історичних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Дмитрів І.І.** – відповідальний секретар, кандидат філологічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Андрєєв В.М.** – доктор історичних наук, професор (Київський університет імені Бориса Грінченка); **Батюк Т.В.** – кандидат історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Баукова А.Ю.** – кандидат історичних наук, доцент (Львівський національний університет імені Івана Франка); **Бермес І.Л.** – доктор мистецтвознавства, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Боровик Л.А.** – кандидат педагогічних наук, доцент (Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка Степана Дем'ячука); **Волошин С.М.** – кандидат педагогічних наук (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Гриценко Г.З.** – кандидат історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Галів М.Д.** – доктор педагогічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Галик В.М.** – кандидат історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Гук О.В.** – кандидат педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Гжесяк Ян** – доктор габлітований, надзвичайний професор кафебри (Державна вища професійна школа в Конні, Польща); **Дутчак В.Г.** – доктор мистецтвознавства, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника); **Засць В.М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Національна музична академія України імені Петра Чайковського); **Зимомя І.М.** – доктор філологічних наук, професор (Ужгородський національний університет); **Іванишин П.В.** – доктор філологічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Кекош О.М.** – кандидат педагогічних наук (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Корсак Р.В.** – доктор історичних наук, професор (Ужгородський національний університет); **Кравчик М.О.** – кандидат філософських наук, доцент (Міжнародний гуманітарний університет) **Лазурко Л.М.** – доктор історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Мартинів Л.І.** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Маршалек-Кава Джоанна** – доктор наук, доцент (Університет Миколая Коперника в Торуні, Торунь, Польща); **Масненко В.В.** – доктор історичних наук, професор (Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького); **Мафтин Н.В.** – доктор філологічних наук, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника); **Мацьків П.В.** – доктор філологічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Медвідь О.В.** – кандидат історичних наук (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Невмержицька О.В.** – доктор педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Оршанський Л.В.** – доктор педагогічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Пагута М.В.** – кандидат педагогічних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Пантюк Т.І.** – доктор педагогічних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Петречко О.М.** – доктор історичних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Печарський А.Я.** – доктор філологічних наук, професор (Львівський національний університет імені Івана Франка); **Попп Р.П.** – кандидат історичних наук (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Синкевич Н.Т.** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Ситник О.М.** – доктор історичних наук, професор (Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького); **Сташевська І.О.** – доктор педагогічних наук, професор (Харківська державна академія культури), заслужений діяч мистецтв України; **Сташевський А.Я.** – доктор мистецтвознавства, професор (Харківська державна академія культури), заслужений діяч мистецтв України; **Стецик Ю.О.** – доктор історичних наук, професор (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Стреначикова Марія** – доктор наук (doc. CSc., PhD.), (Академія мистецтв у Банській Бистриці); **Тельвак В.П.** – кандидат історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Устименко-Косоріч О.А.** – кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор (Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка); **Футала В.П.** – доктор історичних наук, доцент (Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка); **Чик Д.Ч.** – доктор філологічних наук, доцент (Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка); **Яворська Г.Х.** – доктор педагогічних наук, професор (Міжнародний гуманітарний університет); **Янишин Б.М.** – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник (Інститут історії України НАН України); **Яремчук В.П.** – доктор історичних наук, професор (Національний університет «Острозька академія»).

Збірник індексується в міжнародній базі даних Index Copernicus International.

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 6143 від 28.12.2019 р. (додаток 4) журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») у галузі педагогічних наук (011 – Освітні, педагогічні науки, 012 – Дошкільна освіта, 013 – Початкова освіта, 014 – Середня освіта (за предметними спеціалізаціями), 015 – Професійна освіта (за спеціалізаціями), 016 – Спеціальна освіта).

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 409 від 17.03.2020 р. (додаток 1) журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») у галузі філологічних наук (035 – Філологія) та у галузі культури і мистецтва (022 – Дизайн, 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, 024 – Хореографія, 025 – Музичне мистецтво, 026 – Сценічне мистецтво, 027 – Музеєзнавство, пам'яткознавство, 028 – Менеджмент соціокультурної діяльності).

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 1290 від 30.11.2021 р. (додаток 3) журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») у галузі історичних наук (032 – Історія та археологія).

Реєстрація суб'єкта «Актуальні питання гуманітарних наук: міжсвізівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка» у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1190 від 11.04.2024 року. Ідентифікатор медіа R30-04753.

Усі електронні версії статей збірника оприлюднюються на офіційному сайті видання www.aphn-journal.in.ua

Редакційна колегія не обов'язково поділяє позицію, висловлену авторами у статтях, та не несе відповідальності за достовірність наведених даних та посилань.

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

Мови розповсюдження: українська, англійська, польська, німецька, французька, болгарська, румунська.

Засновник і видавець – Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, співзасновники Ільницький В.І., Душний А.І., Зимомя І.М.
Адреса редакції: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, обл. Львівська, 82100. тел.: (03244) 1-04-74, факс: (03244) 3-81-11, e-mail: info@aphn-journal.in.ua

© Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2024
© Пантюк М.П., Душний А.І., Зимомя І.М., 2024

Recommended for publication
by Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Academic Council
(protocol No 12 from 26.12.2024)

Humanities science current issues / [editors-compilers M. Pantyuk, A. Dushnyi, V. Ilnytskyi, I. Zymomrya]. – Drohobych : Publishing House „Helvetica”, 2024. – Issue 82. Volume 2. – 474 p.

The journal is intended for all interested in high school pedagogy, philology, art, and history.

Editorial board:

M. Pantyuk – Editor-in-Chief, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-Rector for Scientific Work (Ivan Franko Drohobych State Pedagogical); **A. Dushnyi** – Co-Editor, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Ilnytskyi** – Doctor of History, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **I. Dmytriv** – Corresponding Secretary, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Andrieiev** – Doctor of History, Professor (Kyiv Grinchenko University); **T. Batiuk** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **A. Baukova** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Ivan Franko Lviv National University); **I. Bernes** – Doctor of Arts, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **L. Borovyk** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Academician Stepan Demianchuk International University of Economics and Humanities); **S. Voloshyn** – Candidate of Pedagogical Sciences (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **H. Hrytsenko** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **M. Haliv** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Halyk** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Huk** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **J. Gzhesiak** – Dr. Gab., Associate Professor (Konin Higher Secondary School of Education); **V. Dutchak** – Doctor of Arts, Professor (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University); **V. Zaiets** – Candidate of Art Studies, Associate Professor (National Music Academy of Ukraine named after Peter Tchaikovsky); **I. Zymomria** – Doctor of Philology, Professor (Uzhgorod National University); **P. Ivanyshyn** – Doctor of Philology, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Kekosh** – Candidate of Pedagogical Sciences (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **R. Korsak** – Doctor of Historical Sciences, Professor (Uzhhorod National University); **M. Kravchyk** – Ph.D. in Philosophy, Associate Professor (International Humanitarian University); **L. Lazurko** – Doctor of History, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **L. Martyniv** – Candidate of Art Studies, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **Marszalek-Kawa Joanna** – Doctor of Science, Associate Professor (Nicolaus Copernicus University in Torun, Torun, Poland); **V. Masnenko** – Doctor of History, Professor (Bogdan Khmelnytsky Cherkasy National University); **N. Maftyn** – Doctor of Philology, Professor (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University); **P. Matskiv** – Doctor of Philology, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Medvid** – Ph.D. in History, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Nevmerzhytska** – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor (General Pedagogy and Preschool Education of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **L. Orshanskyi** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **M. Pahuta** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **T. Pantiuk** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Petrechko** – Doctor of History, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **A. Pecharskyi** – Doctor of Philological Sciences, Professor (Lviv National University); **R. Popp** – Ph.D. in History, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **N. Synkevych** – Candidate of Arts, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Sytnyk** – Doctor of Historical Sciences, Professor (Bohdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University); **I. Stashevska** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Academic Affairs of Kharkiv State Academy of Culture), Honored Worker of Arts of Ukraine; **A. Stashevskiy** – Doctor of Arts, Professor (Kharkiv State Academy of Culture), Honored Worker of Arts of Ukraine; **Y. Stetsyk** – Doctor of History, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **M. Strenachikova** – Doctor of Science (Doc. CSc., PhD.), (Academy of Arts in Banska Bystrica); **V. Telvak** – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **V. Futala** – Doctor of History, Professor (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University); **O. Ustyenko-Kosorich** – Candidate of Art History, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko); **D. Chyk** – Doctor of Philology, Associate Professor (Taras Shevchenko Kremenets Regional Humanities and Pedagogical Academy); **H. Yavorska** – Doctor of Education, Professor (International Humanitarian University); **B. Yanyshyn** – Candidate of Historical Sciences, Senior Research Associate (Institute of History of Ukraine of the NAS of Ukraine); **V. Yaremchuk** – Doctor of History, Professor (Ostroh Academy National University).

The collection is included in such international databases as **Index Copernicus International**.

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine as of 28.12.2019 № 6143 (annex 4), the journal is included in the List of scientific professional editions of Ukraine (category “B”) on pedagogical sciences (011 – Educational, pedagogical sciences, 012 – Pre-school education, 013 – Primary education, 014 – Secondary education (subject specialization), 015 – Professional education (in the field of specializations), 016 – Special education).

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine as of 17.03.2020 № 409 (annex 1), the journal is included in the List of scientific professional editions of Ukraine (category “B”) on philological sciences (035 – Philology) and culture and arts (022 – Design, 023 – Fine arts, decorative arts, restoration, 024 – Choreography, 025 – Musical arts, 026 – Performing art, 027 – Museum and monument studies, 028 – Management of socio-cultural activities).

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine as of 30.11.2021 № 1290 (annex 3), the journal is included in the List of scientific professional editions of Ukraine (category “B”) on historical sciences (032 – History and Archeology).

Registration of Print media entity «Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers»: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine № 1190 as of 11.04.2024. Media ID: R30-04753.

All electronic versions of articles in the collection are available on the official website edition
www.aphn-journal.in.ua

Editorial board do not necessarily reflect the position expressed by the authors of articles,
and is not responsible for the accuracy of these data and references.

The articles were checked for plagiarism using the software StrikePlagiarism.com developed by the Polish company Plagiat.pl.

Distribution languages: Ukrainian, English, Polish, German, French, Bulgarian, Romanian.

Founder and Publisher – Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
co-founders V. Ilnytskyi, A. Dushnyi, I. Zymomrya.

Editorial address: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Ivana Franka str., 24, Drohobych, Lviv region,
82100. tel.: (03244) 1-04-74, fax: (03244) 3-81-11, e-mail: info@aphn-journal.in.ua

© Drohobych State Ivan Franko
Pedagogical University, 2024
© M. Pantyuk, A. Dushnyi, I. Zymomrya, 2024

ІСТОРІЯ

УДК 054.65: 94 (47+430) «1939/1945»
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-1>

Яна ПАСТУХОВА,
orcid.org/0009-0001-7042-9676
аспірантка кафедри історії України та всесвітньої історії
Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка
(Кропивницький, Україна) bevzich@gmail.com

**УКРАЇНСЬКА ІСТОРІОГРАФІЯ ПРО ДОЛЮ РАДЯНСЬКИХ
ВІЙСЬКОВОПОЛОНЕНИХ У НІМЕЦЬКОМУ ПОЛОНІ
В РОКИ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ**

Вивчення історії Другої світової війни не може бути повноцінним без ґрунтовних досліджень проблем військового полону. Радянські військовополонені друга за чисельністю категорія полеглих від злочинів нацистського режиму. Українська історична наука, подолавши пострадянський наратив «непереможної Червоної армії», значно збільшила обсяг наукових публікацій, які в різних контекстах представляють історію радянських бранців.

Мета статті – проаналізувати доробок українських істориків за період від здобуття незалежності до сьогодення, визначити тенденції та особливості формування історіографічної основи для вивчення явища німецького військового полону.

Методологію роботи складає поєднання загальнонаукових (узагальнення, аналізу, синтезу та індукції) та спеціально-історичних методів (історико-генетичного, історико-системного та ретроспективного). Наукова новизна отриманих результатів полягає у масштабному аналізі української історіографії 1990-х – 2020-х рр. з означеної теми та систематизації робіт за проблемним принципом.

У статті представлено огляд сучасної української історіографії про долю радянських військових в німецькому полоні. У представлених роботах розглядаються наступні аспекти: правові питання неволі, використання бранців на різних роботах, дослідження, які сконцентровані на історії конкретних місць утримання радянських військовополонених, питання репатріації, злочинів нацистського режиму та ще значна кількість вузьких тем пов'язаних з історією німецького полону. Представлені та проаналізовані, у пропонованій науковій розвідці, дослідження можуть стати орієнтиром для подальших розробок з історії військового полону, зорієнтувати в тенденціях та актуальних напрямках вивчення проблеми. Також дозволять ознайомитися із новими методами історіописання, які використовують вітчизняні науковці. У статті підсумовано доробок української історіографії за більш ніж 30 річний період незалежності України та окреслено найбільш перспективні напрямки для майбутніх досліджень.

Ключові слова: радянські військовополонені, Друга світова війна, полон, Червона армія, історіографія, рейхскомісаріат «Україна».

Yana PASTUKHOVA,
orcid.org/0009-0001-7042-9676
Postgraduate student at the Department of the Ukrainian and World History
Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University
(Kropyvnytskyi, Ukraine) bevzich@gmail.com

**UKRAINIAN HISTORIOGRAPHY ABOUT THE FATE OF SOVIET PRISONERS
OF WAR IN GERMAN CAPTIVITY DURING WORLD WAR II**

The study of the history of the Second World War cannot be comprehensive without in-depth research concerning German military captivity. Soviet prisoners of war are the second largest category of victims of the Nazi regime. The Ukrainian historical science, having overcome the post-Soviet narrative of the «invincible Red Army», has significantly increased the number of scientific papers which explore the history of Soviet prisoners in various contexts.

The purpose of the article is to analyze the work of Ukrainian historians for the period from independence to the present day, to identify trends and peculiarities of generation of a historiographical basis for research of the phenomenon of German military captivity for Red Army soldiers.

The methodology of the work constitutes a combination of general scientific methods – generalization, analysis, synthesis and induction – and special historical methods: historical-genetic, historical-systemic and retrospective. The

scientific novelty of the results achieved encompasses the large-scale analysis of Ukrainian historiography for the period of independence in this regard and systematization of works according to the problematic principle.

The article provides an overview of recent Ukrainian historiography concerning the fate of Soviet soldiers in German captivity. The presented works deal with the following aspects: legal issues of captivity, use of prisoners' labour, researches which focus on the history of certain places of detention of Soviet prisoners of war, issue of repatriation, crimes of the Nazi regime and a significant number of narrow issues related to the history of German captivity as well.

The works, presented and analyzed in this research paper, can serve as a guide for further researches concerning the history of military captivity and can clue in on trends and relevant areas of work. They will also allow us to get acquainted with new methods of historiography, applied by national scholars. Thus, the article summarizes all achievements of Ukrainian historiography for the period of more than 30 years of Ukraine's independence and outlines the most promising areas for future researches.

Key words: *Soviet prisoners of war, Second World War, captivity, Red Army, historiography, Reich Commissariat «Ukraine».*

Постановка проблеми. Вивчення долі радянських військовополонених у німецькому військовому полоні у роки Другої світової війни, наразі не належить до найбільш пріоритетних тем вітчизняною військовою історією. Для прикладу в «Доктрині з воєнно-історичної роботи у Збройних Силах України» дана проблематика не виокремлена. Історія полону поступається вивченню історії військових конфліктів (як загалом так і окремих військових операцій), історії військового будівництва, історії озброєнь тощо. Така ситуація зумовлена низкою факторів: по-перше українська історіографія не має розробленої методологічної основи для досліджень даної теми. В радянський період тема військовополонених належала до табуованих та була офіційно внесена в перелік відомостей, заборонених для публікації в будь-якій формі. Тому сучасні дослідники не мають навіть такої, доволі суперечливої, основи для власних досліджень. Однак, це є і позитивним фактором – українська історіографія повністю відмежувалася від радянського бачення військовополонених, як зрадників Батьківщини. По-друге, значною перепорою для прогресу в цьому напрямі історичних розвідок є те, що переважна більшість джерел знаходиться за межами України та розпорошено по кількох країнах. Найбільше документів, які можуть бути використані науковцями знаходяться в архівах Федеративної Республіки Німеччини – це Бундесархів в Берліні та його філіал Військовий архів у Фрайбурзі. Окремі документи зберігаються у фондах меморіальних установ, які створені на місцях колишніх таборів військовополонених чи концентраційних таборів. Частина трофейних документів перебуває у Сполучених Штатах Америки у фондах Національного управління архівів та документації, які свого часу були оцифровані і зараз доступні в оцифрованому форматі. Потужний корпус документів, які стосуються колаборантів та вищого офіцерського складу Червоної армії знаходиться у Центральному архіві мініс-

терства оборони російської федерації. Якщо з першими двома країнами можна налагодити активну співпрацю, то країна-терорист закрила будь-який доступ до підконтрольних архівних.

На території України матеріали для дослідження теми німецького військового полону можна знайти у фондах Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України, Галузевого державного архіву Служби безпеки України та регіональних архівів, де містяться реєстраційні карки військовополонених та зберігаються кримінальні справи, які були порушені проти репатрійованих громадян. Однак, долаючи ці перепони, українська історична наука збагатилася певною кількістю ґрунтовних праць, які досліджують різні аспекти військового полону.

Аналіз досліджень. Першочергово варто виокремити публікацію О. Лисенка та В. Грицюка «Проблематика Другої світової війни у сучасних вітчизняних військово-історичних дослідженнях» (Лисенко & Грицюк, 2009: 34). Її автори влучно підкреслили проблеми вивчення історії військового полону. На момент публікації в Україні вчені, в переважній більшості, концентрувалися на дослідженні іноземних військовополонених, тобто саме на радянській системі утримання бранців з Японії, Німеччини, Польщі та інших країн.

Стаття В. Бондара «Сучасна українська історіографія: підсумки і виклики» (Бондар, 2013, с. 97), що опублікована в 2014 році вказує на те, що відбулося входження української історичної науки до світового наукового простору через співпрацю з іноземними колегами і більшу доступність джерельних матеріалів. Це дозволило створити, наприклад, книгу з міжнародним колективом авторів: Р. Брендл, М. Кальтенбруннер, Т. Пастушенко «В'язні з України в концтаборі Маутгаузен: історія та пам'ять» (В'язні з України в концтаборі Маутгаузен: історія та пам'ять, 2019).

Історіографічних досліджень, які б стосувалися означеної теми досить мало, зокрема це

публікації І. Суховерської (Суховерська, 2017), Т. Пастушенко (Пастушенко, 2016) та О. Чорного (Чорний, 2012). Перша дослідниця провела аналіз російської історіографії щодо вивчення долі радянських бранців в роки Другої світової війни, а Т. Пастушенко проаналізувала історіографію працевикористання військовополонених на території України. О. Чорний дослідив історіографічну основу факту захоплення в полон генерала П. Понеделіна.

Мета статті – аналіз української історіографії доби незалежності, яка присвячена проблемам долі радянських бранців у німецькому військовому полоні, з метою виявлення тенденцій розвитку даного напрямку історичних досліджень та актуальних тем для подальшого вивчення.

Виклад основного матеріалу. Однією з перших публікацій, присвячених аналізу полону є енциклопедичне видання *«Довідник про табори, тюрми та гетто на окупованій території України (1941–1944)»* (Дубик (упор.), 2000) Аналіз величезної кількості архівних матеріалів дозволив сформулювати чітке розуміння системи утримання військовополонених на території України.

Значимою є робота В. Короля *«Трагедія військовополонених на окупованій території України в 1941–1944 роках»* (Король, 1999), оскільки це перша робота такої тематики у вітчизняному науковому дискурсі. Автор приділив місцям утримання та смерті червоноармійців, а також виділив проблему щодо підрахунку кількості українців у німецькому полоні. Акцент на цю проблему зробив і Т. Літковець (Літковець, 2021). Питання радянських військовополонених знайшли відображення в кількох окремих дисертаційних дослідженнях. В. Полуда провів ґрунтовну роботу для вивчення умов утримання та працевикористання військовополонених на території України (Полуда, 2017). О. Заболотний розкрив причини трагедії та німецьку політику знищення радянських бранців у роки Другої світової війни (Заболотний, 2012).

Наймовірно цінним є збірник статей та доповідей (Військовий полон та інтернування. 1939–1956. Погляд через 60 років, 2008), який є результатом співпраці Державного комітету архівів України з об'єднанням «Саксонські меморіали», які спільними зусиллями провели Міжнародну наукову конференцію. Особливої уваги заслуговують статті, які мають джерелознавчий характер та побудовані на джерелах з архівів Німеччини, росії, білорусі. Значну кількість публікацій присвячено правовій основі німецького полону, системі утримання радянських військовополонених.

Наступним напрямом, який отримав значний розвиток у вітчизняній історіографії є дослідження історії окремих місць утримання. У цьому сегменті репрезентовано долі радянських військовополонених як в таборах військовополонених на території України (Мягкий, 2015), (Шахрайчук, 2015), (Пастушенко, 2021) так і на території інших країн (Філатова & Руталь, 2020), (Пастушенко, 2011), *(В'язні з України в концтаборі Маутгаузен: історія та пам'ять, 2019)*, (Пастушенко, 2021). Важливим аспектом є те, що дослідники доводять – військовополонені утримувалися в таборах смерті, що прямо суперечить міжнародному гуманітарному праву.

Дослідження на межі історії та права сформували окрему частину історіографії полону. Цей сегмент можна розділити на два основних напрями: перший – формування та застосування міжнародних домовленостей щодо радянських військовополонених (Пастушенко, 2013), (Кравцова & Дацюк, 2023); другий – нормативно-правова основа поведінки з радянськими бранцями, сформована німецькими агресорами (Заболотний, 2012), (В. Полуда, 2016). Спорідненими, за напрямом, є дослідження злочинів нацистського режиму (Клименко, 2019), (Левченко, 2016). Не надто поширеною, але важливою є тема німецької пропаганди, оскільки її мета полягала в активному залученні радянських військовополонених на бік Третього Райху (Іванов, 2013), (Тішин, 2015), (Долгорученко, 2021).

Політика Радянського Союзу до своїх військових, які перебували на території ворога була надзвичайно жорсткою. Тому для червоноармійців шлях з неволі закінчувався не моментом звільнення з полону, а процесами репатріації та проходженням фільтраційних таборів. Міжнародна політика, перебіг повернення додому та долі полонених після звільнення також знайшли своє втілення в історичних дослідженнях (Науменко, 2020), (Чернявський, 2010).

Розвиток історичної науки логічним чином привів до появи досліджень, які побудовані на основі нових методологічних принципів. Кіно- і фотохроніка часів Другої світової війни є надзвичайно цінним джерелом, оскільки візуальне підкріплення часто необхідне при вивченні тієї чи іншої теми, де джерельною базою виступають спогади, мемуари чи заангажовані документи. Хорошим прикладом використання методики візуальної історії є публікація К. Москальчук та О. Чорного *«Фотознімки полонених в «уманському котлі» радянських військовополонених у серпні 1941 року як джерело інтерпретації воєнно-історичних подій»* (Москальчук & Чорний, 2023).

Психоісторичні дослідження також отримали розвиток в контексті теми Другої світової війни. Хоча праця В. Осьодло «Друга світова війна в психологічному вимірі» не містить конкретної інформації про морально-психологічний стан військовополонених, але дає чітке уявлення про підхід радянської влади до ментального здоров'я своїх військовослужбовців (Осьодло, 2016).

Гуманітарний поворот в історичній науці надав інструментарій для дослідження явища полону через долі конкретних людей та методами усної історії (Дубик, 2016), (Баришполець (Лобода), 2016). Якісним біографічним дослідженням є робота О. Чорного, який проаналізував значний масив джерел для формування історичного портрету П. Понеділіна, особливу увагу приділяючи періоду перебування генерала-майора в німецькому полоні (Чорний, 2011).

Доповнення загальновідомих фактів деталями, які є притаманні історії повсякденності, дозволяє створити цілісну картину становища радянських військовополонених. Зокрема, залучення джерел нетипових для традиційного історіописання допомагає «олюднити» тему полону (Пастушенко, 2011).

Висновки. Сучасна українська історіографія німецького військового полону є дуже різноманітною, проте позбавлена єдиного вектору розвитку. За період незалежності було проведено значну кількість досліджень, які розглядали такі проблеми як, умови утримання та працевикористання, юридичні аспекти полону та репатріації, нюанси німецької пропаганди. Особливу нішу займають роботи, які використовують сучасну методологічну основу та розкривають дрібні, але важливі аспекти означеної теми довершуючи загальну картину подій.

Перспективи майбутніх досліджень лежать в площині міждисциплінарних підходів та розширення джерельної бази для вивчення німецького військового полону. На нашу думку, більш детального вивчення потребують особливості поводження з полоненими офіцерами Червоної армії, питання колаборації, порівняння становища радянських бранців з полоненими союзниками та проведення масштабного дослідження щодо максимально об'єктивного підрахунку кількості військовополонених червоноармійців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баришполець (Лобода) М. «Довга дорога додому»: доля радянських військовополонених у спогадах. Сторінки воєнної історії України. 2016. № 18. С. 200–244.
2. Бондар В. Сучасна українська історіографія: підсумки і виклики. Історіографічні дослідження в Україні. 2013. № 25. С. 95–113.
3. Військовий полон та інтернування. 1939–1956. Погляд через 60 років. Київ : Парлам. вид-во, 2008. 336 с.
4. В'язні з України в концтаборі Маутгаузен: історія та пам'ять. Київ : Фенікс, 2019. 376 с.
5. Довідник про табори, тюрми та гетто на окупованій території України (1941–1944) / упоряд. М. Г. Дубик. Київ, 2000. 303 с.
6. Долгорученко К. Організація та діяльність спеціального апарату пропаганди гітлерівської Німеччини на території Рейхскомісаріату «Україна» (на матеріалах спецвідділу «Вінета»): Історико-правове дослідження : дис. ... д-ра філософії в галузі права : 12.00.01. Київ, 2021. 250 с.
7. Дубик М. Спогади німецьких військових про воєнні події на території України (1941–1944): ступінь залучення джерел до наукового обігу. Сторінки воєнної історії України. 2016. № 18. С. 28–52.
8. Заболотний О. Накази щодо поводження з радянськими військовополоненими в прифронтовій зоні. Гілея: історичні науки. 2021. № 47. С. 15–27.
9. Заболотний О. Становище радянських військовополонених на території України 1941–1944 рр. : дис. д-ра філософії в галузі історії : 07.00.01. Київ, 2012. 219 с.
10. Іванов С. Окупована Волинь в контексті німецької пропаганди. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». 2013. № 24. С. 67–75.
11. Клименко Т. Злодіяння нацистського окупаційного режиму на Черкащині (за документами Державного архіву Черкаської області). Військово-історичний меридіан. 2019. № 4. С. 13–40.
12. Король Ю. Трагедія військовополонених на окупованій території України в 1941–1944 роках. Безсмертя. Книга Пам'яті України. Київ, 1999. С. 196–211.
13. Кравцова М. О., Дацюк Т. К. Міжнародні стандарти захисту та дотримання прав військовополонених. Аналітично-порівняльне правознавство. 2023. № 2. С. 398–402.
14. Левченко Ю. Особливості реалізації політики окупаційної влади в адміністративно-територіальних одиницях України 1941–1944 рр. : монографія. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоман., 2016. 402 с.
15. Лисенко О., Грицюк В. Проблематика Другої світової війни у сучасних вітчизняних військово-історичних дослідженнях. Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика. 2009. № 15. С. 23–35.
16. Літковець Т. Втрати Червоної армії полоненими на території України у 1941–1944 роках. Українське військо: основні етапи боротьби за державну незалежність України : зб. матеріалів II Міжнар. науково-практ. конф. (26 листоп. 2021 р.), м. Київ, 26 листоп. 2021 р. Київ, 2021. С. 137.

17. Москальчук К., Чорний О. Фотознімки полонених в «уманському котлі» радянських військовополонених у серпні 1941 року як джерело інтерпретації воєнно-історичних подій. *Воєнно-історичний вісник*. 2023. № 4 (50). С. 66–78.
18. Мягкий І. Концтабори військовополонених в Україні у 1941–1943 рр. (за документами ЦДАВО України). *Архіви України*. 2015. № 3. С. 101–114.
19. Науменко О. Американська візія репатріації DPс у світлі урядових документів (1944–1951 роки). *Військово-науковий вісник*. 2020. № 33. С. 99–110.
20. Осьодло В. Друга світова війна в психологічному вимірі. *Український психологічний журнал*. 2016. № 1. С. 87–103.
21. Пастушенко Т. В'язні з України у концтаборі Маутгаузен: скільки їх було та що ми про них знаємо?. *Сторінки воєнної історії України*. 2021. № 23. С. 278–308.
22. Пастушенко Т. Дослідження проблеми радянських військовополонених у Другій світовій війні: погляд через призму історії повсякдення. *Сторінки воєнної історії України: збірник наукових статей*. 2011. № 14. С. 116–125.
23. Пастушенко Т. Історіографія та джерела з історії працевикористання радянських військовополонених в таборах на території України. *Сторінки воєнної історії України*. 2016. № 18. С. 122–135.
24. Пастушенко Т. Нацистські табори для радянських військовополонених на території Сіверщини у матеріалах меморіально-освітнього комплексу «Родина пам'ять» (Шостка). *Сіверщина в історії України: збірник наукових праць*. 2021. № 14. С. 289–292.
25. Пастушенко Т. Остарбайтери з Київщини: вербування, примусова праця, репатріація (1942–1953). Київ : Ін-т історії України, 2009. 284 с.
26. Пастушенко Т. Система німецьких таборів для радянських військовополонених в Україні: (червень – грудень 1941 р.). *Краєзнавство*. 2011. № 2. С. 116–125.
27. Пастушенко Т. Статус радянських військовополонених у роки Другої світової війни: на терезах міжнародного, нацистського та радянського права. *Актуальні проблеми регіональних досліджень Великої Вітчизняної війни : Матеріали Міжнар. наук. конф., м. Харків, 20–21 верес. 2013 р.* Харків, 2013. С. 110–124.
28. Полуда В. А. Становище військовополонених у нацистських таборах на території рейхскомісаріату «Україна» та в зоні німецької військової адміністрації (1941–1944 рр.) : дис. ... д-ра філософії в галузі історії : 07.00.01. Київ, 2017. 204 с.
29. Полуда В. Нормативно-правові документи щодо використання праці військовополонених в окупованій вермахтом Україні (1941–1944 рр.). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2016. Т. 1, № 44. С. 62–68.
30. Суховерська І. Доля радянських військовополонених в роки Другої світової війни у дискурсі сучасної російської історіографії. *Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії*. 2017. № 20. С. 46–58.
31. Тішин О. Агітаційно-пропагандистська діяльність німецької окупаційної адміністрації на території південно-східних областей України. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2015. № 42. С. 137–143.
32. Філатова Н., Руталь В. . Уродженці України в Шталазі XII F Больхен-Форбах, Йоганніс-Баннберг: історія пошуку. *Військово-історичний меридіан. Електронний науковий фаховий журнал*. 2020. № 2-3 (28-29). URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Filatova_Natalia/Urodzhentsi_Ukrainy_v_shtalazi_XII_F_Bolkhen-Forbakh_Yohannis-Bannberh_istoriia_poshuku.pdf (дата звернення: 28.11.2024).
33. Чернявський В. Репатріаційна діяльність СРСР 1944–1947 рр. у контексті міжнародних соціально-політичних процесів перших повоєнних років. *Наукові записки. Серія: Історичні науки*. 2010. № 13. С. 184–197.
34. Чорний О. Командарм Павло Григорович Понделін у спогадах учасників трагічних подій літа 1941 року. *Краєзнавчий випуск Кіровоградщини : матеріали науково-практ. конф. «Зел. Брама: героїзм – трагедія – пам'ять», м. Кіровоград, 5 серп. 2011 р.* Кіровоград, 2011. С. 54–66.
35. Чорний О. Факт захоплення в полон команди П. Г. Понделіна в радянській та сучасній історіографії. *Південь України у вітчизняній історії : матеріали Міжнар. науково-практ. конф., м. Одеса, 22–23 листоп. 2012 р.* Одеса, 2012. С. 154–159.
36. Шахрайчук І. Радянські військовополонені у нацистських таборах на території Дніпропетровщини (1941–1944 рр.). *Придніпров'я: історико-краєзнавчі дослідження*. 2015. № 13. С. 56–66.

REFERENCES

1. Barishpolets (Loboda) M. (2016). «Dovha doroha dodomu: dolya radyanskykh viyskovopolonenikh u spohadakh» [The long road home: the fate of Soviet prisoners of war in memories]. *Storinky viynnoyi istoriyi Ukrayiny - Pages of Ukrainian military history*, 18, 200–244. [in Ukrainian].
2. Bondar V. (2013). «Suchasna ukrayinska istoriografiya: pidsumky i vyklyky» [Modern Ukrainian historiography: results and challenges]. *Istoriografichni doslidzhennya v Ukrayini - Historiographical research in Ukraine*, 25, 95–113. [in Ukrainian].
3. Viyskovyyu polon ta internuvannya (2008). 1939–1956. Pohlyad cherez 60 rokov [Military captivity and internment. 1939–1956. A 60-year perspective]. Kyiv: Parliamentary Publishing, 336. [in Ukrainian].
4. Vyazni z Ukrayiny v kontstabori Mautgauzen: istoriya ta pamyat (2019). [Prisoners from Ukraine in the Mauthausen concentration camp: history and memory]. Kyiv: Feniks, 376. [in Ukrainian].
5. Dubyk M. (2000). Dovidnyk pro taboru, tyurny ta getto na okupovaniy terytorii Ukrayiny (1941–1944) [Directory of camps, prisons, and ghettos on the occupied territory of Ukraine (1941–1944)]. Kyiv, 303. [in Ukrainian].

6. Dolhoruchenko K. (2021). «Orhanizatsiya ta diyalnist spetsialnoho aparatu propahandy hitlerivskoyi Nimechchyny na terytoriyi Reykhskomissariatu «Ukrayina» (na materialakh spetsviddil «Vineta»)» [Organization and activity of the special apparatus of Hitler's Germany propaganda on the territory of the Reichskommissariat «Ukraine» (based on the materials of the special department «Vineta»): Istoriiko-pravove doslidzhennya. Dissertation for Doctor of Philosophy in Law: 12.00.01. Kyiv, 250. [in Ukrainian].
7. Dubyk M. (2016). «Spohady nimetskykh viyskovykh pro voyenni podiyi na terytoriyi Ukrayiny (1941–1944): stupin zalyuchennya dzerel do naukovo obihu» [Memoirs of German military about the military events in Ukraine (1941–1944): the degree of source inclusion in scientific circulation]. Storinky viynnoyi istoriyi Ukrayiny - Pages of Ukrainian military history, 18, 28–52. [in Ukrainian].
8. Zabolotnyi O. (2021). «Nakazy shchodo povodzhennya z radyanskymy viyskovopolonenymy v pryzadny zoni» [Orders for the treatment of Soviet prisoners of war in the rear area]. Hileya: istorychni nauky - Gileya: historical sciences, 47, 15–27. [in Ukrainian].
9. Zabolotnyi O. (2012). «Stanovyshche radyanskykh viyskovopolonenych na terytoriyi Ukrayiny 1941–1944 rr.» [The condition of Soviet prisoners of war on the territory of Ukraine 1941–1944]: Dissertation for Doctor of Philosophy in History: 07.00.01. Kyiv, 219. [in Ukrainian].
10. Ivanov S. (2013). «Okupovana Volyn v konteksti nimetskoji propahandy» [Occupied Volhynia in the context of German propaganda]. Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiya» - Scientific notes of the National University «Ostroh Academy», 24, 67–75. [in Ukrainian].
11. Klymenko T. (2019). «Zlodyania natzystskoho okupatsiynoho rezhymu na Cherkashchyni (za dokumentamy Derzhavnoho arkhivu Cherkaskoyi oblasti)» [Crimes of the Nazi occupation regime in Cherkashchina (according to the documents of the State Archive of Cherkasy Region)]. Viyskovo-istorychnyy meridian - Military-historical meridian, 4, 13–40. [in Ukrainian].
12. Korol Yu. (1999). «Trahediya viyskovopolonenikh na okupovanii terytoriyi Ukrayiny v 1941–1944 rokakh» [The tragedy of prisoners of war on the occupied territory of Ukraine in 1941–1944]. Bezsmertya. Knyha Pamyati Ukrayiny - Immortality. Book of Memory of Ukraine, 196–211. [in Ukrainian].
13. Kravtsova M.O., Datsyuk T.K. (2023). «Mizhnarodni standarty zakhystu ta dotrymanna prav viyskovopolonenikh» [International standards for protection and compliance with the rights of prisoners of war]. Analitichno-porivnialne pravoznavstvo - Analytical-comparative jurisprudence, 2, 398–402. [in Ukrainian].
14. Levchenko Yu. (2016). «Osoblyvosti realizatsiyi polityky okupatsiynoyi vlady v administratyvno-terytorialnykh odynyttsyakh Ukrayiny 1941–1944 rr» [Features of the implementation of the occupation authorities' policy in the administrative-territorial units of Ukraine 1941–1944]: monohrafiya. Kyiv: Vyd-vo NPU im. M.P. Dragomanova, 402. [in Ukrainian].
15. Lysenko O., Hrytsyuk V. (2009). «Problematyka Druhoji svitovoyi viyny u suchasnykh vitchyznianykh viyskovo-istorychnykh doslidzhennyakh» [Issues of the Second World War in contemporary domestic military-historical studies]. Ukrayina XX st.: kultura, ideolohiya, polityka - Ukraine XX century: culture, ideology, politics, 15, 23–35. [in Ukrainian].
16. Litkovets T. (2021). «Vtraty Chervonoyi armiyi polonenymy na terytoriyi Ukrayiny u 1941–1944 rokakh» [Losses of the Red Army prisoners on the territory of Ukraine in 1941–1944]. Ukrayinske viysko: osnovni etapy borotby za derzhavnu nezalezhnist Ukrayiny : zb. materialiv II Mizhnar. naukovo-prakt. konf. (26 lystop. 2021 r.), m. Kyiv, 26 lystop. 2021 r., 137. [in Ukrainian].
17. Moskalchuk K., Chornyy O. (2023). «Fotoznyiimky polonenikh v 'umanskomu kotli' radyanskykh viyskovopolonenikh u serpni 1941 roku yak dzherelo interpretatsiyi voienno-istorychnykh podiy» [Photographs of prisoners in the 'Uman cauldron' of Soviet prisoners of war in August 1941 as a source of interpretation of military-historical events]. Viyskovo-istorychnyy visnyk - Military-historical bulletin, 4 (50), 66–78. [in Ukrainian].
18. Myahkyy I. (2015). «Kontstably viyskovopolonenikh v Ukrayini u 1941–1943 rr. (za dokumentamy TsDAVO Ukrayiny)» [Concentration camps of prisoners of war in Ukraine in 1941–1943 (according to the documents of the Central State Archive of Supreme Bodies of Power and Government of Ukraine)]. Arkhivy Ukrayiny - Archives of Ukraine, 3, 101–114. [in Ukrainian].
19. Naumenko O. (2020). «Amerikanska viziya repatriatsiyi DP u svitli uрядovykh dokumentiv (1944–1951 roky)» [American vision of DP repatriation in the light of government documents (1944–1951)]. Viyskovo-naukovyy visnyk - Military-scientific bulletin, 33, 99–110. [in Ukrainian].
20. Osiodlo V. (2016). «Druha svitova viyna v psykholohichnomu vymiri» [The Second World War in psychological dimension]. Ukrayinskyi psykholohichnyi zhurnal - Ukrainian psychological journal, 1, 87–103. [in Ukrainian].
21. Pastushenko T. (2021). «Vyazni z Ukrayiny u kontstabori Mautgauzen: skilky yikh bulo ta shcho my pro nykh znaiemo?» [Prisoners from Ukraine in the Mauthausen concentration camp: how many were there and what do we know about them?]. Storinky viynnoyi istoriyi Ukrayiny - Pages of Ukrainian military history, 23, 278–308. [in Ukrainian].
22. Pastushenko T. (2011). «Doslidzhennya problemy radyanskykh viyskovopolonenikh u Druhiy svitoviy viyni: pohlyad cherez pryzmu istoriyi povsyakdennya» [Research on the problem of Soviet prisoners of war in the Second World War: a view through the prism of everyday history]. Storinky viynnoyi istoriyi Ukrayiny: zbirnyk naukovykh statey - Pages of Ukrainian military history: collection of scientific articles, 14, 116–125. [in Ukrainian].
23. Pastushenko T. (2016). «Istoriografiya ta dzherela z istoriyi pracevykorystannya radyanskykh viyskovopolonenikh v taborakh na terytoriyi Ukrayiny» [Historiography and sources of the history of the use of Soviet prisoners of war in camps on the territory of Ukraine]. Storinky viynnoyi istoriyi Ukrayiny - Pages of Ukrainian military history, 18, 122–135. [in Ukrainian].

24. Pastushenko T. (2021). «Natsyystski tabory dlya radyanskykh viyskovopolonenikh na terytoriyi Sivershchyny u materialakh memorialno-osvitnoho kompleksu 'Rodynna pamyat' (Shostka)» [Nazi camps for Soviet prisoners of war on the territory of Sivershchina in the materials of the memorial-educational complex 'Family memory' (Shostka)]. *Sivershchina v istoriyi Ukrayiny: zbirnyk naukovykh prats - Sivershchina in the history of Ukraine: collection of scientific works*, 14, 289–292. [in Ukrainian].
25. Pastushenko T. (2009). «Ostarbaytery z Kyivshchyny: verbuvannya, prymusova pratsya, repatriatsiya (1942–1953)» [Ostarbeiters from the Kyiv region: recruitment, forced labor, repatriation (1942–1953)]. Kyiv: Institute of History of Ukraine, 284. [in Ukrainian].
26. Pastushenko T. (2011). «Systema nimetskykh taboriv dlya radyanskykh viyskovopolonenikh v Ukrayini: (cherven – hruden 1941 r.)» [The system of German camps for Soviet prisoners of war in Ukraine: (June – December 1941)]. *Kraieznavstvo - Regional studies*, 2, 116–125. [in Ukrainian].
27. Pastushenko T. (2013). «Status radyanskykh viyskovopolonenikh u roky Druhoyi svitovoyi viyny: na terezax mizhnarodnoho, natsyystskoho ta radyanskoho prava» [The status of Soviet prisoners of war during the Second World War: on the scales of international, Nazi, and Soviet law]. *Materialy Mizhnar. nauk. konf., m. Kharkiv, 20–21 veres. 2013 r. - Materials of the Int. scientific conf., Kharkiv, September 20-21, 2013*, 110–124. [in Ukrainian].
28. Poluda V.A. (2017). «Stanovyshche viyskovopolonenikh u natsyystskykh taborakh na terytoriyi reykhskomisariatu 'Ukrayina' ta v zoni nimetskoj viyskovoyi administratsiyi (1941–1944 rr.)» [The situation of prisoners of war in Nazi camps in the territory of the Reichskommissariat 'Ukraine' and in the area of the German military administration (1941–1944)]: dissertation for Doctor of Philosophy in History: 07.00.01. Kyiv, 204. [in Ukrainian].
29. Poluda V. (2016). «Normatyvno-pravovi dokumenty shchodo vykorystannya pratsi viyskovopolonenikh v okupovaniy vermakhtom Ukrayini (1941–1944 rr.)» [Regulatory documents on the use of labor of prisoners of war in the Wehrmacht-occupied Ukraine (1941–1944)]. *Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu - Scientific works of the historical faculty of Zaporizhzhia National University*, 1, 44, 62–68. [in Ukrainian].
30. Sukhovska I. (2017). «Dolya radyanskykh viyskovopolonenikh v roky Druhoyi svitovoyi viyny u diskursi suchasnoyi rosiyskoj istoriohrafii» [The fate of Soviet prisoners of war during the Second World War in the discourse of contemporary Russian historiography]. *Aktualni problemy vitchyznyanoi ta vsesvitnoyi istoriyi - Current issues of national and world history*, 20, 46–58. [in Ukrainian].
31. Tishyn O. (2015). «Ahitatsiyno-propahandystska diyalnist nimetskoj okupatsiynoyi administratsiyi na terytoriyi pivdenno-skhidnykh oblastey Ukrayiny» [Agitation and propaganda activities of the German occupation administration in the southeastern regions of Ukraine]. *Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu - Scientific works of the historical faculty of Zaporizhzhia National University*, 42, 137–143. [in Ukrainian].
32. Filatova N., Rutral V. (2020). «Urodzhentsi Ukrayiny v Shtalazi XII F Bolkhen-Forbakh, Yohannis-Bannberg: istoriya poshuku» [Natives of Ukraine in Stalag XII F Bülch-Forbach, Johannes-Bannberg: the history of the search]. *Viyskovo-istorychnyy meridian - Military-historical meridian*, 2-3 (28-29). URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Filatova_Natalia/Urodzhentsi_Ukrayiny_v_shtalazi_XII_F_Bolkhen-Forbakh_Yohannis-Bannberh_istoriia_poshuku.pdf (accessed: 28.11.2024). [in Ukrainian].
33. Chernyavsky V. (2010). «Repatriatsiyna diyalnist SRSR 1944–1947 rr. u konteksti mizhnarodnykh sotsialno-politychnykh protsesiv pershykh povoyennykh rokiv» [Repatriation activities of the USSR 1944–1947 in the context of international socio-political processes of the early post-war years]. *Naukovi zapysky. Seriya: Istorychni nauky - Scientific notes. Series: Historical sciences*, 13, 184–197. [in Ukrainian].
34. Chornyy O. (2011). «Komandarm Pavlo Hryhorovych Ponedelin u spohadakh uchasykiv trahichnykh podiy lita 1941 roku» [Commander Pavel Grigorievich Ponedelin in the memoirs of participants in the tragic events of the summer of 1941]. *Kraieznavchyy vypusk Kirovohradschyny: materialy naukovo-praktych. konf. «Zel. Brama: heroizm – tragediy – memory»*, m. Kirovohrad, 5 serp. 2011 r. Kirovohrad, 54–66. [in Ukrainian].
35. Chornyy O. (2012). «Fakt zakhoplennya v polon komandy P. H. Ponedelina v radyanskiy ta suchasniy istoriohrafii» [The fact of the capture of P. G. Ponedelin's command in Soviet and contemporary historiography]. *Pivden Ukrayiny u vitchyznyaniy istoriyi: materialy Mizhnar. naukovo-praktych. konf., m. Odesa, 22–23 lystop. 2012 r. Odesa*, 154–159. [in Ukrainian].
36. Shakhraichuk I. (2015). «Radyanski viyskovopoloneni u natsyystskykh taborakh na terytoriyi Dnipropetrovshchyny (1941–1944 rr.)» [Soviet prisoners of war in Nazi camps on the territory of Dnipropetrovshchina (1941–1944)]. *Prydniprovia: istoriko-kraieznavchi doslidzhennia - Prydniprovia: historical and local history studies*, 13, 56–66. [in Ukrainian].

УДК 904:3.078.3:008(477.87)(045)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-2>

Павло ПЕНЯК,
orcid.org/0000-0002-9168-4123,
кандидат історичних наук,
старший науковий співробітник відділу археології
Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича Національної академії наук України
(Львів, Україна) penyak.pavlo@gmail.com

Олександр МАЛЕЦЬ,
orcid.org/0000-0001-7927-4335
доктор історичних наук, професор,
завідувач кафедри готельно-ресторанної та музейної справи
Мукачівського державного університету
(Мукачево, Закарпатська область, Україна) malecoleksandr@ukr.net

Наталія МАЛЕЦЬ,
orcid.org/0000-0002-1352-305X,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри громадського здоров'я і гуманітарних дисциплін
Державного вищого навчального закладу «Ужгородський національний університет»
(Ужгород, Україна) maletsnata7@gmail.com

ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ АРХЕОЛОГІЧНИХ ПАМ'ЯТОК У ВИВЧЕННІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ЗМІН ВЕРХНЬОГО ПОТИССЯ

Стаття присвячена джерелознавчому аналізу археологічних пам'яток Верхнього Потисся, що відіграють ключову роль у вивченні культурних змін у регіоні від пізнього енеоліту до пізньої бронзи. У центрі уваги – трансформація культурної ситуації в пізньому енеоліті (друга чверть III тис. до н.е.), коли полгарську культуру замінила баденська культура, або культура канельованої кераміки. Розглянуто територію формування баденської культури у Верхньому Подунав'ї, зокрема у Віденському басейні поблизу міста Баден (сучасна Австрія), та процес її поширення на Карпатський басейн, із акцентом на Закарпаття, яке стало її східним ареалом. Окрему увагу приділено культурним змінам у період бронзи, коли Закарпаття стало важливим перехрестям культурної взаємодії. Археологічні пам'ятки раннього бронзового віку, зокрема поселення та могильники, відображають процеси адаптації місцевого населення до нових технологій і соціально-економічних моделей. Значну роль відіграли контакти із сусідніми регіонами, зокрема територією сучасної Словаччини та Угорщини, які сприяли поширенню металургійних знань та інновацій. Для середнього бронзового віку характерна поява нових форм соціальної організації та посилення міжрегіональної торгівлі. У цей період у Верхньому Потиссі фіксуються елементи культури Отомань-Фюзешабонь, що демонструють розвиненість ремесел, зокрема виробництва кераміки з багатою орнаментациєю, а також вдосконалення знарядь праці. Пам'ятки пізнього бронзового віку, такі як курганні поховання та залишки укріплених поселень, свідчать про значне зростання соціальної стратифікації та формування локальних владних структур. Особливий інтерес викликають поселення у сприятливих природних умовах між південними відрогам Карпат і Потиською рівниною, які мали доступ до стратегічно важливих шляхів через Карпатський хребет. Стаття підкреслює важливість археологічних пам'яток як джерел для розуміння процесів культурної еволюції, взаємодії та змін, що відбувалися в регіоні від енеоліту до пізньої бронзи. Вони дозволяють простежити динаміку культурних впливів і адаптацію населення до нових умов, що має значення для реконструкції історичних процесів у Центральній-Східній Європі.

Ключові слова: джерелознавство, археологія, пам'ятки, артефакти, культура, мистецтво, музеєзнавство, спадщина, еволюція.

Pavlo PENIAK,
orcid.org/0000-0002-9168-4123
Candidate of Historical Sciences,
Senior Researcher at the Department of Archaeology
Ivan Kryp'iakevych Institute of Ukrainian Studies of National Academy of Sciences of Ukraine
(Lviv, Ukraine) penyak.pavlo@gmail.com

Oleksandr MALETS,
 orcid.org/0000-0001-7927-4335
 Doctor of Historical Sciences, Professor;
 Head of the Department of Hospitality, Restaurant, and Museum Management
 Mukachevo State University
 (Mukacheve, Transcarpathian region, Ukraine) malecoleksandr@ukr.net

Natalia MALETS,
 orcid.org/0000-0002-1352-305X,
 Candidate of Historical Sciences, Associate Professor;
 Associate Professor at the Public Health and Humanities
 Uzhhorod National University
 (Uzhhorod, Ukraine) maletsnata7@gmail.com

THE SOURCE STUDY POTENTIAL OF ARCHAEOLOGICAL MONUMENTS IN THE UPPER POTIESSIE

The article is devoted to the source analysis of archaeological sites in Upper Potyssia, which play a key role in the study of cultural changes in the region from the Late Eneolithic to the Late Bronze Age. It focuses on the transformation of the cultural landscape in the Late Eneolithic (the second quarter of the third millennium BC), when the Polgar culture was replaced by the Baden culture, also known as the culture of channelized ceramics. The article examines the area of formation of the Baden culture in the Upper Danube, particularly in the Vienna Basin near the city of Baden (modern Austria), and the process of its spread to the Carpathian Basin, with a focus on Transcarpathia, which became its easternmost area. Special attention is given to cultural changes during the Bronze Age, when Transcarpathia became an important crossroads for cultural interaction. Archaeological sites from the Early Bronze Age, including settlements and burial grounds, reflect the processes of adaptation of the local population to new technologies and socioeconomic models. Contacts with neighboring regions, especially the territories of modern Slovakia and Hungary, played a significant role in the dissemination of metallurgical knowledge and innovations. The Middle Bronze Age is characterized by the emergence of new forms of social organization and the intensification of interregional trade. During this period, elements of the Otoman-Füzeshabon culture were recorded in Upper Potyssia, illustrating the development of crafts, including the production of richly ornamented ceramics, as well as the improvement of tools. Late Bronze Age monuments, such as mound burials and the remains of fortified settlements, indicate a significant increase in social stratification and the formation of local power structures. Of particular interest are the settlements in favorable natural conditions between the southern spurs of the Carpathians and the Potyssia Plain, which had access to strategically important routes across the Carpathian mountain range. The article emphasizes the importance of archaeological sites as a source for understanding the processes of cultural evolution, interaction, and change that occurred in the region from the Eneolithic to the Late Bronze Age. These sites allow us to trace the dynamics of cultural influences and the adaptation of the population to new conditions, which is crucial for the reconstruction of historical processes in Central and Eastern Europe.

Key words: source studies, archaeology, monuments, artifacts, culture, art, museology, heritage, evolution.

Постановка проблеми. У статті розглядається процес культурних змін у Верхньому Потиссі в пізньому енеоліті (друга чверть III тис. до н.е.), коли на зміну полгарській культурі прийшла нова культура, відома як культура канельованої кераміки або баденська культура. Висвітлюється територія її формування у Верхньому Подунав'ї, зокрема в районі Віденського басейну поблизу міста Баден (сучасна Австрія), де вона досягла найбільшого розвитку. Описано процес поширення баденської культури на Карпатський басейн, зокрема на Закарпаття, яке стало її найбільш східним ареалом. Аналізуються особливості локальних варіантів культури та специфіку розташування поселень у Карпатській улоговині, що переважно концентрувалися на сприятливих для життя територіях між південними відрогами Карпат і Потиською рівниною. Період бронзи на

Закарпатті (приблизно 3000–1200 рр. до н.е.) характеризується розвитком суспільств, які використовували мідь і бронзу для виготовлення знарядь праці, зброї та прикрас. У цей час регіон був важливою частиною культурного обміну, зокрема через торгівельні шляхи, що пролягали через Карпати.

У ранній період бронзи (близько 3000–2000 рр. до н.е.) на Закарпатті формуються перші спільноти, що активно використовували мідь і почали виготовляти бронзу (сплав міді з оловом). Цей період характеризується розвитком локальних культур, зокрема культури шнурової кераміки, які взаємодіяли з сусідніми регіонами. Основні заняття населення: землеробство, скотарство, металургія та обмін товарами.

У середній період бронзи (близько 2000–1500 рр. до н.е.) на території Закарпаття

з'являються культури, пов'язані з тшинецько-комарівською культурно-історичною спільністю. Значний розвиток отримують поховальні обряди, наприклад, кургани та інгумація (поховання тіл). Відбувається розширення контактів із сусідніми територіями, зокрема з регіонами Центральної та Південної Європи.

Металургія бронзи досягла високого рівня: виготовлялися знаряддя праці, мечі, наконечники списів, прикраси. Закарпаття стає важливою частиною європейської торговельної мережі, що забезпечувала обмін металами, керамікою та іншими товарами. Період пізньої бронзи підготував ґрунт для наступного залізного віку, коли починає домінувати використання заліза, а регіон ще більше інтегрується в загальноєвропейські культурні процеси.

Аналіз досліджень. Регіон належить до групи областей України з високим потенціалом у сфері історико-культурного туризму. Це свідчить про значну насиченість та різноманітність культурно-історичних ресурсів, які є основою для розвитку туристичної інфраструктури. Вказані науковці (В. Бідзіля, В. Котигорошко, Л. Мацкевий, С. Пеняк, В. Ситливий, Л. Солдатенко, Ф. Потушняк) підтверджують глибоке дослідження регіону. Це свідчить про наявність якісної бази даних для подальшої розробки туристичних продуктів і стратегій. Їхня діяльність також підкреслює роль міждисциплінарного підходу у вивченні історико-культурної спадщини. Наявність значної кількості пам'яток відкриває перспективи для: розробки культурно-історичних маршрутів; створення інтерактивних музейних просторів; організації фестивалів, виставок та інших заходів, що підвищують туристичну привабливість регіону. Облік та охорона пам'яток є важливими складовими для збереження історико-культурної спадщини. Це створює передумови для їх подальшого використання в туристичних цілях без шкоди для їхньої автентичності. Такий аналіз дозволяє зрозуміти, що регіон має всі необхідні ресурси для розвитку туристичної сфери, однак важливо забезпечити їх збереження, популяризацію та ефективне використання (Карягін, 2009: 121).

Мета статті. Розглядаються дослідження можливостей ефективного використання історико-культурних ресурсів, зокрема археологічних пам'яток, у рекреаційній діяльності. Особлива увага приділяється перспективам вирішення цього питання на прикладі Закарпаття, враховуючи міжнародний досвід сусідніх країн, таких як Угорщина, Румунія та Словаччина, де правильна організація презентації культурних об'єктів та

поширення інформації забезпечують значний економічний ефект.

Виклад основного матеріалу. У пізньому енеоліті (друга чверть III тис. до н.е.) на зміну полгарській культурі у Верхнє Потисся прибуло із заходу нове населення, яке на Закарпатті залишило пам'ятки, що отримали назву культури «канельованої кераміки» або баденської культури. Територією формування культури було Верхнє Подунав'я, але найбільшого розвитку вона досягла у Віденському окрузі біля міста Баден (сучасна територія Австрії), звідки й отримала назву. Невдовзі культура поширилась на весь Карпатський басейн (Бідзіля, 1971: 15). На цій території вона, звісно, мала ряд локально-культурних і хронологічних варіантів. Закарпаття в Карпатській улоговині було найбільш східною територією, яку охопила баденська культура. Згідно картографування, поселення займали найбільш придатну для життя територію краю, на стику південних відрогів Карпат та Потиської рівнини: с. Малі Геївці, урочище Стариця Онга, Берегово (колишне с. Буча), с. Тисобикень, Пийтерфолво (урочище Браунтог); в передгір'ї: м. Мукачево (урочище Мала гора), с. Великі Лази (урочище Ставлінець), с. Осій (урочище Чищаник Федюківни) (Пеняк, 1997: 15). Носії культури проживали на довготривалих поселеннях, займалися рільництвом й скотарством з переважанням останнього. Основним критерієм для характеристики баденської культури поки що є кераміка (миски, глечики, горщики, черпаки), орнаментовані врізним орнаментом, штампованими вдавленнями та пластичними валиками-канелюрами. Виробничий інвентар представлений, головним чином, шліфованими кам'яними знаряддями: сокирами, долотами, теслами і молотами з просвердленими отворами для руків'я. Для їх виготовлення використовували пісковик, сланець і кремнеподібні породи місцевого каменю.

Епоха бронзи (поч. II – поч. I тис. до н.е.) на археологічній карті краю представлена 43 пам'ятками і 139 скарбами, найбільше з яких зафіксовано у Березівському районі – 19 (Пеняк, 2017: 94). Якщо раніше цей період був відомий лише за знахідками бронзових скарбів, то сьогодні стали відомі десятки поселень, значна частина яких досліджувалася. Це, наприклад, поселення епохи ранньої бронзи у Великій Доброні, Дерцені, Мукачеві (урочище Мала гора), курганні могильники у Зняцеві, Медведівцях, Батрадї, Макарьові. Період середньої бронзи (XV – XIII ст. до н.е.) репрезентують артефакти отоманської культури, яка донедавна була відома за тілопальними безкурганними

могильниками у Станові і Холмцях. На даний час відкрито ряд поселень у Берегові, Невеленфолу, Великій Паладі, Заболотті, Чинадійові, Баранинцях. Епоха пізньої бронзи представлена старожитностями групи Беркес-Демечер та культури Гава. У ній виділяються два етапи: ранній – XII – VIII ст. до н.е., що належав ще до пізньої бронзи і пізній (VIII – перша половина VI ст. до н.е.), що вже припадає на ранній етап залізного віку. Для першого притаманним є високий розвиток бронзолivarної справи, про що свідчать десятки бронзових скарбів: Негрово, Клячаново, Мала Бийгань, Невеленфолу та ін. Другий етап отримав назву передкуштановицького, характерною ознакою якого була поява укріплених городищ: Ужгород, Невицьке, Арданово, Шелестово, Іршава, Біла Церква (Котигорошко, 2008: 94).

Ранній період доби бронзи у Верхньому Потиссі отримав назву культури Ніршег-Затін. До пам'яток останньої зараховані поселення на Малій Горі в Мукачеві, Дерцені, В. Доброні (урочище Легелев). На жаль, меліоративними роботами у Берегівському районі в околиці сіл Невеленфолу, Форголань, В. Паладь, Сасово, Заболоття було знищено ряд поселень цієї культури. Поселення цієї культури зафіксовані на берегах невеликих річок, в природньо-укріплених місцевостях, на піскових дюнах та останніх південних відрогах Карпат. Носії культури використовували напівземлянкові і наземні житла й легкі типу наметів. Вогнища розташовувались у центрі житла, багаття – біля жител. У житлах і поза ними знаходились різної форми господарські і побутові ями. Поселення були недовготривалими, а пояснення цьому слід шукати в нестійких природних умовах та збільшенні чисельності населення при екстенсивному веденні рільництва (Мацкевий, 1995: 38).

Що стосується ритуалу поховання, то слід підкреслити, що на Закарпатті поки що невідомі ні некрополі, ні окремі поховання. Про ритуал поховання можна говорити тільки на основі пам'яток, відкритих на території суміжних територій в північно-східній Угорщині та Східній Словаччині. Там виявлені поховання з тілоспаленням (Тарпа, Тиса-Палконя, Сомотор). Зустрічаються поховання зі скорченим тілопокладенням (Елеп, Тисачег). Ці два типи поховального ритуалу в цей період були характерними не лише для Верхнього Потисся, але й для всієї Карпатської улоговини (Пеняк, 2013: 78).

Найбільше речових знахідок припадає на керамічні вироби. Вирізняються два типи кераміки – столова і кухонна. Перший краще опрацьований,

з рівною, інколи, лощеною поверхнею, орнаментований. Як кухонна, так і столова кераміка різних розмірів, від малих 3–5 см до 50–70 см висоти (Пеняк, 2013: 79). Найбільш поширеним типом були одноручні глечики різних розмірів і варіантів. Добре виражена група посудин, що представлена біконічними мисками різних розмірів і варіантів. Для орнаментации використовувалися пальцеві вдавлени і наколи, які розміщалися під вінцями, на шийці, на найбільшій опуклості посудин. Досить поширеним посудом були амфороподібні урни різних варіантів і розмірів. У них на стінках розташовані два або чотири вушка, а нижня частина посудин прикрашена розписом. Загалом орнаментация кераміки відіграла в житті її носіїв важливу роль. Цим вона значно відрізняється від культур інших регіонів Карпатської улоговини.

Через малу кількість досліджених поселень досить слабо вивчений набір знарядь праці культури Ніршег. Вони в основному представлені кремневими ріжучими пластинками, кривими серпами, плоскими трапецеподібними сокирами, кістяними проколками, зернотерками. Поки що не виявлено металевих знарядь праці. На основі аналізу господарського і економічного життя носіїв культури Ніршег стає можливим висловити думку, що основними галузями господарського життя було рільництво і скотарство. Це підтверджується розташуванням поселень у придатних для землеробства місцевостях, господарсько-побутовими комплексами. Про це свідчать також знахідки кістяних мотик, зернотерок, великих посудин-зерновиків, кам'яних серпів (Пеняк, 2013: 112).

Старожитності середньої доби бронзи на території краю представлені артефактами культури Отомань, яка займає хронологічний відрізок часу між 1800–1600 рр. до н.е. На Закарпатті вони виявлені на пограниччі від передгір'я до потиської рівнини й засвідчені на городищі Товвар у Дийді, селах Квасові, Заболотті, Невеленфолу, Пийтерфолво Берегівського району. Частина поселень розташована в природньо укріплених місцях (Берегово, Дийда), інша – в заплавах річок, на берегах водоймищ, піщаних дюнах (Невеленфолу, Велика Паладь, Заболоття, Сасово та ін.). Поселення носіїв культури Отомань невеликі за розмірами. Вони займають площу від 0,3 до 0,5 га. Як правило, житла розташовані вузькою полозою на берегах річок і водоймищ. На пагорбах і дюнах засвідчено кущове розташування жител. Переважають наземні одно- або двокамерні житла, розміри яких коливаються від 8 до 16 м² (Пеняк, 1997: 17). У житлах знаходилися печі

зі склепінням розміром 1 x 1 або 1,4 x 1,4 м. Інколи в них розміщалися вогнища круглої форми, які по периметру були обнесені бортиками. Як правило, домашнє начиння розміщалося ближче до печі або вогнища. У великих житлах біля стінок споруджували дерев'яні полиці і лежанки.

Висновки. Закарпаття – це справжня скарбниця археологічних пам'яток, де представлені всі історичні епохи, починаючи від кам'яного віку і до середньовіччя. Давні артефакти зустрічаються по всьому регіону, за винятком тих місць, де не проводилися археологічні розкопки. Значна частина археологічної спадщини краю сьогодні активно залучається до туристично-рекреаційної діяльності. Розвиток археологічного та наукового туризму в Закарпатті є важливим етапом, оскільки старожитності різних епох мають надзвичайне значення для формування туристичних маршрутів.

Важливою частиною археологічного ландшафту Закарпаття є пам'ятки енеоліту, які відо-

бражають перехід від раннього кам'яного віку до металевого періоду. Цей період, що тривав з кінця 4-го до початку 3-го тисячоліття до н.е., характеризується розвитком осідлого способу життя та початком використання міді в обробці знарядь праці. У цей час на території Закарпаття активно розвивалися культури, які залишили численні кургани, поселення та предмети побуту.

Перехід до бронзової доби, що охоплює період від середини 3-го до кінця 2-го тисячоліття до н.е., позначений значними змінами в суспільному ладі та технологіях. В цей час відбувалося розширення контактів між різними культурами, що проявляється в археологічних знахідках, таких як бронзові вироби, які свідчать про вміння виготовляти метали та використовувати їх для створення знарядь і прикрас. Культурні шари бронзової доби на території Закарпаття є свідченням розвитку місцевих цивілізацій, які зберігали унікальні традиції, що впливали на культуру і розвиток регіону в подальші епохи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бідзіля В.І. Історія культури Закарпаття на рубежі нашої ери. Київ: Наукова думка, 1971. 183 с.
2. Карягін Ю.О., Тимошенко З.І., Демура Т.О., Мунін Г.Б. Маркетинг турпродукту. Підручник. Київ: Кондор, 2009. 394 с.
3. Котигорошко В.Г. Верхнє Потисся в давнину. 1000000 років тому - Х сторіччя н.е. Ужгород: Карпати, 2008. 430 с.
4. Мацкевий Л.Г. Мезоліт Закарпаття. *Тези народознавчої науково-практичної конференції*. Мукачеве, 1990. С. 40 – 42.
5. Мацкевий Л.Г. Мезоліт Закарпатської області. *Проблеми археології Східних Карпат*. Ужгород: Гражда, 1995. С. 37 – 45.
6. Пеняк П. Наше прадавнє минуле зафіксують у Зводі пам'яток історії та культури. *Новини Закарпаття*. 2012. №№ 61 – 62. 02.06. С. 17.
7. Пеняк П.С. Археологічні пам'ятки Закарпаття як один із видів історико-культурних рекреаційних ресурсів. *Тенденції розвитку туристичної індустрії в умовах глобалізації*. Ужгород, 2017. С. 94 – 97.
8. Пеняк П.С. Стоянка Королево I, палеоліт. *Звід пам'яток історії та культури України. Закарпатська область*. Київ: Центр досліджень історико-культурної спадщини України, 2017. С. 219 – 220.
9. Пеняк П.С., Пеняк С.І. Історія Закарпаття з найдавніших часів до приходу угорців в Карпатську улоговину. Ужгород: «Вєта-Закарпаття», 1997. 56 с.
10. Пеняк П.С., Пеняк С.І. Археологія Закарпаття: історія дослідження. Ужгород: Краєвиди Карпат, 2013. 256 с.
11. Пеняк П.С., Руснак В.І. Археологічні пам'ятки Мукачівського району як об'єкт пізнавального туризму. *Сучасні аспекти модернізації науки: стан, проблеми, тенденції розвитку*. Матеріали XXI-ої Міжнародної науково-практичної конференції (07.06.2022, м. Дебрецен, дистанційно). Київ: ГО «ВАДНД», 2022. С. 515 – 523.
12. Пеняк С.І. Ранньослов'янське і давньоруське населення Закарпаття VI – XIII ст. Київ: Наукова думка, 1980. 179 с.
13. Пеняк С.І., Попович І.І., Потушняк М.Ф. Звіт Закарпатської археологічної експедиції про наслідки розвідок і розкопок 1985 року. *Науковий архів Інституту археології АН УРСР*. 1985/ 58. Ф.е. 21756.40 с.
14. Попович І.І. Куштановицька група пам'яток. *Пам'ятки гальштатського періоду в межиріччі Вісли, Дністра і Прип'яті*. Київ: Наукова думка, 1993. С. 250 – 286.
15. Попович І. Закарпаття за доби раннього заліза. Krakow-Lwow, 2006. 121 с.
16. Потушняк М.Ф. Питання хронології та культурної належності пам'яток неоліту Закарпаття. *Дослідження стародавньої історії Закарпаття*. Ужгород, 1972. С. 78 – 95.
17. Потушняк Ф.М. Археологічні знахідки бронзового та залізного віку на Закарпатті. Ужгород, 1958. 144 с.
18. Ситливий В.І. Пам'ятки раннього палеоліту Закарпаття. *Матеріали до Зводу пам'яток історії та культури народів СРСР по Українській РСР*. Київ, 1984. Вип. 1. С. 35 – 36.
19. Солдатенко Л.В. Мустьєрські пам'ятки Закарпаття (до археологічної карти УРСР). *Археологія*. 1982. № 37. С. 73 – 83.

20. Солдатенко Л.В. Дослідження мустьєрських пам'яток Закарпаття. *Матеріали до Зводу пам'яток історії та культури народів СРСР по Українській РСР*. Київ, 1984. Вип. 1. С. 207 – 208.
21. Ткаченко В.І. Про культурні особливості розвитку пізнього палеоліту Закарпаття. Проблеми археології Східних Карпат. Ужгород: МПП «Гражда», 1995. С. 22 – 36.
22. Комплексна програма збереження та використання пам'яток культурної спадщини Закарпатської області на 2016 – 2020 роки. Затверджено рішенням Закарпатської обласної ради 22.12.2015 р. № 91. URL: <http://www.kultura.uz.ua>
23. Делеган М., Піпаш В. Степану Івановичу Пеняку виповнилося 90! Науковий збірник. Випуск ХУІ-ХУІІ. Ужгород, «TIMPAN», 2018. С. 62 – 65.

REFERENCES

- Bidzilia, V.I. (1971). *Istoriia kultury Zakarpattia na rubezhi nashoi ery* [History of Zakarpattia Culture at the Turn of Our Era]. Kyiv: Naukova Dumka. 183 p. [in Ukrainian]
- Kariagin, Yu.O., Tymoshenko, Z.I., Demura, T.O., Munin, H.B. (2009). *Marketynh turproduktu. Pidruchnyk* [Marketing of Tourism Product. Textbook]. Kyiv: Kondor. 394 p. [in Ukrainian]
- Kotyhoroshko, V.H. (2008). *Verkhnie Potyssia v davnynu. 1 000 000 rokiv tomu - Kh storichchia n.e.* [Upper Tisza Region in Antiquity. 1,000,000 Years Ago – 10th Century AD]. Uzhhorod: Karpaty. 430 p. [in Ukrainian]
- Matskevych, L.H. (1990). *Mezolit Zakarpattia* [Mesolithic Era of Zakarpattia]. *Tezy narodoznavchoi naukovo-praktychnoi konferentsii* [Theses of the Ethnology Scientific-Practical Conference]. Mukachevo. pp. 40–42. [in Ukrainian]
- Matskevych, L.H. (1995). *Mezolit Zakarpatskoi oblasti* [Mesolithic Era of Zakarpattia Region]. *Problemy arkheolohii Skhidnykh Karpat* [Problems of Archaeology of the Eastern Carpathians]. Uzhhorod: Hrazhda. pp. 37–45. [in Ukrainian]
- Peniak, P. (2012). *Nashe pradavne mynule zafiksiuit u Zvodi pamiatok istorii ta kultury* [Our Ancient Past Will Be Recorded in the Register of Historical and Cultural Monuments]. *Novyny Zakarpattia* [Zakarpattia News], 61–62 (02.06), p. 17. [in Ukrainian]
- Peniak, P.S. (2017). *Arkheolohichni pamiatky Zakarpattia yak odyn iz vydiv istoriiko-kulturnykh rekreatsinykh resursiv* [Archaeological Sites of Zakarpattia as a Type of Historical-Cultural Recreational Resources]. *Tendentsii rozvytku turystychnoi industrii v umovakh hlobalizatsii* [Trends in Tourism Industry Development under Globalization]. Uzhhorod. pp. 94–97. [in Ukrainian]
- Peniak, P.S. (2017). *Stoianka Korolevo I, paleolit* [Korolevo I Site, Paleolithic]. *Zvid pamiatok istorii ta kultury Ukrainy. Zakarpatska oblast* [Register of Historical and Cultural Monuments of Ukraine. Zakarpattia Region]. Kyiv: Tsentri doslidzhen istoriiko-kulturnoi spadshchyny Ukrainy. pp. 219–220. [in Ukrainian]
- Peniak, P.S., Peniak, S.I. (1997). *Istoriia Zakarpattia z naidavnishykh chasiv do prykhodu uhortsiv v Karpatsku ulohovynu* [History of Zakarpattia from Ancient Times to the Arrival of Hungarians in the Carpathian Basin]. Uzhhorod: Veta-Zakarpattia. 56 p. [in Ukrainian]
- Peniak, P.S., Peniak, S.I. (2013). *Arkheolohiia Zakarpattia: istoriia doslidzhennia* [Archaeology of Zakarpattia: History of Research]. Uzhhorod: Kraievyydy Karpat. 256 p. [in Ukrainian]
- Peniak, P.S., Rusnak, V.I. (2022). *Arkheolohichni pamiatky Mukachivskoho raionu yak ob'iekt piznavalnoho turizmu* [Archaeological Monuments of Mukachevo District as Objects of Cognitive Tourism]. *Suchasni aspekty modernizatsii nauky: stan, problemy, tendentsii rozvytku* [Modern Aspects of Science Modernization: State, Problems, Trends of Development]. Materials of the XXI International Scientific-Practical Conference (07.06.2022, Debrecen, online). Kyiv: NGO “VAND”. pp. 515–523. [in Ukrainian]
- Peniak, S.I. (1980). *Rannioslovianske i davnoruske naseleння Zakarpattia VI–XIII st.* [Early Slavic and Ancient Rus Population of Zakarpattia (6th–13th Centuries)]. Kyiv: Naukova Dumka. 179 p. [in Ukrainian]
- Peniak, S.I., Popovych, I.I., Potushniak, M.F. (1985). *Zvit Zakarpatskoi arkheolohichnoi ekspeditsii pro naslidky rozvidok i rozkopok 1985 roku* [Report of the Zakarpattia Archaeological Expedition on the Results of 1985 Surveys and Excavations]. *Naukovyi arkhiv Instytutu arkheolohii AN URSR* [Scientific Archive of the Institute of Archaeology of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR]. 1985/58. F.e. 21756. 40 p. [in Ukrainian]
- Popovych, I.I. (1993). *Kushtanovytska hrupa pamiatok* [Kushtanovytsia Group of Sites]. *Pamiatky hal'shtatskoho periodu v mezhyrichchi Visly, Dniestra i Prypiati* [Hallstatt Period Sites in the Area Between the Vistula, Dniester, and Pripjat Rivers]. Kyiv: Naukova Dumka. pp. 250–286. [in Ukrainian]
- Popovych, I. (2006). *Zakarpattia za doby ranoho zaliza* [Zakarpattia During the Early Iron Age]. Krakow–Lviv. 121 p. [in Ukrainian]
- Potushniak, M.F. (1972). *Pytannia khronolohii ta kulturnoi nalezhnosti pamiatok neolitu Zakarpattia* [Issues of Chronology and Cultural Affiliation of Neolithic Sites in Zakarpattia]. *Doslidzhennia starodavnoi istorii Zakarpattia* [Studies of the Ancient History of Zakarpattia]. Uzhhorod. pp. 78–95. [in Ukrainian]
- Potushniak, F.M. (1958). *Arkheolohichni znakhidky bronzovoho ta zaliznogo viku na Zakarpatti* [Archaeological Findings of the Bronze and Iron Ages in Zakarpattia]. Uzhhorod. 144 p. [in Ukrainian]
- Sytylivyi, V.I. (1984). *Pamiatky ranoho paleolitu Zakarpattia* [Early Paleolithic Monuments of Zakarpattia]. *Materialy do Zvoda pamiatok istorii ta kultury narodiv SRSR po Ukrainskii RSR* [Materials for the Register of Historical and Cultural Monuments of the USSR Peoples in the Ukrainian SSR]. Kyiv. Issue 1. pp. 35–36. [in Ukrainian]
- Soldatenko, L.V. (1982). *Mustierski pamiatky Zakarpattia (do arkheolohichnoi karty URSR)* [Mousterian Sites of Zakarpattia (for the Archaeological Map of the Ukrainian SSR)]. *Arkheolohiia* [Archaeology], 37, pp. 73–83. [in Ukrainian]

20. Soldatenko, L.V. (1984). *Doslidzhennia mustierskykh pamiatok Zakarpattia* [Studies of Mousterian Sites of Zakarpattia]. *Materialy do Zvoda pamiatok istorii ta kultury narodiv SRSR po Ukrainiskii RSR* [Materials for the Register of Historical and Cultural Monuments of the USSR Peoples in the Ukrainian SSR]. Kyiv. Issue 1. pp. 207–208. [in Ukrainian]
21. Tkachenko, V.I. (1995). Pro kulturni osoblyvosti rozvytku piznoho paleolitu Zakarpattia [On the Cultural Features of the Late Paleolithic Development in Zakarpattia]. *Problemy arkeolohii Skhidnykh Karpat* [Problems of Archaeology of the Eastern Carpathians]. Uzhhorod: MPP "Hrazhda". pp. 22–36. [in Ukrainian]
22. Kompleksna prohrama zberezhenia ta vykorystannia pamiatok kulturnoi spadshchyny Zakarpatskoi oblasti na 2016–2020 roky [Comprehensive Program for the Preservation and Use of Cultural Heritage Monuments in the Zakarpattia Region for 2016–2020]. Approved by the Resolution of the Zakarpattia Regional Council on December 22, 2015, No. 91. URL: <http://www.kultura.uz.ua>[in Ukrainian]
23. Delegan, M., Pipash, V. (2018). Stepany Ivanovychy Peniaku vypovnylosia 90! [Stepan Ivanovych Peniak Turns 90!]. *Scientific Collection, XVI–XVII*. Uzhhorod: TIMPANI. pp. 62–65. [in Ukrainian]

УДК 94(477).154:061«194»
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-3>

Олена ПОДОБЕД,
orcid.org/0000-0002-7819-1439
доктор історичних наук, доцент,
доцент кафедри джерелознавства та спеціальних історичних дисциплін
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
(Київ, Україна) *o.a.podobyed@npu.edu.ua*

«ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДИТИНИ ДЛЯ УКРАЇНИ»: ДІЯЛЬНІСТЬ ПЛАСТУ В ЕПОХУ ДІПІ (ДРУГА ПОЛОВИНА 1940-Х РР.)

Авторка ставить за мету проаналізувати історичне значення діяльності Пласту у Західній Німеччині у другій половині 1940-х рр. Доведено, що діяльність української скаутської організації в епоху ДіПі становить важливий етап в історії Пласту. Оскільки радянська влада забороняла діяльність Пласту, вважала «націоналістичною організацією», українська скаутська організація вимушена була продовжувати свою діяльність за кордоном. У другій половині 1940-х рр. у Західній Німеччині зусиллями переміщених осіб і біженців з України було офіційно відновлено діяльність Пласту за кордоном. ДіПівський період забезпечив неперервність діяльності української скаутської організації. Він пов'язав попередній період функціонування Пласту в Україні та у Чехословаччині з наступним етапом діяльності за кордоном до відновлення Організації вже у незалежній Україні. У цей час було вироблено теоретичні основи діяльності Пласту за кордоном. Діяльність Пласту в епоху ДіПі забезпечила неперервність традицій виховання української молоді, яка у перспективі мала боротися за незалежність України. Передовсім йдеться про патріотичне виховання та збереження національної ідентичності підростаючого покоління, що мало виключне значення за умов проживання поза межами батьківщини. Водночас Пласт дбав і про те, щоб молодь займалася спортом, вела здоровий спосіб життя, була відповідальною і фінансово грамотною, мала лідерські якості й уміла працювати в колективі. Для дітей, які пережили війну і проживали у таборах для переміщених осіб участь у пластових заходах давала можливість відволіктися від непростих буднів і примарного майбутнього. Збереження ідей, традицій, а також членів української скаутської організації в еміграційний період створило передумови відновлення її діяльності у незалежній Україні.

Ключові слова: Пласт, Союз українських пластунів, епоха ДіПі, Західна Німеччина, друга половина 1940-х рр.

Olena PODOBIED,
orcid.org/0000-0002-7819-1439
Doctor of Historical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Original and Special Historical Sciences
Mykhailo Dragomanov Ukrainian State University
(Kyiv, Ukraine) *o.a.podobyed@npu.edu.ua*

“SAVING THE UKRAINIAN CHILD FOR UKRAINE”: PLAST ACTIVITIES IN THE DP ERA (SECOND HALF OF THE 1940S)

The purpose of the article is to analyze the historical significance of Plast's activities in West Germany in the second half of the 1940s. It is proven that the activities of the Ukrainian scout organization in the DP era constitute an important stage in the history of Plast. Since the Soviet authorities banned Plast's activities, considering it a «nationalist organization», the Ukrainian scout organization was forced to continue its activities abroad. In the second half of the 1940s, Plast's activities abroad were officially resumed in West Germany through the efforts of displaced persons and refugees from Ukraine. The DP period ensured the continuity of the activities of the Ukrainian scout organization. He linked the previous period of Plast's functioning in Ukraine and Czechoslovakia with the next stage of its activities abroad before the Organization was restored in independent Ukraine. At this time, the theoretical foundations of Plast's activities abroad were developed. Plast's activities in the DiPi era ensured the continuity of traditions in educating Ukrainian youth, who in the future were to fight for Ukraine's independence. First of all, it was about patriotic education and preserving the national identity of the younger generation, which was of exceptional importance in conditions of living outside the homeland. At the same time, Plast also ensured that young people played sports, led a healthy lifestyle, were responsible and financially literate, had leadership qualities and knew how to work in a team. For children who survived the war and lived in camps for displaced persons, participation in Plast activities provided an opportunity to distract themselves from difficult everyday life and a ghostly future. The preservation of the ideas, traditions, and members of the Ukrainian Scout organization during the emigration period created the prerequisites for the resumption of its activities in independent Ukraine.

Key words: Plast, Union of Ukrainian Scouts, DP era, West Germany, second half of the 1940s.

Постановка проблеми. Історія Пласту в Україні нараховує понад сто років. Протягом своєї історії пластунам доводилося долати багато викликів. Особливо це стосується часів переслідування української скаутської організації наприкінці 1920-х – у 1930-ті рр. польською владою, у роки Другої світової війни – нацистськими окупантами, а у повоєнні часи радянською владою. Оскільки в УРСР Пласт опинився поза законом, він вимушений був стати на шлях еміграції. Після завершення Другої світової війни Пласт діяв в середовищі емігрантів з України та української діаспори у країнах Європи, Америки й Австралії. Особливе місце в історії пластового руху посідає епоха ДіПі (від англ. displaced persons, DP – переміщені особи, ДіПі), коли у другій половині 1940-х рр. у Західній Німеччині було відновлено й легалізовано діяльність Пласту за кордоном.

Аналіз досліджень. Одними із перших дослідників діяльності Пласту в епоху ДіПі були українські закордонні історики В. Маруняк та пластуни В. Приймак й О. Субтельний. У сучасній українській історіографії відсутні публікації, присвячені значенню діяльності української скаутської організації в епоху ДіПі, що й зумовлює актуальність розвідки.

Джерельну базу дослідження становлять статистичні дані, зібрані істориком В. Маруняком; спогади сучасників подій Л. Залеської Онишкевич, М. Потопника, А. Романюка; матеріали пластової періодики; матеріали збірника «Регенсбург. Статті. Спогади. Документи. До історії української еміграції в Німеччині після Другої світової війни»; документи, вміщені у збірнику «Українська еміграція 40 – 70-х років минулого століття в архівних документах радянських спецслужб», який підготувала Служба зовнішньої розвідки України. У 2020 р. авторкою було проведено опитування переміщених осіб і біженців з України, які сьогодні є громадянами США. Під час проведення пропонованого дослідження використано заповнені анкети чотирьох респондентів – Терези Бень (1926 р.н.), Валентина Забіяки (1933 р.н.), Л.З.О. (1935 р.н.) та Л.О. (1935 р.н.), які у другій половині 1940-х рр. перебували на території Західної Німеччини й були членами Пласту.

Мета статті. Авторка ставить за мету проаналізувати історичне значення діяльності Пласту в епоху ДіПі.

Виклад основного матеріалу. Довгоочікуване завершення Другої світової війни у Німеччині зустріло близько 3 млн переміщених осіб і біженців з України. Вони тут опинилися в роки війни за різних обставин: більшість була вивезена до

Райху на примусові роботи, частина військових потрапила у полон і перебувала у нацистських концентраційних таборах, інтелігенція, духовенство, члени ОУН і УПА стали на шлях еміграції, оскільки не могли жити у «сталінському раю» (Подобєд, 2018: 31-35). Більшість переміщених осіб і біженців з України у 1945 р. зазнала репатріації до СРСР, після чого у Західній Німеччині, що перебувала під контролем держав-союзниць, залишилося 200 тис. осіб (Маруняк, 1985: 86). За віковим складом більшість із них становила молодь і особи середнього віку. Це були особи з вищою освітою – вчителі, вчені, лікарі, інженери, письменники. Частина з них ще в Україні та в еміграції у Чехословаччині належала до Пласту: Л. Бачинський, Я. Гладкий, Є. Гут-Кульчицький, Г. Коренець, С. Левицький, Ц. Паліїв, Ю. Старосольський (Субтельний, 2019: 121). За регіоном походження – східних галичан нараховувалося удвічі більше, ніж наддніпрянців. Найбільше переміщених осіб і біженців з України проживало в американській окупаційній зоні Західної Німеччини, удвічі менше – в англійській і ще трохи – у французькій (Подобєд, 2018: 39). В основному вони жили у спеціально збудованих таборах, частина мешкала приватно.

В епоху ДіПі пасіонарна українська громада розгорнула активну діяльність з організації власного побутування на німецькій землі. Вирішивши нагальні побутові питання, перейшли до організації українських дошкільних закладів, навчальних закладів різних рівнів, бібліотек, наукових установ, церков, театрів, спортивних товариств та ін. За визначенням історика Ореста Субтельного, «такий потужний і динамічний рух на етнічній основі не траплявся в українській діаспорі ні перед цим відносно коротким, але неймовірно пам'ятним і впливовим періодом, ні після нього» (Субтельний, 2019: 119).

Відновлення діяльності Пласту у Західній Німеччині відбувалося двома шляхами: знизу і згори. Окремі особи, які належали до Пласту у міжвоєнний період (у т. ч. вчителі), переслідуючи мету організувати дозвілля молоді виступали ініціаторами створення пластового гуртка у таборі для переміщених осіб і біженців, в якому мешкали. Володимир Приймак у статті «Історія українського Пласту в Регенсбурзі» зазначав, що перший пластовий осередок у Західній Німеччині постав 15 серпня 1945 р. у Регенсбурзі з ініціативи священника УГКЦ Богдана Ганушевського. До нього увійшли діти української школи, які сформували гніздо новачок імені княгині Ольги та гніздо новачків імені князя Володимира

(Регенсбург, 1985: 302). Емігрувавши до Канади, Б. Ганушевський також продовжував опікуватися діяльністю Пласту.

Восени 1945 р. було вжито заходів для офіційного відновлення діяльності Пласту за кордоном. 6 – 7 жовтня 1945 р. у Карлсфельді (американська зона) з ініціативи представників довоєнного провладу Пласту відбувся Перший пластовий з'їзд. На ньому було ухвалено кілька важливих рішень організаційного характеру: задекларовано необхідність відновлення Пласту за кордоном; назву організації вирішили залишити ту саму, якою послуговувалися закордонні пластуни у міжвоєнний період – Союз українських пластунів-емігрантів (СУПЕ; від 1947 р. – Союз українських пластунів, СУП); обрано керівний склад СУПЕ, президентом якого став Атанас Фіголь. 11 листопада 1945 р. Леонід Бачинський та Євген Пеленський провели пластовий з'їзд у британській зоні Німеччини. 17 листопада 1945 р. організаційний з'їзд пластунів відбувся у Зальцбурзі (Австрія) (Субтельний, 2019: 121-122). Таким чином, у Західній Німеччині зусиллями української громади було легалізовано діяльність Пласту за кордоном.

Структурно Пласт в кожній окупаційній зоні Західної Німеччини поділявся на області і коші (згодом станиці). Так, станом на 1946 р. в американській зоні було 30 кошів, у британській – 7, а у французькій зоні перші два коша з'явилися у 1947 р. (Субтельний, 2019: 126) Членів Пласту традиційно об'єднують у чотири вікові улади – юнацтво (найчисельніший улад в епоху ДіПі), юнацтво, старші пластуни і пластуни-сеньйори.

Чисельність лав пластунів протягом кінця 1945 – 1948 рр. зростала. За даними історика Володимира Маруняка, у грудні 1946 р. у Німеччині й Австрії нараховувалося 3446 пластунів, у вересні 1948 р. – 3986 (Маруняк, 1985: 279). Від 1949 р. через масовий виїзд переміщених осіб і біженців до США, Канади, Австралії чисельність членів СУП на німецькій землі значно скоротилася.

До лав СУП записувалися як ті, хто вже мав досвід участі у пластовому русі в Україні, так і ті, хто набував такий досвід вперше. Пластові ідеї зацікавили не лише дітей шкільного віку, а й старшу молодь. Так, до лав пластунів вступали юнаки і юнки, які були вивезені нацистами з України на примусові роботи до Німеччини (переважно сироти). У свою чергу студенти Українського технічно-господарського інституту об'єдналися у курінь «Запорожці» (Регенсбург, 1985: 310-311).

Уродженка Стрию Лариса Залеська Онишкевич (1935 р.н.) на батьківщині не мала можливості

вступити до Пласту через заборону організації спочатку польською владою, а потім нацистською. У цей час підпільні активісти Пласту організовували Виховні спільноти української молоді (далі ВСУМ) – організацію, що ставила за мету займатися вихованням підростаючого покоління. ВСУМ організовували літні відпочинкові табори. У роботі одного з них у с. Корчин серед Карпатських гір і взяла участь восьмирічна Лариса. Після відновлення діяльності Пласту у Західній Німеччині мрія Лариси стати пластункою здійснилася: у 1946 р. вона стала новачкою у рою «Лебеді», а у 12 років перейшла до уладу юначок, де очолила гурток «Калина» (Залеська Онишкевич, 2018: 166). Згодом емігрувавши до Канади, а потім переїхавши до США продовжувала брати участь у діяльності Пласту. Понад півстоліття вона була редакторкою низки пластових періодичних видань («До висот!», «В дорогу з юнацтвом», «Юнак», «Пластовий шлях»). Прикметно, що діти і онуки Залеської Онишкевич, народжені у США, також належать до Пласту.

За діяльністю української громади з відновлення Пласту пильно стежили співробітники МДБ УРСР: група «Десна», що працювала у Відні, завербувала агента «Карагодова», який контактував з українськими емігрантами, і надавав необхідну інформацію. У спеціальному повідомленні №1209/с від 14 червня 1946 р. за підписом очільника МДБ УРСР генерала-лейтенанта С. Савченка вказувалося, що Пласт відновлено у Західній Німеччині й Австрії з метою виховання української молоді у «націоналістичному дусі» (Українська еміграція..., 2024: 23) й що організація розгорнула активну роботу.

Справді, діяльність Пласту можна визначити як динамічну й різнопланову. Вона була спрямована, по-перше, на патріотичне виховання української молоді, формування і збереження національної ідентичності, що у свою чергу допомогло б за умов проживання в еміграції чинити опір процесам асиміляції й денационалізації. Основне завдання діяльності Пласту в еміграції Атанас Фіголь сформулював наступним чином: «Збереження української дитини для України» (Молоде життя. 1950. Ч. 2: 2). Формування у дітей української національної ідентичності становило особливо важливе завдання за умов вимушеного проживання далеко від батьківщини. У цьому аспекті Пласт доповнював діяльність вчителів українських шкіл у таборах ДіПі, таборової адміністрації, що організовувала різноманітні національно-культурні заходи (зустрічі з письменниками, учасниками національно-визвольних змагань; концерти).

Національний колорит прослідковувався і в назвах пластових підрозділів (курінь юнаків імені Петра Конашевича-Сагайдачного, курені старших пластунів «Запорожці» і «Чумаки», курінь старших пластунок ім. Мотрі Кочубей, курінь українських пластунів-сеньйорів «Характерники», улад пластунів юнок імені Лесі Українки, улад пластунів юнок імені Ольги Кобилянської (Регенсбург, 1985: 303, 310, 311, 338; Молоде життя. 1949. Ч. 2: 7)).

У пластовому журналі «Молоде життя» було опубліковано статтю під криптонімами М.Д. (Михайло Демкович-Добрянський – історик і журналіст, у 1926 р. у Львові став співзасновником Союзу української націоналістичної молоді). У ній автор подав свої міркування щодо значення ідеї незалежності та соборності України, які не втратили своєї актуальності й у наші дні: «Самостійність народу та його соборність (єдність) – це два ідеали, що до них змагаємо. Тільки Самостійна та Соборна Україна зможе сповнити своє велике післанництво дане їй Божим Провидінням: створити на Сході Європи такі умовини життя, які відповідали б гідності людини. А соборність розуміємо не тільки як сокупність всіх українських земель, а в першу чергу як єдність народного духа наповненого національним змістом, єдність думок і діл усіх українців» (Молоде життя. 1946. Ч. 1: 5).

Демограф Анатолій Романюк, який у другій половині 1940-х рр. навчався в університеті м. Ерланген, підкреслював, що у Пласті «молоді люди виховувалися свідомими громадянами» (Романюк, 2006: 156). Таке виховання забезпечувалося завдяки низці заходів, які проводили пластуни. Серед заходів загальнонаціонального значення переважали ті, які були пов'язані зі збереженням пам'яті про події боротьби за українську державність під час національно-визвольних змагань 1917 – 1921 рр. Зокрема заходи на честь героїв Крут (29.01.1918 р.), свята Листопадового чину (01.11.1918 р.), свята Соборності України (22.01.1919 р.), звільнення Києва від більшовиків силами Дієвої армії УНР та Української галицької армії (31.08.1919 р.).

Невід'ємний складник формування національної ідентичності становить володіння українською мовою та знання історії України. У Постанові II Звичайного загального з'їзду СУПЕ (27 – 28.04.1946 р.) вказувалося: «15. З'їзд визнає рідну мову за підставову культурну цінність нації й тому зобов'язує всіх пластунів плекати її чистоту в слові й письмі» (Молоде життя. 1946. Ч. 3: 36). Деклароване положення втілювалося в життя. Це підтверджують результати мого

опитування. Так, на запитання «Які заходи вживала молодіжна організація для збереження національної ідентичності українців?», респондент Л.О. відповів: «В першу чергу – українська мова» (ОАП. Анкета Л.О.: 6); респондент Л.З.О.: «Увага та знання і використання української мови. Співпраця з другими укр. організаціями» (ОАП. Анкета Л.З.О.: 5).

Михайло Демкович-Добрянський у статті наголошував: «Минувшина народу – це основа його майбутнього. Тому історія – наука про минуле народу – така важна. У неї два найголовніші завдання: скріплювати духа народу та збагачувати його політичний розум» (Молоде життя. 1946. Ч. 1: 5). У журналі «Юні друзі» у переліку пластових ігор привертає увагу гра на знання історії: «Провідник пише на окремих картках різні події з рідної історії, не подаючи дат. Кожний юнак одержує однакову кількість карток. Провідник визначає час (5 – 10 хвилин), в якому учасники гри мають скласти картки в хронологічному порядку подій. Після визначеного часу кожний по черзі перечитує картки, а учасники обговорюють події. Старші юнаки крім хронології пишуть і дати подій» (Юні друзі. 1947. Ч. 2-3: 30).

Пластуни проводили заходи, присвячені видатним діячам історії та культури України. Традиційним стало проведення Шевченківських свят. Водночас організували зустрічі з видатними земляками. Так, восени 1945 р. пластуни міста Авгсбург мали можливість провідати сестру Лесі Українки Ольгу Косач-Кривинюк, яка вже у дуже поважному віці разом із сином Василем вимушена була стати на шлях еміграції. Зазнавши репресій від радянської влади, залишитися на батьківщині не мала змоги і найменша донька Олени Пчілки Ізидора Косач-Борисова, яка разом із донькою Олесею (Ольгою) та онуками також виїхали до Західної Німеччини, а звідти у 1949 р. – до США. Водночас для Ольги Косач-Кривинюк невеличка кімнатка у таборі ДіПі Авгсбурга стала останньою зупинкою в її життєвій одіссеї. Можна уявити, якою радістю в останні дні її життя, стала зустріч далеко від батьківщини з українськими пластунами, які були знайомі з творчістю її відомої сестри. А одну з цих пластунок – Ларису Залеську Онишкевич – батьки назвали на її честь. Десятирічна Лариса згадувала те піднесення, яке охоплювало її від усвідомлення, що вона зустрічається і має можливість поговорити із сестрою Лесі Українки. «Бачити одну із сестер поетки, було майже щось таке, мов її саму бачити, або мов доторкнутись до історії» (Залеська Онишкевич, 2018: 136-137).

(До слова, у Зальцбурзі (Австрія) діяв курінь імені Лесі Українки (Скоб. 1948. Ч. 3: 2)).

По-друге, Пласт пропагував здоровий спосіб життя, агітував молодь бути фізично загартованою, займатися спортом. Висувалося гасло «За красу тіла й духа!», адже молодь загартована як фізично, так і інтелектуально могла брати дієву участь у боротьбі за незалежність України. Один із авторів пластового журналу «Скоб» зазначав: «Сильним та могутнім є лиш той народ, який має сильну й здорову, до найважчих змагань підготовану молодь» (Скоб. 1946. Ч. 5: 20). З найменшими за віком пластунами практикували різноманітні рухливі ігри (Пластові ігри та забави, 1946; Гри та забави в пластовій домівці, [Б.р.]), із старшими – походи в гори, катання на лижах та ін.

Випусник Львівської богословської академії, вчитель Мирон Потопник, який у повоєнний час опинився в Ашафенбурзі, наголошував на заслугі СУМу і Пласту: вони «відтягали табору молоді від пияцтва, розпусти, неробства» (Потопник, 2012: 217).

По-третє, залученість у Пласті формувала практичні навички необхідні для життя, розвивала як лідерські якості індивіда, так і уміння працювати в колективі, спільно планувати проведення заходів, знаходити компроміси. Саме на здобутті перерахованих навичок акцентувала увагу у своїх спогадах пластунка Лариса Залеська Онишкевич. Залученість у діяльності Пласту позитивно вплинула на формування її особистості. Вона досягла успіхів у професійній і громадській діяльності: захистила докторську дисертацію, опублікувала ряд праць з літературознавства, очолювала Принстонський дослідний форум, Наукове товариство ім. Шевченка в США.

На питання мого опитувальника «Чому ви навчилися, будучи членом цієї молодіжної організації? Які навички здобули? Чи знадобилися ці знання, навички, набутий досвід у вашому подальшому житті?» респондент Л.О. відповів: «Абсолютно так. Пластова система не лиш виховала мене (і тисячі інших) на щирого, патріотичного українця, але й на кращу людину і навчила мене багато практичних речей в житті» (ОАП. Анкета Л.О.: 7). Респондент Л.З.О.: «Точність, відповідальність (за обіцяне і других); дбати про других, молодших. Турбота про громаду. Видання журналів» (ОАП. Анкета Л.З.О.: 5).

Діяльність Пласту також створювала передумови для опанування молоддю фінансової грамотності й ощадливості. Економіст і пластун Роман Мицик повчав молодь: «Наша ощадність має бути мірилом нашої пластової та національ-

ної зрілості, нашої внутрішньої самодисципліни та розуміння потреб нації» (Молоде життя. 1946. Ч. 1: 8). Організація з ініціативи Миколи Дармохвала у Байройті пластового кооперативу наочно демонструвала пластунам шляхи для самостійного фінансового забезпечення.

По-четверте, залученість у Пласті дітей і молоді, які пережили події війни, отримали різного роду психологічні травми, й вимушені були жити у чужій країні за умов непевного повоєнного часу і примарних перспектив майбутнього, була для них справжньою розрадою. Участь у спільних проєктах, відпочинок на природі, спілкування з однолітками, заняття спортом, жарти – усе це створювало ілюзію нормальності. Так, Арета Витанович-Галібей, пластунка з Міттенвальду, згодом згадувала: «Після жахів війни, скрутних обставин, турбот наших батьків про майбутнє, скаутинг давав нам нагоду бути подібними на іншу молодь. Ми сміялися, жартували, співали, витрачали нашу молодечу енергію на мандрівки, лещетарство та інші спортивні заняття. Ми раділи, що можемо долати труднощі й досягати успіху. Також це допомогло нам виховати почуття ідеалізму, здатність до спільної праці та любов до України» (Субтельний, 2019: 125).

Від другої половини 1940-х рр. відбувся виїзд більшості переміщених осіб і біженців з Німеччини до країн Європи й Америки. Завдяки легалізації діяльності Пласту за кордоном в епоху ДіПі практично у всіх країнах подальшого розселення українців були пластові організації. Характерно, що діти й навіть онуки більшості колишніх ДіПі, народжених далеко від України, також поповнювали ряди пластунів. На запитання опитувальника «Згодом ваші діти теж стали членами цієї молодіжної організації? Чому?», респондент Валентин Забіяка відповів: «Yes, my children were members of Plast» (ОАП. Анкета В. Забіяки: 2); Л.О.: «Так, діти стали пластунами, куди я з дружиною їх туди записали. Внуки також» (ОАП. Анкета Л.О.: 5); Л.З.О.: «Так. Добрий вишкіл характеру і свідомого українця і відповідального громадянина, який дбає не тільки про себе» (ОАП. Анкета Л.З.О.: 4).

Висновки. Таким чином, важливим етапом в історії Пласту стала епоха ДіПі. Саме у другій половині 1940-х рр. у Західній Німеччині зусиллями української громади було офіційно відновлено діяльність Пласту за кордоном. ДіПівський період забезпечив неперервність діяльності української скаутської організації. Він пов'язав попередній період функціонування Пласту в Україні та у Чехословаччині з наступним етапом діяльності за кордоном до відновлення Організації вже у незалежній Україні. У цей час було вироблено

теоретичні основи діяльності Пласту за кордоном. Діяльність Пласту в епоху ДіПі забезпечила неперервність традицій виховання української молоді, яка у перспективі мала боротися за незалежність України. Передовсім йдеться про патріотичне виховання та збереження національної ідентичності підростаючого покоління, що мало виключне значення за умов проживання поза межами батьківщини. Водночас Організація дбала і про те, щоб молодь займалася спортом, вела здо-

ровий спосіб життя, була відповідальною і фінансово грамотною, мала лідерські якості й уміла працювати в колективі. Для дітей, які пережили війну і проживали у таборах для переміщених осіб участь у пластових заходах давала можливість відволіктися від непростих буднів і примарного майбутнього. Збереження ідей, традицій, а також членів української скаутської організації в еміграційний період створило передумови відновлення її діяльності у незалежній Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Залеська Онішкевич Л. Бомби, границі і два праві черевички. Друга світова війна очима дитини-біженця. Львів: Літопис, 2018. 257 с.
2. М.У. Гри та забави в пластовій домівці. Регенсбург. [Б.р.]. 40 с.
3. Маруняк В. Українська еміграція в Німеччині і Австрії по другій світовій війні: у 2 т. Мюнхен: Академічне видавництво д-ра Петра Белея. 1985. Т. 1. 432 с.
4. Молоде життя. Мюнхен. 1946. Ч. 1.
5. Молоде життя. Мюнхен. 1946. Ч. 3.
6. Молоде життя. Мюнхен. 1950. Ч. 2.
7. Молоде життя. Регенсбург. 1949. Ч. 2.
8. Особистий архів О.А. Подобєд (далі – ОАП). Анкета Валентина Забіяки (1933 р.н.).
9. ОАП. Анкета Л.О. (1933 р.н.).
10. ОАП. Анкета Терези Бень (1926 р.н.).
11. ОАП. Анкета Л.З.О. (1935 р.н.).
12. Пластові ігри та забави. Новий Ульм. 1946. 22 с.
13. Подобєд О. Українська планета ДіПі: культура та повсякдення. Житомир: Вид. О.О. Євенок, 2018. 394 с.
14. Потопник М. Поглядом у минуле. Львів: Логос, 2012. 235 с.
15. Регенсбург. Статті. Спогади. Документи. До історії української еміграції в Німеччині після Другої світової війни / Гол. редколегії О. Кушнір. Нью Йорк; Париж; Сідней; Торонто: 3 друкарні Мирона Баб'юка, 1985. 684 с.
16. Романюк А. Хроніка одного життя: спомини і роздуми. Львів: Видавництво «Мс», 2006. 508 с.
17. Скоб. Зальцбург. 1948. Ч. 3.
18. Скоб. Карльсфельд. 1946. Ч. 5.
19. Скоб. Карльсфельд. 1946. Ч. 5.
20. Субтельний О. Пласт: унікальна історія українського скаутського руху. Торонто: Plast Publishing Inc., 2019. 440 с.
21. Українська еміграція 40 – 70-х років минулого століття в архівних документах радянських спецслужб: У 3 ч. Частина 1. Київ, 2024. 320 с.
22. Юні друзі. Мюнхен. 1947. Ч. 2-3.

REFERENCES

1. Zaleska Onyshkevych L. (2018) Bomby, hranytsi i dva pravi cherevychky. Druha svitova viina ochyma dytyny-bizhentsia. [Bombs, borders, and two good shoes. World War II through the eyes of a refugee child] Lviv: Litopys. 257. [in Ukrainian]
2. M.U. Hry ta zabavy v plastovii domivtsi. Rehensburh. [Games and fun in the plast house] [B.r.]. 40. [in Ukrainian]
3. Maruniak V. (1985) Ukrainska emihratsiia v Nimechchyni i Avstrii po druhii svitovii viini [Ukrainian emigration to Germany and Austria after World War II]: u 2 t. Miunkhen: Akademichne vydavnytstvo d-ra Petra Beleia. T. 1. 432. [in Ukrainian]
4. Molode zhyttia. [Young life] Miunkhen. 1946. Ch. 1. [in Ukrainian]
5. Molode zhyttia. Miunkhen. [Young life] 1946. Ch. 3. [in Ukrainian]
6. Molode zhyttia. Miunkhen. [Young life] 1950. Ch. 2. [in Ukrainian]
7. Molode zhyttia. Rehensburh. [Young life] 1949. Ch. 2. [in Ukrainian]
8. Osobystyi arkhiv O.A. Podobied (dali – OAP) [Personal archive of O.A. Podobied]. Anketa Valentyna Zabiaki (1933 r.n.). [in Ukrainian]
9. OAP. [Personal archive of O.A. Podobied] Anketa L.O. (1933 r.n.). [in Ukrainian]
10. OAP. [Personal archive of O.A. Podobied] Anketa Terezy Ben (1926 r.n.). [in Ukrainian]
11. OAP. [Personal archive of O.A. Podobied] Anketa L.Z.O. (1935 r.n.). [in Ukrainian]
12. Plastovi ihry ta zabavy. [Plast games and fun] Novyi Ulm. 1946. 22. [in Ukrainian]
13. Podobied O. (2018) Ukrainska planeta DiPi: kultura ta povsiakdennia. [Ukrainian Planet DP: Culture and Everyday Life] Zhytomyr: Vyd. O.O. Yevenok. 394. [in Ukrainian]
14. Potopnyk M. (2012) Pohliadom u mynule. [Looking back] Lviv: Lohos. 235. [in Ukrainian]

-
15. Rehensburh. Statti. Spohady. Dokumenty. Do istorii ukrainskoi emihratsii v Nimechchyni pislia Druhoi svitovoi viiny (1985) [Regensburg. Articles. Memories. Documents. To the history of Ukrainian emigration in Germany after World War II] / Hol. redkolehii O. Kushnir. Niu York; Paryzh; Sydnei; Toronto: Z drukarni Myrona Babiuka. 684. [in Ukrainian]
 16. Romaniuk A. (2006) Khronika odnogo zhyttia: spomyny i rozdumy. [Chronicle of a Life: Memories and Reflections] Lviv: Vydavnytstvo «Ms». 508. [in Ukrainian]
 17. Skob. [Skob] Zaltsburh. 1948. Ch. 3. [in Ukrainian]
 18. Skob. [Skob] Karlsfeld. 1946. Ch. 5. [in Ukrainian]
 19. Skob. [Skob] Karlsfeld. 1946. Ch. 5. [in Ukrainian]
 20. Subtelnyi O. (2019) Plast: unikalna istoriia ukrainskoho skautskoho rukhu. [Plast: The Unique History of the Ukrainian Scout Movement] Toronto: Plast Publishing Inc. 440. [in Ukrainian]
 21. Ukrainska emihratsiia 40 – 70-kh rokiv mynuloho stolittia v arkhivnykh dokumentakh radianskykh spetssluzhb (2024) [Ukrainian emigration in the 1940s – 1970s in archival documents of Soviet special services]: U 3 ch. Chastyna 1. Kyiv. 320. [in Ukrainian]
 22. Yuni druzi. [Young friends] Miunkhen. 1947. Ch. 2-3. [in Ukrainian]

УДК 94(477):341.485(=411.16)“1941/1944”
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-4>

Юлія РУДЕНКО,
orcid.org/0000-0002-2276-199X
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін
Київського кооперативного інституту бізнесу і права
(Київ, Україна) riznuk_julia@ukr.net

ЗДІЙСНЕННЯ НАЦИСТСЬКОЇ ПОЛІТИКИ ГОЛОКОСТУ НА ЗОЛОТОНІЩИНІ

У статті проаналізовано заходи окупаційної влади, спрямовані на позбавлення єврейського населення громадянських прав. З'ясовано, що до євреїв застосовували дискримінаційні заходи, які базувалися на національних та релігійних ознаках. Нацисти з перших днів окупації створювали ідеологічне та нормативно-правове підґрунтя для реалізації політики знищення євреїв. В умовах Голокосту євреї опинилися у безвихідному становищі, яке позбавляло їх можливості чинити опір і зберегати життя. Окупаційна влада систематично виключала євреїв із суспільного життя, прагнувши принизити їхню людську гідність і нав'язати суспільству їхню меншовартість. Заходи окупантів були спрямовані на підготовку до масового знищення.

Висвітлено процес реалізації нацистами остаточного вирішення єврейського питання на Золотоніщині. Встановлено, що Голокост у цьому регіоні характеризувався відсутністю депортацій до таборів смерті за межі району, проведенням масових розстрілів у ярах поблизу місць проживання, браком організованого опору, відкритістю злочинних дій окупантів та масштабністю акцій тотального знищення. Єврейське населення перебувало в особливому соціально-правовому становищі, піддаючись дискримінації та репресіям з боку каральних органів. Окупанти прагнули ліквідувати не лише євреїв, а й будь-які свідчення організованого геноциду та пам'ять про нього. Масові страти проводилися швидко, безкарно.

Визначено форми опору єврейського населення окупаційній політиці. Встановлено, що багато євреїв вдавалися до прихованої щоденної боротьби проти нацистів та їхніх посібників. Окремі з них уникали реєстрації, переховувалися, тікали до сіл чи лісів, дотримувалися національно-релігійних традицій, здійснювали саботаж або лише імітували виконання примусової праці. Деякі приховували розпізнавальні знаки, уникали місць збору, тікали під час розстрілів або брали до рук зброю. Найрадикальнішою формою опору були втечі з колон під час транспортування до місць страти. Водночас українське населення також сприяло протистоянню нацистському режиму, ризикуючи життям, переховуючи євреїв, надаючи їм допомогу та ділячись останніми ресурсами.

Ключові слова: Золотоніщина, Голокост, єврейське населення, окупаційна влада, опір.

Yuliia RUDENKO,
orcid.org/0000-0002-2276-199X
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Social Sciences and Humanities
Kyiv Cooperative Institute of Business and Law
(Kyiv, Ukraine) riznuk_julia@ukr.net

IMPLEMENTATION OF NAZI HOLOCAUST POLICY IN ZOLOTONOSHA REGION

The article analyzes the measures taken by the occupying authorities aimed at depriving the Jewish population of civil rights. It was found that discriminatory measures were applied to Jews based on national and religious characteristics. From the first days of occupation, the Nazis created an ideological and legal framework for the implementation of the policy of extermination of Jews. During the Holocaust, Jews found themselves in a hopeless situation, deprived of the opportunity to resist and preserve their lives. The occupying authorities systematically excluded Jews from public life, seeking to humiliate their human dignity and impose the idea of their inferiority on society. The measures taken by the occupiers were aimed at preparing for mass extermination.

The article highlights the process of the Nazis' implementation of the Final Solution to the Jewish Question in Zolotonosha region. It was established that the Holocaust in this region was characterized by the absence of deportations to death camps outside the district, the conduct of mass shootings in ravines near places of residence, the lack of organized resistance, the openness of the occupiers' criminal actions, and the scale of total destruction operations. The Jewish population was in a special socio-legal position, subjected to discrimination and repression by punitive bodies. The occupiers sought to eliminate not only the Jews but also any evidence of organized genocide and memory of it. Mass executions were carried out quickly, with impunity.

The forms of resistance of the Jewish population to the occupation policy were identified. It was found that many Jews resorted to covert daily struggle against the Nazis and their accomplices. Some avoided registration, hid, fled to villages or forests, adhered to national and religious traditions, engaged in sabotage, or only imitated forced labor. Some hid identifying marks, avoided gathering places, fled during shootings, or took up arms. The most radical form of resistance was escapes from columns during transportation to execution sites. At the same time, the Ukrainian population also contributed to the resistance against the Nazi regime, risking their lives by hiding Jews, providing them with assistance, and sharing their last resources.

Key words: *Zolotonosha region, Holocaust, Jewish population, occupying authorities, resistance.*

Постановка проблеми. Історія Золотоніщини сповнена численних трагічних і болісних подій, серед яких особливе місце займає Голокост. У роки нацистського Голокосту було знищено мільйони людей, зокрема здійснювалися систематичні переслідування та винищення єврейського народу. Символом цих жахливих злочинів на українських землях став Бабин Яр, де загинули тисячі безневинних жертв. Проте такі місця скорботи є майже в кожному куточку України. На Золотоніщині трагічним символом Голокосту є урочище Ярки поблизу Струнківки. Голокост, що забрав життя третини єврейського народу та багатьох представників інших національних меншин, залишається нагадуванням про небезпеку, яку несуть ненависть, фанатизм, расизм і упередження.

Аналіз досліджень. Джерельна база дослідження складається з документів Державного архіву Черкаської області, фондів Золотоніського та Чорнобаївського краєзнавчих музеїв, спогадів очевидців, збірників документів. Критичний аналіз і співставлення цих джерел дозволяють вирішувати поставлені завдання дослідження та досягти мети. Аналіз історіографії показує, що комплексного дослідження, присвяченого Голокосту на Золотоніщині, до цього часу не проводилося. Увага дослідників зосереджувалася лише на окремих епізодах, які розкривали певні аспекти цієї проблематики. Праці дослідників О. Гончаренка, Р. Круцика допомагають вивчити різні точки зору на явища, що розглядаються. Значною мірою наше дослідження спирається на праці Г. Голиша, Т. Клименко, М. Пономаренка, Ю. Руденко, які висвітлюють як загальні аспекти проблеми, так і її окремі сторони.

Мета статті – проаналізувати форми і методи здійснення Голокосту на Золотоніщині в роки Другої світової війни, визначити його особливості.

Виклад основного матеріалу. *Заходи окупаційної влади щодо позбавлення єврейського населення громадянських прав.* Після встановлення нацистської окупаційної влади на Золотоніщині, як і на всій території України, був запроваджений так званий «новий порядок» – жорсткий режим, спрямований на підкорення та колонізацію захоплених земель.

Відразу після окупації регіону нацистська влада почала створювати нормативно-правову базу для знищення єврейського населення, яке оголошувалося політичним і расовим ворогом Третього рейху. Їхні дії мали ідеологічне обґрунтування. У документах Державного архіву Черкаської області серед списків загиблих часто згадуються характерні єврейські прізвища та імена, хоча їхня національна приналежність не завжди вказувалася (Клименко).

На території сучасної Черкащини діяли оперативна команда 5 та зондеркоманда 4б, що входили до складу айнзацгрупи Ц, оскільки особового складу поліції безпеки та СД було недостатньо (Гончаренко, 2013: 141). Нацисти регулярно видавали накази й розпорядження, що стосувалися єврейського населення. Практично всі ключові документи, які регулювали життя на окупованих територіях, містили положення про євреїв. Уже з перших днів окупації євреїв визначили як «неарійців», що автоматично позбавляло їх навіть обмежених прав, які залишалися у місцевого населення (Гончаренко, 2013: 143). У своїх офіційних документах нацисти використовували давню назву для євреїв – «жиди». Це відповідало тогочасній практиці, оскільки з 1930-х рр. слово «єврей» втратило свій офіційний статус і набуло образливого значення.

Одним із перших заходів нацистської окупаційної влади, що підкреслював особливий статус євреїв, стала їхня обов'язкова реєстрація та ідентифікація. Мешканці, які не встигли або не бажали евакуюватися, були зобов'язані пройти реєстрацію (ДАЧО. Ф. Р-534. Оп. 1. Спр. 3. Арк. 3–9).

Євреїв примусили носити спеціальні розпізнавальні знаки – білі пов'язки з жовтою шестикутною зіркою на правій руці нижче ліктя, що мало на меті їх виокремлення із загалу.

Додатково євреїв обмежили у пересуванні. У зимові місяці 1942 р. райхскомісар України Е. Кох запровадив для них єдину комендантську годину з 19⁰⁰ до 6³⁰ (Гончаренко, 2013: 148–149). Також було обмежено час відвідування євреями базарів, дозволивши їм здійснювати покупки лише після 12⁰⁰ год. дня. Згодом їм повністю забо-

ронили брати участь у торговельних операціях. Згідно з наказами, євреї втратили право керувати ремісничими чи торговельними закладами, продавати коштовності, меблі та інше майно українцям. Українцям, у свою чергу, заборонялося купувати або привласнювати єврейське майно. Євреїв також позбавили доступу до магазинів, готелів, їдалень, базарів, парків, скверів та інших громадських місць.

Окупаційна влада ввела загальну трудову повинність для єврейського населення. Їх примушували виконувати важкі роботи, а пропуски без довідки від лікаря суворо каралися. Крім того, єврейське населення зобов'язали сплачувати податки, розміри яких визначалися місцевою владою (Клименко).

Окрім економічного гноблення, окупаційна влада жорстко обмежувала особисті права єврейського населення. Було заборонено будь-які приватні контакти між українцями та євреями, а також вхід українців до гетто. Шлюби між євреями та неєвреями були категорично заборонені. Євреям також забороняли здійснювати релігійні обряди, що супроводжувалося систематичним руйнуванням молитовних будинків і синагог. Про безправний статус єврейського населення свідчать розпорядження черкаської поліції, згідно з якими за вбивство одного працівника нацистської влади каралися розстрілом 50 євреїв і 10 комуністів, а за спалення будівлі – 100 євреїв і 20 комуністів (Круцик).

Окупаційна адміністрація також жорстко попереджала українців про відповідальність за надання допомоги євреям. Відповідно до наказів німецької влади, за переховування євреїв або контакти з партизанами винних карали розстрілом без суду прямо на місці (Гончаренко, 2013: 152).

Остаточне вирішення єврейського питання на Золотоніщині. Розстріли єврейського населення розпочалися з перших днів окупації згідно «Указу про комісарів», виданого 7 липня 1941 р. За цим документом вбивали єврейську інтелігенцію та євреїв чоловічої статі. У серпні 1941 р. А. Гітлер та Г. Геринг особисто підписали наказ про абсолютне знищення євреїв, які проживали на території СРСР. З цього часу євреїв почали знищувати незалежно від віку і статі (Пономаренко, 1991: 86).

На той час Золотоноша була значною мірою єврейським містом. Євреї були найчисленнішою національністю після українців. Діяли підприємства, які вважалися єврейськими (Руденко, 2018: 237).

22 листопада 1941 р. нацистський каральний загін під керівництвом начальника гестапо майора

Клауса, начальника польової жандармерії лейтенанта Рейнекке, командира військ СС штурмбанфюрера Баусфранца та начальника поліції Золотоніської округи фельдфебеля В. Каланчука здійснив жорстоку акцію проти єврейського населення (Голиш, 2020: 32).

Напередодні розстрілу німецьке командування дало вказівку єврейському населенню 22 листопада 1941 р., о 9 год. ранку, з усіма цінностями, грошми, кращим одягом з'явитися до приміщення гестапо для евакуації в м. Кременчук. Цього ж дня по всіх вулицях міста було розміщено загони поліцаїв, які проводили комплексні обшуки квартир, в яких проживало єврейське населення, та в сусідніх будинках. Євреїв, які, поховалися в льохах, підвалах, ямах, окопах, поліцаї витягували і приводили в задалегідь визначене місце.

Гестапівці конфіскували у своїх жертв все принесене ними майно. Євреїв повели у північно-східну частину міста – Струнківку. Там, на відстані трьох кілометрів від міста, у глибокому яру, було вбито понад 3500 осіб, у тому числі старих, жінок, дітей. Перед розстрілом нацисти розмістили групу поліцаїв навколо жертв, а самі знущалися над єврейським населенням, виривали дітей з рук матерів і живими кидали в яму, били палицями, цькували собаками (Голиш, 2020: 32).

Добре пам'ятав той день М. Саранча. Йому батько доручив піти до діда по косу. На Струнківці назустріч йшла колона знайомих йому людей: продавець магазину, працівник заводу. Він помітив, що всі вони євреї. Попередньо чув, що всіх їх відправляють у Палестину, але той шлях вів лише в урочище Ярки. Між людьми йшов і його товариш М. Корженевський, тож М. Саранча приєднався до свого друга. В кінці колони їхали вози, на яких сиділи люди з інвалідністю, діти, старі та немічні. Випадково один із поліцаїв викинув М. Саранчу з колони, яка прямувала до провалля. Через деякий час там розпочалися розстріли усіх тих, що з ними разом ішли через Струнківку. Мирне населення роздягали, становили біля ями і стріляли. Все це тривало до пізнього вечора. Згідно дитячих спогадів М. Саранчі, каральну операцію проводили поліцаї під контролем нацистів (Саранча: 3–4).

Крики та стогони приречених на смерть людей було чути на значній відстані. Очевидець подій, мешканець м. Золотоноші В. Куць, згадував: «У листопаді 1941 р. я зі свого двору бачив, як німці разом із поліцейськими гнали мирне населення за місто. З-під ударів лунали розпачливі крики дорослих і дітей. Їх вели до кручі, де згодом розстрілювали. Під час розстрілів було чути, як діти благали: «Мама, тато, врятуйте нас!» – але гітле-

рівці ігнорували ці крики, холоднокрівно розстрілюючи матерів і дітей. Після розстрілів я бачив, як німці вивозили з міста одяг і цінні речі жертв. Через три дні, відвідавши місце розстрілу, я побачив розкидані советські гроші, фотографії, дитячі шапочки та інші речі» (Куць: 3–6).

Тим євреям, які вдалися до евакуації, – вдалося вижити. В артілі «Червоний перевізник» м. Золотоноша працював візником, тобто таким собі кінним таксі, Я. Шкляр – батько героїні наступної розповіді. На щастя, гірка доля, яка спіткала кілька тисяч золотоніських євреїв, сім'ю Я. Шкляра оминула. Чутки про те, що чинять нацисти з низькосортним, як вони казали, населенням, долетіли до Золотоноші швидше, аніж загарбники сюди увійшли. Я. Шкляр спішно поскладав на свій візок пожитки, забрав сім'ю і рушив кіньми на схід. Довіз дружину з матір'ю та двох своїх дівчат-близнят Марію і Віру до Воронежа, посадив на товарняк, що прямував у Середню Азію, і попрощався з ними. А сам повернувся додому, бо мав іти на війну (Власенко: 4).

«Це був серпень 1941 р. – пригадує М. Шкляр. У нас майже нічого не було. Мама заробляла на прожиття тим, що підбирала на полі бавовну. Вона була хвора на серце, тому не могла виконати план. Отож ми з Вірою до школи не ходили, а цілий день були з матір'ю на полі, збирали бавовну. Так і жили – бідні, але рідні. У 1944 р. до нас приїхав тато. Він уже повернувся з війни. Контужений, на милицях, дуже слабкий. Але живий. Чи варто казати як ми зраділи? У рідному місті нас зустріли руїни. Та наша хата вціліла... Я дізналася, що багато людей загинуло. Серед них і були знайомі нашої родини. Їх пам'ять вшановували на зібраннях єврейської общини» (Власенко, 2014: 4).

Серед тих, кого розстріляли в яру під Золотоношею, були і рідні Л. Радзинського. Сам Л. Радзинський того не бачив, бо він із післявоєнного покоління, але знає із розповідей рідних та очевидців. Прадід Л. Радзинського Лейба мав 9 дітей. За тих часів бути євреєм вважалося непрестижним, тому всі вони згодом мали різне по батькові: Львович, Леонтійович, а Лейбовичем мало хто залишився. У 1941 р. німці Лейбу розстріляли просто біля дому. Причепилися: «Жид, давай кожух!» А прадід кожуха не виніс, за що і поплатився життям. Дід Леоніда умовив свою родину не евакуюватися, думав, що звичайних робітників нацисти не чіпатимуть. І гірко помилився. Уся сім'я – дружина, шестеро дітей і він сам – були вбиті в тому ж яру на краю Золотоноші. Більше того – він умовив не евакуюватися і свою сестру, теж багатодітну, їх спіткала така ж страшна смерть. Усього із родини

Радзинських розстріляно більше 10 осіб (Радзинський: 5–6).

Цінну інформацію Золотоноському краєзнавчому музею надав мешканець м. Золотоноші, учасник війни та колишній керівник міської спілки ветеранів В. Орда. У період від початку війни до 1943 р. він разом із родиною проживав у с. Велика Бурімка і став свідком розстрілу єврейських сімей. У лютому 1942 р. німці стратили молоду єврейську жінку С. Чемеринську, яка працювала акушеркою у місцевій лікарні, а також її двох дітей – немовля та п'ятирічну дівчину. Тоді ж вбили ще двох єврейських дітей – А. Москалець (4 роки) та В. Москалець (3 роки) (Орда: 6).

За свідченнями В. Орди, у червні 1942 р. тут були знищені ще дві єврейські родини. Розстріляли сім'ю Бишевських: Леоніда, його сестру Софію, дружину Дар'ю і дітей Розу (7 років), Володимира (5 років), Валерія (3 роки). Сім'ю Кушнір – Марфу та дітей Валентину (6 років), Юрія (4 роки), вбили за те, що їх чоловік та батько був комуністом, а за національністю – євреєм. Серед розстріляних були і однокласники В. Орди Ізя і Льова Буклери, Моне Каневський (Орда: 7–8).

У краєзнавчому музеї смт Чорнобай (нині Золотоноський район) збереглися спогади про те, що 28 вересня 1941 р. було розстріляно німцями єврейську сім'ю Мінциківських. Їх вивели з лікарні в зарослі бузку і наказали батькові копати могилу. Мати і троє дітей були розстріляні на місці. Батька відвели до соснового лісу, де також вбили. Селяни довго не могли прийти до тями після цього жахливого злочину (Артеменко: 3–4).

23 вересня 1943 р. м. Золотоношу було визволено від нацистів. У 1944 р. в місті діяла комісія, яка досліджувала всі злочини, скоєні нацистами.

Форми опору єврейського населення окупаційній політиці. Незважаючи на жорстокість нацистського законодавства, спрямованого на переслідування євреїв, вони намагалися вижити в цих нелюдських умовах, всупереч не лише волі окупантів, а й байдужості чи ворожості оточуючих. На думку історика Яд Вашем, професора Бар-Іланського університету Д. Міхмана терміни «опір» та «протистояння» мають відмінне значення. Термін «протистояння» трактується як активні дії, спрямовані на самозбереження, що протиставляються бездіяльності та покірності. Це поняття включає опір владі та охоплює різні аспекти: економічний, релігійний, культурний і організаційний. У контексті трагедії Голокосту термін «опір» зазвичай використовується для позначення збройних дій (Єврейський опір, 2004: 109). Нацисти запровадили жорстку систему колектив-

ної відповідальності та заручників, що ускладнювало можливість активного опору і підпільної діяльності.

Однак багато людей брали участь у непомітній щоденній боротьбі з нацистами та їх посібниками, і навіть діти відмовлялися підкорятися німецьким законам.

Історик Н. Блюменталь вважає, що «спротив – це опозиція кожному ворожому акту неприємця в усіх сферах його дій... Під спротивом я розумію не лише фізичні дії, а й духовну та моральну позицію, яку євреї демонстрували під нацистською окупацією» (Єврейський опір, 2004: 109).

Звіти айнзацгруп описують основні форми спротиву з боку євреїв. Серед них: саботаж, імітація виконання роботи, приховування розпізнавальних знаків, переховування, уникнення ідентифікації, відмова від реєстрації, втечі або ігнорування наказів про явку на місце збору.

Найрадикальнішим актом опору було втеча під час перевезення до місця страти або втеча з колони. Багато євреїв порушували накази про реєстрацію, що допомогло їм вижити. Це був один з шляхів порятунку. Багато з них переховувалися у віддалених хуторах і селах, блукали лісами в пошуках їжі та безпеки. Втікачі часто змінювали місця перебування, ховалися в стогах сіна або занедбаних будівлях. Найпоширенішими були спроби втекти з місця розстрілу: люди вистрибували з поїздів і машин, вибиралися з могил після завершення розстрілу, деякі стрибали в рови або ями, аби уникнути пострілів, інші були поранені, але вижили під тілами мертвих.

Серед 35–40 млн українців знайшлося чимало інтелігентів, селян та міщан, які, ризикуючи життям, надавали притулок сотням і тисячам євреїв, хоча такі випадки були швидше винятками, ніж нормою.

Серед жителів Золотоноші були такі, хто ризикуючи життям, рятували євреїв. Так були врятовані М. Пилявський, О. Імельфарб, Л. Сендеров, М. Колінько (Наш рідний край, 1993: 126).

Більшість українців співчували трагічній долі євреїв, проте не наважувалися надавати їм допомогу, оскільки за часів нацистської окупації це каралося смертю. Водночас кожен випадок допомоги був справжнім проявом мужності та героїзму. Серед жителів м. Золотоноша були ті, хто рятував євреїв, за що їх можна справедливо назвати праведниками. Наприклад, О. Олександрова разом із сім'єю на Куличівському хуторі (с. Новодмитрівка) прихистила молоду єврейку, яка втікала від війни із заходу України (Брагінський: 13).

Золотонісці пам'ятають історію порятунку М. Пилявського, який до війни обіймав посаду директора Золотоніського комунального підприємства. Його врятувала медична сестра лікарні, яка пізніше стала його дружиною (Рашковський: 5).

Відома історія порятунку Н.-А. Левіна, який до війни проживав з родиною в м. Золотоноші, працюючи дипкур'єром. Коли розпочалася війна, вони не встигли евакуюватися. У перші дні німецької окупації їхню родину, яка складалася з дружини, дочки Белли, сестри Софії, брата Мотика, як і інші єврейські сім'ї, було заарештовано та розстріляно. Н.-А. Левіну вдалося втекти, його переховувала сім'я Овчаренків. Згодом чоловік М. Овчаренко загинув на фронті, тож вони одружилися, мали сім спільних дітей (Власенко, 2014: 4).

Аналізуючи випадки порятунку євреїв, можна відзначити роль української поліції. Під час розстрілу євреїв у м. Золотоноша одним з врятованих завдяки допомозі поліцейя став М. Корженевський.

Євреї Золотоніщини поруч з українцями визволяли країну від нацистів. Багато з них відзначені урядовими нагородами за мужність і героїзм: О. Альтман, Н. Альтман, Є. Богуславський, В. Брагінський, Я. Брагінський, С. Букшпун, С. Відіборський, Т. Возлинський, Б. Бершкінбейн, А. Гімельфарб, Ш. Куперман, М. Ласовський, Н.-А. Левін, С. Львовський, Л. Радзинський (Голиш, 2020: 33).

Висновки. Проаналізувавши наявну джерельну та літературну базу, можна зробити висновки, що нацисти з перших днів окупації обґрунтували свої злочинні дії ідеологією та приступили до формування нормативно-правових основ для знищення євреїв. Щодо єврейського населення застосовувалася політика переслідування, терору, дискримінації, їх позбавляли прав громадян за національними ознаками, релігійною приналежністю. Отже, євреї опинилися в ситуації, яка не дозволяла їм активно протистояти нацистам і зберегти своє життя. Вони були деморалізовані безнадійністю свого становища та втратою родичів і близьких. Військово-адміністративний апарат Третього рейху розробив систему заходів для ліквідації євреїв. Своїми наказами і розпорядженнями нацисти виключали євреїв із соціального середовища. Запровадження обмежень було спрямоване на приниження людської гідності євреїв і переконання населення, що вони належать до нижчої категорії людей. Основною метою таких заходів було підготовка до їхнього майбутнього знищення.

Особливостями Голокосту на Золотоніщині була відсутність гетто, трудових таборів, таборів смерті. Розстріли відбувалися в природних

ярах, найближчих до місць проживання, зокрема на околицях міста. Масового опору єврейського населення розстрілам не було. Нацисти діяли відкрито, каральні акції характеризувались масовістю. У розстрілах брали участь каральні органи, колаборанти. Загортання тіл жертв розстрілів у ярах було спробою знищити будь-які свідчення організованого геноциду та стерти пам'ять про нього. Євреїв знищували швидко та безкарно.

Попри переслідування і масове винищення, єврейське населення знаходило сили для опору, ведучи непомітну щоденну боротьбу проти нацис-

тів та їх посібників. Навіть діти брали участь у цьому спротиві, відмовляючись підкорятися нацистським законам. Основними формами протистояння євреїв були саботаж, імітація виконання роботи, приховування розпізнавальних знаків, переховування, уникнення ідентифікації, реєстрації, втечі. Найрадикальнішим способом опору ставала втеча під час транспортування до місця страти або безпосередньо з колони. Серед жителів Золотоніщини знаходилися сміливці, які, ризикуючи власним життям, переховували та надавали притулок євреям.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Артеменко В. Спогади. *Чорнобаївський краєзнавчий музей*. Ф. 2668. Док. 119. С. 1–4.
2. Брагинський В. Спогади. *Золотоніський краєзнавчий музей*. 23 с.
3. Власенко Н. Восени 1941-го в Золотоноші тривали розстріли. *Вісник Золотоніщини*. 2014. № 23. С. 4.
4. Голиш Г. Документи. Спогади. Статті. Золотоніщина в роки Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр. Черкаси : Відлуння-плюс, 2020. С. 32–33.
5. Гончаренко О. Нацистська політика щодо євреїв. *Не підлягає забуттю: нацистський окупаційний режим на Черкащині (1941–1944)*: збірник наукових статей, документів, матеріалів та спогадів / Керівник проекту : О. Воронкіна, упорядники : В. Мельниченко, Т. Клименко, Г. Голиш. Черкаси : Ветрикаль, 2013. С. 141–154.
6. Державний архів Черкаської області. Ф. Р-534. Оп. 1. Спр. 3. Арк. 3–9.
7. Єврейський опір в Україні в період Голокосту. Збірник наукових статей / ред. М. Тяглий. Дніпропетровськ : Центр «Ткума», 2004. 376 с.
8. Круцик Р. Українсько-єврейські відносини, історія і сучасність. URL: <http://www.memorial.kiev.ua/statti/1196-ukrajinsko-jevrejski-vidnosny-istorija-i-suchasnist.html> (дата звернення: 29.11.2024)
9. Клименко Т. Злодіяння нацистського окупаційного режиму на Черкащині (за документами Державного архіву Черкаської області). URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Klymenko_Tetiana/Zlodiannia_natsyistkoho_okupatsiinoho_rezhymu_na_Cherkaschyni (дата звернення: 18.12.2024)
10. Куць В. Спогади. *Золотоніський краєзнавчий музей*. 9 с.
11. Наш рідний край. Хрестоматія з історії Черкащини / Упоряд. А. Кузьмінський, Г. Суховершко, В. Чудновський. Київ : Молодь, 1993. 368 с.
12. Орда В. Спогади. *Золотоніський краєзнавчий музей*. 12 с.
13. Пономаренко М. Золотоніщина. Черкаси : Редакційно-видавничий відділ облпреси, 1991. 180 с.
14. Радзинський Л. Спогади. *Золотоніський краєзнавчий музей*. 6 с.
15. Рашковський П. Спогади. *Золотоніський краєзнавчий музей*. 7 с.
16. Руденко Ю. Єврейське населення міста Золотоноша: втрати і здобутки. *Матеріали XIII Міжнародного наукового семінару «Євреї Лівобережної України. Історія та культура»* (м. Чернігів, 22 березня 2018 р.). Чернігів, 2018. С. 237–247.
17. Саранча М. Спогади. *Золотоніський краєзнавчий музей*. 4 с.

REFERENCES

1. Artemenko V. Spohady [Memories]. *Chornobaivskiy kraieznavchyi muzei*. F. 2668. Dok. 119. S. 1–4. [in Ukrainian].
2. Brahinskyi V. Spohady [Memories]. *Zolotoniskiy kraieznavchyi muzei*. 23 s. [in Ukrainian].
3. Vlasenko N. (2014) Voseny 1941-ho v Zolotonoshi tryvaly rozstrily [In the autumn of 1941, executions continued in Zolotonosha]. *Visnyk Zolotonishchyny*. № 23. S. 4. [in Ukrainian].
4. Holysh H. (2020) Dokumenty. Spohady. Statti. Zolotonishchyna v roky Velykoi Vitchyznianoï viiny 1941–1945 rr. [Documents. Memoirs. Articles. Zolotonishchyna During the Years of the Great Patriotic War 1941–1945]. Cherkasy : Vidlunnia-plus. S. 32–33. [in Ukrainian].
5. Honcharenko O. (2013) Natsyistska polityka shchodo yevreiv [Nazi policy towards Jews.]. *Ne pidlihaie zabuttii: natsyistskyi okupatsiinyi rezhym na Cherkashchyni (1941–1944)*: zbirnyk naukovykh statei, dokumentiv, materialiv ta spohadiv / Kerivnyk proektu : O. Voronkina, uporiadnyky : V. Melnychenko, T. Klymenko, H. Holysh. Cherkasy : Vetrykal. S. 141–154. [in Ukrainian].
6. Derzhavnyi arkhiv Cherkaskoi oblasti [State Archive of the Cherkasy Region]. F. R-534. Op. 1. Spr. 3. Ark. 3–9. [in Ukrainian].
7. Ievreyskyi opir v Ukraini v period Holokostu (2004) [Jewish Resistance in Ukraine during the Holocaust]. Zbirnyk naukovykh statei / red. M. Tiahlyi. Dnipropetrovsk : Tsentr «Tkuma». 376 s. [in Ukrainian].
8. Krutsyk R. Ukrainsko-yevreyski vidnosyny, istoriia i suchasnist [Ukrainian-Jewish Relations, History and Modernity]. URL: <http://www.memorial.kiev.ua/statti/1196-ukrajinsko-jevrejski-vidnosny-istorija-i-suchasnist.html> (data zvernennia: 29.11.2024). [in Ukrainian].

9. Klymenko T. Zlodiannia natsystskoho okupatsiinoho rezhymu na Cherkashchyni (za dokumentamy Derzhavnoho arkhivu Cherkaskoi oblasti) [The Atrocities of the Nazi Occupation Regime in the Cherkasy Region (Based on Documents from the State Archive of the Cherkasy Region)]. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Klymenko_Tetiana/Zlodiannia_natsystskoho_okupatsiinoho_rezhymu_na_Cherkaschyni (data zverennia: 18.12.2024). [in Ukrainian].
10. Kuts V. Spohady [Memories]. *Zolotoniskyi kraieznavchyi muzei*. 9 s. [in Ukrainian].
11. Nash ridnyi krai (1993) [Our Native Land]. Khrestomatiia z istorii Cherkashchyny / Uporiad. A. Kuzminskyi, H. Sukhovershko, V. Chudnovskyi. Kyiv : Molod. 368 s. [in Ukrainian].
12. Orda V. Spohady [Memories]. *Zolotoniskyi kraieznavchyi muzei*. 12 s. [in Ukrainian].
13. Ponomarenko M. (1991) Zolotonishchyna [Zolotonishchyna]. Cherkasy : Redaktsiino-vydavnychiy viddil oblpresy. 180 s. [in Ukrainian].
14. Radzynskyi L. Spohady [Memories]. *Zolotoniskyi kraieznavchyi muzei*. 6 s. [in Ukrainian].
15. Rashkovskyi P. Spohady [Memories]. *Zolotoniskyi kraieznavchyi muzei*. 7 s. [in Ukrainian].
16. Rudenko Yu. (2018) Yevreiske naseleattia mista Zolotonosha: vtraty i zdotuky [Jewish Population of the City of Zolotonosha: Losses and Achievements]. *Materialy XIII Mizhnarodnoho naukovooho seminaru «Ievrei Livoberezhnoi Ukrainy. Istorii ta kultura»* (m. Chernihiv, 22 bereznia 2018 r.). Chernihiv. S. 237–247. [in Ukrainian].
17. Sarancha M. Spohady [Memories]. *Zolotoniskyi kraieznavchyi muzei*. 4 s. [in Ukrainian].

УДК 930(477.5):314]"1850/1890"
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-5>

Олег ТОКАРЕВ,
orcid.org/0009-0004-8404-4461
аспірант кафедри історії України
Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна) tokarevoleg18@gmail.com

ВИСВІТЛЕННЯ ПИТАННЯ СТРУКТУРИ НАСЕЛЕННЯ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ В РОБОТАХ УКРАЇНСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ

У статті розглянуто підходи українських дослідників до вивчення структури населення Лівобережної України кінця ХІХ століття, які сформувалися в різні історичні періоди. Значну увагу приділено аналізу соціально-економічних, етнічних, демографічних та культурних аспектів, які знаходили своє відображення у працях тогочасних учених. Такі аспекти дозволяють скласти цілісну картину про населення Лівобережної України, враховуючи його динаміку та взаємодію різних соціальних груп.

Особливий акцент зроблено на вплив загальноімперських і європейських тенденцій у сфері соціальних і демографічних досліджень. Зокрема, розглянуто, як використання статистичних даних, картографічних матеріалів, а також письмових джерел і польових досліджень сприяло формуванню комплексного підходу до вивчення структури населення. Дослідники цього періоду піднімали важливі питання, пов'язані із соціальною стратифікацією, особливостями етнічного складу та його впливом на культурну й мовну ідентичність населення. У статті також підкреслено значення демографічного аналізу, включаючи вивчення природного приросту, міграційних процесів і змін у віковій структурі населення.

Розглянуто внесок українських учених у цій сфері, таких як Володимир Антонович, Михайло Драгоманов та інші, які заклали основи для подальших досліджень. У їхніх працях спостерігається глибокий зв'язок між історичним, соціальним та культурним вимірами. Підкреслено, що дослідження цього питання в ХІХ–ХХ століттях були не лише науковими, а й мали важливе практичне значення, адже дозволяли визначити тенденції розвитку суспільства.

У сучасних умовах вивчення структури населення Лівобережної України продовжується із залученням міжdisciplinary підходів. Це включає використання даних із соціології, історичної демографії, культурології та економічної географії. Особливу роль відіграють сучасні цифрові технології, які дають змогу моделювати процеси змін у структурі населення та прогнозувати їхній вплив на розвиток регіону.

Таким чином, у статті наголошено на важливості інтеграції історичного та сучасного досвіду у вивченні структури населення Лівобережної України. Це дозволяє поглибити розуміння не лише соціальної історії регіону, а й його перспектив у сучасному світі.

Ключові слова: Лівобережна Україна, структура населення, українські дослідники, ХІХ століття, соціально-економічні аспекти, етнічна структура, соціальні трансформації, демографія, сучасні підходи.

Oleg TOKAREV,
orcid.org/0009-0004-8404-4461
Graduate student at the Department of History of Ukraine
H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
(Kharkiv, Ukraine) tokarevoleg18@gmail.com

EXPLANATION OF THE ISSUE OF THE POPULATION STRUCTURE OF LEFT BANK UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY IN THE WORKS OF UKRAINIAN RESEARCHERS

The article examines the approaches of Ukrainian researchers to the study of the population structure of Left-Bank Ukraine at the end of the 19th century, which were formed in different historical periods. Considerable attention is paid to the analysis of socio-economic, ethnic, demographic and cultural aspects that were reflected in the works of contemporary scientists. Such aspects allow us to create a holistic picture of the population of Left-Bank Ukraine, taking into account its dynamics and the interaction of various social groups.

Special emphasis is placed on the influence of general imperial and European trends in the field of social and demographic research. In particular, it examines how the use of statistical data, cartographic materials, as well as written sources and field research contributed to the formation of a comprehensive approach to the study of the population structure. Researchers of this period raised important issues related to social stratification, the characteristics of the

ethnic composition and its impact on the cultural and linguistic identity of the population. The article also emphasizes the importance of demographic analysis, including the study of natural growth, migration processes and changes in the age structure of the population.

The contribution of Ukrainian scientists in this field, such as Volodymyr Antonovych, Mykhailo Drahomanov and others, who laid the foundations for further research, is considered. In their works, a deep connection between the historical, social and cultural dimensions is observed. It is emphasized that research on this issue in the 19th–20th centuries was not only scientific, but also had important practical significance, as it allowed us to determine the trends in the development of society.

In modern conditions, the study of the population structure of Left-Bank Ukraine continues with the involvement of interdisciplinary approaches. This includes the use of data from sociology, historical demography, cultural studies and economic geography. A special role is played by modern digital technologies that make it possible to model the processes of changes in the population structure and predict their impact on the development of the region.

Thus, the article emphasizes the importance of integrating historical and modern experience in studying the population structure of Left-Bank Ukraine. This allows us to deepen our understanding not only of the social history of the region, but also of its prospects in the modern world.

Key words: *Left-Bank Ukraine, population structure, Ukrainian researchers, 19th century, socio-economic aspects, ethnic structure, social transformations, demography, modern approaches.*

Постановка проблеми. Вивчення структури населення Лівобережної України в другій половині XIX століття є важливим аспектом української історіографії, оскільки цей період ознаменувався важливими соціально-економічними та політичними змінами. У результаті аграрних реформ, зокрема скасування кріпосного права в 1861 році, в Україні відбулися суттєві зміни в соціальній структурі, що вплинули на всі верстви населення. Особливо важливою була зміна в соціальному складі сільського населення, розподілі земель, а також зростання міського населення. У цьому контексті українські дослідники звертаються до вивчення цих трансформацій, прагнучи визначити вплив реформ на соціальні групи, їхню мобільність, економічні умови життя та процеси, що відбувалися в українському суспільстві.

У середині XIX століття Лівобережна Україна, що включала сучасні території Черкаської, Полтавської, Сумської, Харківської, Луганської та частини Київської областей, була переважно аграрною територією, з великою кількістю сільських поселень. У 1850-х роках чисельність населення цього регіону становила близько 7–8 мільйонів осіб. Переважну більшість склали селяни, більшість яких знаходились у кріпосному становищі.

Основними демографічними процесами в цей час були природний приріст населення, міграція і зміни в розподілі населення між містами та селами. Лівобережна Україна залишалася територією, де сільське населення становило понад 80% від загальної чисельності населення, однак зростання чисельності міського населення спостерігалося, особливо після 1861 року.

Аналіз досліджень. Перші дослідження соціальної структури населення Лівобережної України були зосереджені на аналізі демографічних даних, отриманих за допомогою переписів населення та

офіційних статистичних звітів. Такі праці часто носили статистичний і описовий характер, не зосереджуючись на глибокому аналізі соціальних трансформацій.

Одним із перших українських дослідників, які звернулися до вивчення соціальної структури населення Лівобережної України, був Михайло Драгоманов, що здійснив спробу розібратися у соціальних і політичних процесах того часу. У своїх працях він аналізував вплив скасування кріпосного права на життя селян, їх соціальну мобільність та становлення нових соціальних груп. Драгоманов зазначав, що скасування кріпосного права сприяло виникненню нових економічних відносин, однак соціальна нерівність залишалася основною проблемою села (Драгоманов, 1991: 428).

Друга половина XIX століття стала часом значних соціально-економічних змін у Лівобережній Україні, що зумовило зростання інтересу до вивчення її населення. Скасування кріпосного права, зростання міст, а також етнічні й міграційні процеси вплинули на трансформацію соціальної структури. Українські науковці, такі як Володимир Антонович (Антонович, 1871), Дмитро Багалій (Багалій, 1918), та Олександр Русов (Русов, 1889), зробили вагомий внесок у дослідження цих питань, їх вагомий вклад не визиває жодних суперечить й широко відомий науковій спільноті, тому ми не будемо докладніше розглядати їх праці.

Метою статті є аналіз підходів до вивчення структури населення Лівобережної України другої половини XIX століття, представлених у роботах українських дослідників, а також їхньої актуальності для сучасної науки.

Виклад основного матеріалу. Насамперед, потрібно акцентувати увагу на вплив аграрних реформ на структуру населення. Аграрна реформа

1861 року, що ліквідувала кріпосне право, мала значний вплив на соціальну структуру населення Лівобережної України. Скасування кріпосного права дозволило селянам стати власниками земель, але разом із тим підвищилась соціальна диференціація в селі. З'явилися нові соціальні групи: малоземельні і безземельні селяни, частина яких опинилась у складних економічних умовах. Багато селян залишилися в залежності від поміщиків, адже відсутність достатніх земельних наділів для забезпечення власного господарства призводила до зuboжіння і залежності від лихварів.

Процес розшарування серед селянського населення був детально розглянутий Іваном Франком (Франко, 1974: 149-167), який зазначав, що після реформи розподіл землі не дозволив селянам досягти достатнього рівня економічної самостійності. Франко приділяв велику увагу питанням класової боротьби серед українського селянства та розвитку нових соціальних форм, таких як нові форми аграрних відносин у контексті розвитку капіталізму в сільському господарстві.

На наш погляд, важливими є роботи Кульчицького С.В, який у своїх працях звертає увагу на те, що реформа не сприяла покращенню матеріального становища селян, оскільки багато з них були змушені працювати на землі поміщиків за оренду або залишалися у борговій кабалі (Кульчицький, 1999: 134-141); та І.В. Вертипороха, який акцентує на тому, що реформа значно змінила структуру землеволодіння на Лівобережжі. Вона призвела до розвитку великого землеволодіння та збільшення частки орендованих земель у сільському господарстві, що відчутно вплинуло на соціальну структуру сільських громад (Вертипорох, 2001: 58-59).

Земельна реформа 1861 року, яка передбачала викуп земель селянами, мала значний вплив на соціально-економічну ситуацію Лівобережної України. Дослідники відзначають, що після реформи більшість селянських господарств залишалася малоземельними, що не дозволяло їм забезпечити належний рівень життєвого стандарту. На зміну старим соціальним відносинам приходила нова система аграрного устрою, яка зберігала елементи феодальних відносин. Серед дослідників цього питання, на нашу думку, дуже цікава монографія Теплицького В.П. Реформа 1861 і аграрні відносини на Україні (Теплицький, 1959: 129-146), де він досліджує економічний ефект реформ, зазначаючи, що викуп земель став важким фінансовим тягарем для селян. Більшість з них не могла викупити землю за встановленими цінами і змушена була брати позики, що створювало економічну залежність. Досліджувач С.С. Богатчук у

своїй статті «Аграрна реформа 1861 року: економічні наслідки» (Богатчук, 2018: 133) акцентує на тому, що після реформи збільшилася кількість орендованих земель. Це значною мірою залежало від економічного становища сільських жителів і сприяло зростанню соціальних розбіжностей між селянами.

Одною з перших українських дослідників кінця 90-х років ХХ ст., була О.М. Солошенко. В її роботах Солошенко О. «Зміни чисельності та складу населення Лівобережної України в II половині ХІХ ст.» та «Національний склад населення Харківщини в другій половині ХІХ ст.» розглянуті питання стосовно статистичного аналізу соціальних і економічних процесів на Лівобережжі, зокрема в контексті демографічних змін та аграрних реформ. Це дослідження базується на переписах населення, податкових звітах, звітних документах про земельні відносини. Солошенко використовувала численні архівні джерела для аналізу економічних процесів, таких як зміни в доходах селян, зміни в чисельності населення, а також відмінності в економічному розвитку на рівні губерній та повітів (Солошенко, 1997: 73-74).

Серед впливових складових, вагому роль, також грають міграція та урбанізація.

У другій половині ХІХ століття на Лівобережній Україні відбувалися також процеси урбанізації та міграції населення. Сільські жителі мігрували до міст у пошуках роботи, що сприяло розвитку нових соціальних груп, таких як робітники та міщани. Олександр Гуржій, досліджуючи ці процеси, зазначав, що міграція сприяла збільшенню міського населення, однак ці процеси не завжди були стабільними і супроводжувались соціальними конфліктами, зокрема через погіршення житлових і економічних умов у містах.

Вивчення процесу міграції та урбанізації стало важливим етапом у дослідженні соціальної структури. Це дозволило українським історикам, досліджувати не лише сільські, але й міські трансформації. Він звертав увагу на зростання соціальної нерівності в містах, формування нових соціальних груп, таких як робітники, а також на роль міграції у соціальній мобільності (Гуржій, 1989: 149-151).

Важливим аспектом дослідження соціальної структури населення Лівобережної України в другій половині ХІХ століття є вивчення етнічних і національних процесів, що відбувалися в регіоні. Лівобережна Україна була частиною Російської імперії, де проживало значне українське, російське та єврейське населення. Дослідження етнічних та культурних взаємодій набули важливого значення в роботах Володимира Зайцева та Миколи Поно-

марева, які аналізували взаємодію українського населення з іншими етнічними групами, зокрема з росіянами та євреями, а також вплив політики імперії на соціальні процеси.

Ці дослідження показують, що національна і культурна різноманітність не тільки формувала специфіку соціальної структури, але й сприяла розвитку культурних і соціальних конфліктів, які мали значний вплив на подальші соціальні процеси в Україні.

Іншим важливим напрямом є вивчення гендерних аспектів соціальної структури. Українські історики почали звертати увагу на роль жінок у сільському та міському господарстві, їхні соціальні функції та становище в традиційному українському суспільстві. У працях Олени Апанович та Ірини Мельник підкреслюється важливість жінок як економічних суб'єктів у сільському господарстві, де вони відігравали важливу роль у підтримці родинного виробництва.

Великий інтерес, на наш погляд представляють роботи О.Апанович «Жінка і село Лівобережжя в XIX столітті: соціальна роль і гендерні стереотипи» та «Роль жінки в аграрному суспільстві Лівобережжя: гендерний аналіз соціально-економічних процесів» де розглядаються питання як зміни у земельних відносинах, викупних платежах і змінах у господарському житті вплинули на статус жінок. Вона аналізує, як селяни підтримували чи змінювали гендерні стереотипи та на якому рівні жінки могли брати участь у трудових процесах після реформи 1861 року. Авторка досліджує трудову діяльність жінок на селі, їх участь у сільськогосподарському виробництві, а також їх економічну активність у родині, включаючи їхні ролі у веденні домашнього господарства (Апанович, 1988: 45-54).

Ірина Мельник досліджує, гендерні стереотипи, ролі жінок і чоловіків в різних соціальних прошарках (селяни, поміщики, міщани), їхнє економічне становище і права змінювались під впливом історичних процесів, зокрема таких, як сільськогосподарська реформа 1861 року та індустріалізація. Особлива увага у роботах Ірини Мельник приділяється впливу реформи 1861 року на гендерні відносини. Вона аналізує, як скасування кріпосного права змінило соціальну та економічну ситуацію на селі, а також на роль жінок у господарствах та родині. Мельник досліджує, як реформа вплинула на зміну трудових відносин

і чи збільшилась роль жінок в аграрному виробництві чи зменшилась їхня економічна активність у результаті змін у власності та землеволодінні.

Сучасні українські дослідники використовують нові методи вивчення соціальної структури населення Лівобережної України, включаючи історичну демографію, мікроісторію та соціально-економічний аналіз. Серед таких досліджень виділяються праці Микити Левченка та Юрія Шаповала, які аналізують вплив соціальних і економічних змін на окремі регіони Лівобережної України, зокрема на розвиток села, роль традиційних інститутів та відносин, що склалися після аграрних реформ.

В своїх дослідженнях, М. Левченко основну увагу приділяє соціальним аспектам реформ та їхньому впливу на сільське населення (Левченко, 1998: 67-82). Він також досліджував процеси аграрних змін, перерозподіл землі та адаптацію селянства до нових економічних умов.

Левченко акцентує увагу на впливі міграційних процесів на соціальну структуру, висвітлюючи, як реформи сприяли міграції до міст і зміні традиційного укладу життя.

Роботи Ю. Шаповала значною мірою зосереджуються на урбанізації регіону. Шаповал аналізує розвиток міст, формування нових суспільних прошарків, а також вплив політики Імперії на соціальний розвиток Лівобережної України (Шаповал, 2005: 101-105).

Особливу увагу він приділяв міжетнічним відносинам і культурній взаємодії різних соціальних груп.

Обидва автори підходять до вивчення теми комплексно, інтегруючи економічний, соціальний та культурний контексти.

Висновки. Підсумуючи зазначене вище, можемо констатувати що дослідження структури населення Лівобережної України в другій половині XIX століття дає змогу глибше зрозуміти соціальні, економічні та політичні зміни, що відбувалися в Україні в цей період. Українські історики розглядали ці процеси через різні аспекти: соціальну мобільність, аграрні перетворення, міграцію, етнічні процеси та гендерні відносини. Водночас дослідження структури населення дозволяють зробити важливі висновки щодо взаємодії різних соціальних груп, їхніх конфліктів та адаптації до нових умов, що стало важливим етапом у розвитку українського суспільства на порозі XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович В. Б. Про історичне значення малоруського народу. Київ: Видання товариства істориків, 1871. 152 с.
2. Апанович О. Жінка і село Лівобережжя в XIX столітті. Київ: Либідь, 1988. 75 с.

3. Багалій Д. І. Історія Слобідської України. Харків: Державне видавництво України, 1918. 368 с.
4. Богачук С. С. Аграрна реформа 1861 р. та її наслідки для економічного розвитку України. Економіка. Фінанси. Менеджмент: актуальні питання науки і практики. 2018. № 4. С. 129-138.
5. Вертипорох І.В. Аграрна реформа 1861 року в Україні. Київ: Наукова думка, 1995. 184 с.
6. Вертипорох І.В. Соціальні трансформації на Лівобережжі України в другій половині XIX століття. Харків: Основа, 2001. 75 с.
7. Гуржій О.І. Соціально-економічні наслідки скасування кріпосного права. Київ: Наукова думка, 1989. 175 с.
8. Драгоманов М. П. Вибране / Упоряд. та авт. іст.-біогр. нарису Р.С.Міщук; Приміт. Р.С.Міщука, В.С.Шандри. К.: Либідь, 1991. 688 с.
9. Зайцев В. Етнічні спільноти Лівобережної України в умовах модернізації. Полтава: Оріяна, 2005. 89 с.
10. Кульчицький С.В. Аграрні реформи в Україні у XIX–XX століттях. Київ: Основи, 1999. 201с.
11. Левченко М. Аграрні реформи Лівобережної України в контексті соціальних змін. Київ: Наукова думка, 1998. 140 с.
12. Мельник І. Вплив реформ 1861 року на соціальну структуру Лівобережної України. Львів: Світ, 2002. 154 с.
13. Пономарьов М. Релігійні меншини Лівобережжя: культурні виклики XIX століттяю. Київ, 2010. 246 с.
14. Русов О.О. Статистичний опис Лівобережної України. Київ: Український статистичний комітет, 1889. 338 с.
15. Солошенко О. Зміни чисельності та складу населення Лівобережної України в II половині XIX ст. Автореферат дисертації... канд. істор. наук: 07.00.01. Харків: ХДУ, 1997. 19 с.
16. Солошенко О. Національний склад населення Харківщини в другій половині XIX ст. Вісник ХДУ. Історія. Вип.29. 1997. С.71-79.
17. Теплицький В.П. Реформа 1861 і аграрні відносини на Україні. Київ, 1959. 206 с.
18. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. / Франко І. Я. – К., 1974. – Т.41. 300 с.
19. Шаповал Ю. Урбанізація Лівобережної України в XIX столітті: між модернізацією та традиціями. Харків: Видавництво ХНУ, 2005. 145 с.

REFERENCES

1. Antonovych V. B. (1871) Pro istorychne znachennia maloruskoho narodu. [On the historical significance of the Little Russian people]. Kyiv: Vydannia tovarystva istorykiv - Kyiv: Publishing House of the Society of Historians. 152 p. [in Ukrainian].
2. Apanovych O. (1988) Zhinka i selo Livoberezhzhia v KhIKh stolitti. [Woman and the village of the Left Bank in the 19th century] Kyiv: Lybid. - Kyiv: Lybid. 75 p. [in Ukrainian].
3. Bahalii D. I. (1918) Istoriia Slobidskoi Ukrainy. [History of Sloboda Ukraine] Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy.- Kharkiv: State Publishing House of Ukraine. 368 p. [in Ukrainian].
4. Bohatchuk S. S. (2018) Ahrarna reforma 1861 r. ta yii naslidky dlia ekonomichnoho rozvytku Ukrainy [Agrarian reform of 1861 and its consequences for the economic development of Ukraine] Ekonomika. Finansy. Menedzhment: aktualni pytannia nauky i praktyky. № 4. 129-138 [in Ukrainian].
5. Vertyporokh I.V (1995) Ahrarna reforma 1861 roku v Ukraini. [Agrarian reform of 1861 in Ukraine] Kyiv: Naukova dumka. - Kyiv: Naukova dumka. 184 p. [in Ukrainian].
6. Vertyporokh I.V. (2001) Sotsialni transformatsii na Livoberezhzhi Ukrainy v druii polovyni XIX stolittia. [Social transformations on the Left Bank of Ukraine in the second half of the 19th century] Kharkiv: Osнова. - Kharkiv: Osнова 75 p. [in Ukrainian].
7. Hurzhii O.I. (1989) Sotsialno-ekonomichni naslidky skasuvannia kriposnogo prava. [Socio-economic consequences of the abolition of serfdom] Kyiv: Naukova dumka. - Kyiv: Naukova dumka. 175 p. [in Ukrainian].
8. Drahomanov M. P. (1991) Vybrane [Selected] / Uporiad. ta avt. ist.-biohr. narysu R.S.Mishchuk; Prymit. R.S.Mishchuka, V.S.Shandry. K.: Lybid', - Compiled and authored by historical-biographical essay R.S. Mishchuk; Notes by R.S. Mishchuk, V.S. Shandry. Kyiv: Lybid. 688 p. [in Ukrainian].
9. Zaitsev V. (2005) Etnichni spilnoty Livoberezhnoi Ukrainy v umovakh modernizatsii [Ethnic communities of the Left Bank of Ukraine in the conditions of modernization] Poltava: Oriiana. - Poltava: Oriiana. 89 p. [in Ukrainian].
10. Kulchytskyi S.V. (1999) Ahrarni reformy v Ukraini u XIX–XX stolittiakh. [Agrarian reforms in Ukraine in the 19th–20th centuries] Kyiv: Osnovy. - Kyiv: Osnovy. 201p. [in Ukrainian].
11. Levchenko M. (1998) Ahrarni reformy Livoberezhnoi Ukrainy v konteksti sotsialnykh zmin. [Agrarian reforms of Left-Bank Ukraine in the context of social changes] Kyiv: Naukova dumka. - Kyiv: Naukova dumka. 140 p. [in Ukrainian].
12. Melnyk I. (2002) Vplyv reform 1861 roku na sotsialnu strukturu Livoberezhnoi Ukrainy. [The impact of the reforms of 1861 on the social structure of Left-Bank Ukraine] Lviv: Svit. - Lviv: Svit. 154 p. [in Ukrainian].
13. Ponomarov M. (2010) Relihiini menshyny Livoberezhzhia: kulturni vyklyky XIX stolittiaiu. [Religious minorities of the Left-Bank: cultural challenges of the 19th century] Kyiv. - Kyiv. 246 s. [in Ukrainian].
14. Rusov O.O. (1889) Statystychnyi opys Livoberezhnoi Ukrainy. [Statistical description of Left-Bank Ukraine] Kyiv: Ukrainyskyi statystychnyi komitet, - Kyiv: Ukrainyskyi statystychnyi komitet. 338 p. [in Ukrainian].
15. Soloshenko O. (1997) Zminy chyselnosti ta skladu naseleennia Livoberezhnoi Ukrainy v II polovyni XIX st. [Changes in the size and composition of the population of Left-Bank Ukraine in the second half of the 19th century.] Avtoreferat dysertatsii... kand. istor. nauk: 07.00.01. Kharkiv: KhDU - Abstract of the dissertation... candidate of historical sciences: 07.00.01. Kharkiv: KhDU. 19 p. [in Ukrainian].

16. Soloshenko O. (1997) Natsionalnyi sklad naselennia Kharkivshchyny v druhii polovyni XIX st. [National composition of the population of Kharkiv region in the second half of the 19th century] Visnyk KhDU. Istoryia. Vyp.29. - Bulletin of KhDU. History. Issue 29.71-79. [in Ukrainian].
17. Teplytskyi V.P. (1959) Reforma 1861 i ahrarni vidnosyny na Ukraini. [Reform of 1861 and agrarian relations in Ukraine] Kyiv. - Kyiv. 206 p. [in Ukrainian].
18. Franko I. Ya. (1974) Zibrannia tvoriv: u 50 t. [Collected works: in 50 volumes] Kyiv. - Franko I. Ya. – K. – T.41. 300p. [in Ukrainian].
19. Shapoval Y.U. (2005) Urbanizatsiia Livoberezhnoi Ukrainy v XIX stolitti: mizh modernizatsiieiu ta tradytsiamy. [Urbanization of Left-Bank Ukraine in the 19th century: between modernization and traditions] Kharkiv: Vydavnytstvo KhNU. - Kharkiv: Vydavnytstvo KhNU. 145 p. [in Ukrainian].

УДК 902 (069)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-6>**Марія ТОРТИКА,***orcid.org/0000-0001-9674-5629**доктор історичних наук,
професор кафедри музейно-туристичної діяльності
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) torteka@ukr.net***Олег БУБЕНОК,***orcid.org/0000-0002-0104-6081**доктор історичних наук,
провідний науковий співробітник відділу Євразійського степу
Інституту сходознавства ім. А. Ю. Кримського Національної академії наук України
(Київ, Україна) helgebub@gmail.com*

ПАМ'ЯТКИ САЛТІВСЬКОГО ТИПУ В МУЗЕЯХ УКРАЇНИ І БОЛГАРІЇ (СПЕЦИФІКА ПОКАЗУ ТА ЕКСПОНУВАННЯ)

У даній статті порушено питання про характер і специфіку музеєзнавчих досліджень (систему комплектування та експонування) алаано-болгарських пам'яток у музейних зібраннях Болгарії і України. Зокрема, автори пропонують систематизацію артефактів салтівського типу за такими принципами: особливості експонування; характер потенційної аудиторії; географія музейних установ; специфіка роботи музейно-дослідницьких центрів (у даному випадку мова йде про відомчі музеї науково-дослідних центрів обох країн). На основі аналізу музейних колекцій артефактів салтівського типу автори доходять висновку, що політика комплектування в музеях України і Болгарії схожа, але водночас зазначають, що завдання експонування в музеях цих країн децю відрізняються.

По-перше, автори відокремлюють внутрішню градацію музейної експозиції, пов'язану з характером музейних установ: національний, регіональний та відомчий рівень. Так, систематизація алаано-болгарських артефактів у музеях національного рівня дозволяє говорити про універсальні популяризаторські завдання цих установ НІМ (Болгарія), ХІМ (Україна)), що принципово відрізняється від дослідницьких завдань відомчих академічних музеїв – НАІМ БАН (Болгарія); Музей археології Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна (Україна)). По-друге, принципи побудови експозиції у великих музеях національного рівня також мають внутрішню специфіку. Внутрішньо вони поділятимуться на декілька блоків: перший тип, музеї національного значення загальноісторичного спрямування – такі як Харківський історичний музей ім. М. Ф. Сумцова (ХІМ) в Україні та Національний історичний музей (НІМ) в Болгарії та, другий тип, музеї національного значення, але при наукових центрах – Національний археологічний інститут з музеєм БАН в Болгарії та Музей археології при Інституті археології НАН України. Нарешті, окремий блок питань пов'язаний з проблемою музеєфікації та експозиційної інтерпретації алаано-болгарських пам'яток у музеях регіонального рівня (таких, як історико-археологічний музей-заповідник «Верхній Салтів» (Україна) та музей-заповідник «Плиска» (Болгарія)) матимуть свою індивідуальну специфіку.

Ключові слова: пам'ятки салтівського типу, музеєфікація, експозиційна робота, комплектування, музей, музей-заповідник.

Maria TORTIKA,*orcid.org/0000-0001-9674-5629**Doctor of Sciences (History),
Professor at the Department of Museum and Tourist Activities
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) torteka@ukr.net***Oleg BUBENOK,***orcid.org/0000-0002-0104-6081**Doctor of Sciences (History),
Leading Researcher at the Department of the Eurasian Steppe
A.Y. Krymsky Institute of Oriental Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) helgebub@gmail.com*

MONUMENTS OF THE SALTIV TYPE IN MUSEUMS OF UKRAINE AND BULGARIA (SPECIFICS OF DISPLAY AND EXPOSITION)

The present study raised the question of the nature and specifics of museological research (acquisition and display system) of Alano-Bulgarian monuments in museum collections in Bulgaria and Ukraine. In particular, the authors propose a systematization of Saltiv type based on the following principles: the problems of exhibiting; the nature of the potential audience; the geography of museum institutions, the specifics of the work of museum-research centers (in this case we are talking about departmental museums of research centers of both countries). Based on the analysis of museum collections of the Saltiv type artefacts, the authors conclude that the acquisition policy in the museums of Ukraine and Bulgaria is similar, but at the same time they note that the tasks of exposition in the museums of these countries are somewhat different.

First, the authors distinguish an internal gradation of museum display associated with the nature of museum institutions: national, regional and departmental level. Thus, the systematization of Alano-Bulgarian artifacts in museums of the national level allows us to speak about the universal popularization tasks of these institutions (NHM (Bulgaria); KhHM (Ukraine)), which is fundamentally different from the research tasks of departmental academic museums (NAIM BAS (Bulgaria); the Museum of Archaeology of V. N. Karazin Kharkov National University (Ukraine)). Secondly, the principles of building an exposition in large museums of the national level will also have internal specificity. Internally, they will be divided into: museums of national importance of general historical orientation (for example, such as the M. F. Sumtsov Kharkov Historical Museum (KhHM) in Ukraine and the National Historical Museum (NHM) in Bulgaria) and museums of national importance, but attached to research centers (for example, the National Archaeological Institute with a museum of BAS (NAIM) in Bulgaria and the Museum of Archaeology at the Institute of Archaeology of the National Academy of Sciences of Ukraine). Finally, a separate set of questions is related to the issues of museologization and exposition interpretation of Saltiv type monuments in museums of regional level (such as the historical and archaeological museum-reserve "Verkhny Saltiv" (Ukraine) and the Museum-Reserve "Pliska" (Bulgaria)) will have their individual specificity.

Key words: monuments of Saltiv type, museologization, exposition work, acquisition, museum, museum-reserve.

Постановка проблеми. Історія вивчення пам'яток салтівського типу в Болгарії і Україні глибока й різноманітна. З одного боку, вона налічує вже понад століття спеціальних історико-археологічних досліджень. З іншого, вона орієнтована на міждисциплінарність підходів, передбачаючи залучення до вивчення конкретних пам'яток дані джерелознавства, палеографії, нумізматики, історичної географії, тощо. У такому контексті безумовний інтерес становить вивчення характеру і внутрішньої специфіки музеологічної інтерпретації алано-болгарського матеріалу.

У цьому дослідженні йдеться саме про специфіку музеологічних досліджень пам'яток салтівського типу, які логічно систематизувати в такому порядку: характер (основні напрямки) комплектування; проблеми експонування; характер потенційної аудиторії; географія музейних закладів, а також музейно-дослідницьких центрів (в останньому випадку йдеться про відомчі музеї науково-дослідних інститутів). Уже в першому наближенні стає зрозуміло, що на тлі спорідненої політики комплектування в музейних установах України і Болгарії завдання експозиційного показу в музеях цих країн дещо різнитимуться.

Крім того, внутрішню специфіку матимуть принципи експозиційного будівництва у великих музеях національного рівня. Внутрішньо вони поділятимуться на музеї національного значення загальноісторичної спрямованості (наприклад такі

як Харківський історичний музей ім. М. Ф. Сумцова (ХІМ) в Україні та Національний історичний музей (НІМ) у Болгарії) та національного значення при науково-дослідних центрах (зокрема, це Національний археологічний інститут із музеєм Болгарської академії наук (НАІМ) у Софії та музей археології при Інституті археології Національної академії наук України в Києві); також цей список можна доповнити артефактами із середньовічної колекції Музею археології Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.

Водночас, свою унікальну специфіку матимуть питання музеологізації та експозиційної інтерпретації салтівських пам'яток у музеях регіонального рівня. Зокрема, це стосується болгарських та українських музеїв краєзнавчого характеру, частиною фондів яких так само є алано-болгарські артефакти. Ці пам'ятки безумовно мають власну нішу у фондотвірчій діяльності регіональних музеїв і посідають вагоме місце в їхніх стаціонарних експозиціях. В Україні – це установи на території Харківської обл.: Зміївський краєзнавчий музей; Історико-археологічний музей-заповідник «Верхній Салтів»; Ізюмський краєзнавчий музей ім. М. В. Сибільова, тощо. В Болгарії слід відзначити: Національний історико-археологічний заповідник «Плиска»; протоболгарські артефакти археологічного музею м. Варни; музейний комплекс «Фанагорія» в с. Аспарухово; археологічні колекції в краєзнавчих музеях міст Бургас, Несебер, тощо.

Мета дослідження. Усі ці колекції (як національного, так і регіонального рівня) потребують серйозної наукової структуризації та оцінки їхнього значення для вивчення цього історичного контексту в Болгарії та Україні при паралельному освоєнні спеціальних музейно-туристичних завдань.

Аналіз попередніх досліджень. Отже, сама тематика зазначеної проблеми змушує зробити акцент на візуалізації алано-болгарської колекції в Харкові, оскільки сьогодні салтівська культура – це один із ключових брендів Харківської області.

Минуло більше ста років з тих пір, коли поблизу с. Верхнього Салтова в верхній течії Сіверського Дінця В. А. Бабенком вперше були виявлені і досліджені пам'ятники археологічної культури, відомої нині як салтівська (Бабенко, 1910; 1914: 21–42). Дослідженням Верхнього Салтова займалися згодом А. М. Покровський, С. А. Семенов-Зусер, Д. Т. Березовець та інші дослідники. В ході наукових досліджень вдалося встановити, що в Верхньому Салтові переважаючим був катакомбний обряд поховання. Були відзначені і інші особливості. Трохи пізніше пам'ятники, аналогічні верхньосалтівським, були виявлені і досліджені в середній течії Дону. Щодо етнічної приналежності носіїв лісостепового варіанту салтівської культури серед дослідників немає розбіжностей. Вже на початку минулого століття О. А. Спицину вдалося довести, що катакомбні могильники салтівського типу знаходять прямі аналогії на Північному Кавказі, саме там, де письмові джерела Середньовіччя традиційно локалізують аланів (Спицин, 1909: 60–80).

Майже одночасно з В. А. Бабенком В. А. Городцов досліджував могильник салтівського типу біля х. Зливки в середній течії Сіверського Дінця на півдні Харківської губернії. Основною відмінністю цього пам'ятника від Верхнього Салтова стала наявність ямних поховань (Городцов, 1905: 174–225). Згодом пам'ятники, аналогічні зливкинським, були виявлені і досліджені на решті території степу в Нижньому Подонні і Приазов'ї. І хоча дані пам'ятники салтівської культури відносять до зливкинського типу, вони мають у багатьох місцях свої локальні особливості, що в кінцевому підсумку ускладнює їхню етнічну інтерпретацію. Традиційною є думка, згідно з якою степовий (зливкинський) і приазовський варіанти салтівської культури були залишені болгарами.

Крім того, В. К. Міхеєву в лісостеповій зоні серед пам'яток салтівської культури вдалося виявити трупоспалення, етнічна приналежність яких ще досі є предметом дискусій. Найбільш знамени-

тим із них є могильник, що є частиною комплексу поблизу с. Суха Гомільша. Як вдалося встановити, там трупоспалення здійснювались «на стороні». Крім поховань, на могильнику було виявлено 17 поминальних комплексів речей в так званих «тайниках». За способом поховання залишків кремації всі поховання були розділені на урнові (138) і безурнові (179) (Михеев, 1986: 158–173).

Таким чином, більш ніж столітня історія вивчення салтівських старожитностей в Україні призвела до створення фундаментальних колекцій однойменних пам'яток у фондах музейних установ Харкова та Харківської області. Втім, відносно до фондоутворюючої діяльності Харківського історичного музею ім. М. Ф. Сумцова, історію походження подібних артефактів більшість дослідників пов'язує з характерним взаємопроникненням матеріальної культури різних етнічних груп Хозарського каганату, що хронологічно відповідає VIII–X ст. н.е.

Географічно ареал проживання цих етнічних груп можна визначити як регіони Сходу і Південного Сходу України, з подальшим поширенням цієї культурної традиції на територію Румунії, а також (у контексті формування культурної традиції Першого Болгарського царства) Болгарії. Як наслідок, матеріальною спадщиною Каганату стали унікальні пам'ятки, виявлені в могильниках катакомбного типу, ямного типу, а також з обрядом трупоспалення. Деякі з цих варіантів пам'яток салтівського типу отримали відображення в колекції археологічного музею Харківського національного університету, але найбільш ґрунтовно вони представлені в середньовічній колекції Харківського історичного музею (ХІМ).

Вивчення близьких за походженням пам'яток протоболгар на Балканах розпочалося ще у XIX ст. Тоді болгарський вчений В. Н. Златарський та український візантиніст Ф. Успенський вперше проводили розкопки в столиці Першого Болгарського царства – в м. Плисці. Пізніше ця тема стала предметом досліджень А. Бурмова, Д. Ангелова, С. Ваклінова, Д. Димитрова, В. Бешевлієва, Р. Рашева, С. Станілова, А. Аладжова, Т. Чобанова, Е. Коматарової-Балінової та інших болгарських археологів (Рашев, 1985; Станілов, 2016: 529–538; Чобанов, 2008). Слід зазначити, що болгарські археологи завжди виявляли великий інтерес до археологічних пам'яток VI–VII ст. у степах Приазов'я. Результати їхніх досліджень, у більшості випадків у вигляді артефактів, зберігаються в колекціях Національного археологічного інституту з музеєм БАН та Археологічного музею в Плисці. Але дослідженням

Плиски не обмежується вивчення пам'яток протоболгар на Балканах, бо там є багато інших цікавих об'єктів Першого Болгарського царства.

Виклад основного матеріалу. Отже, звернемося до аналізу інтерпретації алано-болгарських пам'яток у зібранні Харківського історичного музею. Створену після розвалу СРСР археологічну експозицію ХІМ, сегментом якої були пам'ятки хозарського часу, було відкрито в Харкові в 1996 р. Надалі зазначена експозиція пережила декілька етапів реконструкції (ревіталізації), змінюючись, скоріше, кількісно, але не якісно. Тобто впродовж більш ніж двадцяти років, у процесі переїзду з одного музейного приміщення до іншого (до речі, на той час погано пристосованого до музейних потреб), переглядалася лише кількість вітрин, але не характер подачі самого археологічного матеріалу (Харківський історичний музей...).

Спочатку експозиційних вітрин було 16, потім 18 і, нарешті, 14 (за матеріалами інтерв'ю з завідувачем відділу археології ХІМ, кандидатом історичних наук В. С. Аксьоновим 12 червня 2023 р.). Однак при цьому ніяк не змінювався ідейний задум стаціонарної експозиції. Її автори вбачали свою мету в тому, щоб розкрити характер розвитку населення регіону через артефакти та залишки матеріальної культури (Там само). Таким чином, експозиція була побудована за класичною схемою симбіозу «хронологічного» і «проблемного» принципів. За методом побудови вона створювалася як тематична.

Проте з часом стало зрозуміло, що класична експозиція ХІМ дедалі більше і більше морально застаріває. Динаміка сучасного культурного сприйняття вимагала творчої реконструкції, більшого темпу залученості та емоційного підживлення. Як наслідок, у 2020 р. широкій аудиторії було представлено нову експозицію ХІМ, яка отримала назву «Слобожани». Слід зазначити, що дана експозиція по суті є лише початковим етапом ще яскравішого та масштабнішого проекту, відповідно до якого ідейний задум музейного простору ХІМу має бути реалізовано як образ оселі, що є частиною величезного світу, але водночас і цілим Всесвітом, калейдоскопом образів, зовнішнього світу у сприйнятті мешканців Слобожанщини (частина Харківської, Сумської та Білгородської областей російсько-українського прикордоння), наших історичних пращурів, таких близьких до нас і водночас таких далеких.

Отже, створюючи нову експозицію, співробітники ХІМ немовби претендують на формування у потенційної аудиторії більш об'ємного цивілізаційного сприйняття. Фактично перед глядачем

уже не тільки простір, а й час. А сама експозиція стає відповіддю не тільки на питання «де», а й на питання «коли». Іншими словами, українські музейники ніби ставлять перед своєю потенційною аудиторією не просто історичне, а почасти цивілізаційне завдання для образного проникнення в історичну реальність. По суті, це завдання внутрішнього співпереживання, прийняття тих умов, у яких створювалися конкретні артефакти, протікало життя їхніх власників, формувалося їхнє предметне розмаїття.

Цікаво, що цим самим шляхом пішли й регіональні музеї Харківської області, зокрема Зміївський краєзнавчий музей, що пережив глобальну реконструкцію, і зусиллями всього свого невеликого колективу та безпосередньо директора М. І. Саяного зумів перейти від принципу об'єктного показу музейної інформації до діалогової комунікації, а отже, і до художньої образності експозиції. У сценарному плані експозиція стала віддзеркаленням «Чумацького шляху», яким ідуть і ідуть під яскравими зірками Слобожанщини багато поколінь наших пращурів: від протоболгар до давньоруських князів і половців. Сьогодні Зміївський краєзнавчий музей проводить колосальну роботу з фондами. Усі його експонати послідовно оцифровуються та каталогізуються.

У кінцевому підсумку можна сказати, що Зміївський краєзнавчий музей за об'єктивно меншого охоплення артефактів емоційно абсолютно відповідає логіці показу, яку екстраполює ХІМ, оскільки в обох випадках ранньосередньовічні експозиції хозарської доби прямо націлені на реконструкцію світовідчуття салтівців (аланів і протоболгар), їхніх помешкань, побуту, їхніх сумнівів та тривоги, усіх тих емоцій і переживань, які супроводжували людину салтівської людності від народження і до самої смерті.

У свою чергу, оцінюючи методику експозиційної роботи в Болгарії (на основі інтерпретації протоболгарських колекцій НІМ) слід зазначити, що Національний історичний музей у Софії так само обрав для цього завдання принцип художньої образності показу. Проте методика показу саме протоболгарської колекції в середньовічній експозиції НІМ має дещо інший, більш комплексний та еkleктичний характер. Слід зазначити, що Національний історичний музей, незважаючи на наявність величезних і унікальних фондів (близько 650 тис. одиниць зберігання), склався як досить молодий музей, що презентував свою першу експозицію тільки в 1984 р. Цю експозицію її автори з самого початку розглядали як історичну ілюстрацію та центральний наголос до 1300-річної

історії болгарської державності. Таким чином, по суті «політично», склалося так, що в основу будівництва стаціонарної експозиції НІМ було покладено не стільки тематичність, скільки ретроспективність загальноісторичного показу (Национален исторически музей...).

Як наслідок, середньовічна експозиція отримала назву «Болгарська держава в період Середньовіччя. VII–XIV ст.». І хоча сама третя зала стаціонарної експозиції відкривалася кількома пам'ятками з Перещепинського скарбу, проте основне завдання болгарських музейників полягало не в показі матеріальної культури протоболгарського періоду, а в демонстрації її подальшого розвитку аж до масштабів артефактів Першого Болгарського царства – могутньої середньовічної держави, що вбачала опору своєму існуванню: в духовному розумінні – у непорушності та величчї християнства; в геополітичному розумінні – в соціально-політичному й економічному протистоянні Візантії.

У свою чергу науковий музей при Національному археологічному Інституті БАН виявився ще менш схильним модернізувати образність показу, цілком роблячи ставку на безумовну унікальність фондів. Зокрема, в основу принципу будівництва середньовічної експозиції музею НАІМ БАН покладено комплексно-тематичний метод, на підставі якого автори формують п'ять центральних експозиційних тем (будівництво, сім'я (чоловік і дружина), культура і релігія). Таким чином, можна сказати, що середньовічна експозиція НАІМ БАН зорієнтована на відображення світосприйняття і життя болгар у межах величезного часового інтервалу між VII і XIV ст. З іншого боку, перед нами класична за типом експозиція, яка за цільовим призначенням є дослідницько-освітньою, за характером – постійною, за методологією – тематичною (Национален археологически институт...).

На підставі цього ж принципу створено археологічний музей у самій Плисці, де величезна фактологічна переваженість експонатами лише частково знімається за рахунок зусиль музейників, спрямованих на те, щоб хоча б трохи наблизити освітній і універсальний характер показу до емоційно-гуманістичних потреб сучасної експо-

зиційної роботи. При цьому більшість експонатів (як рухомих, так і нерухомих) мають унікальний характер і перебувають на стадії документаційного опрацювання та необхідного цифрового опису (Археологическа карта на Плиска, 2014; Музеят в Плиска...; Национален ИАР «Плиска»...).

Отже, незважаючи на те, що музейна галузь у Болгарії позиціонує себе як напрямок цілорічного туризму, все ж таки слід зазначити, що нестача фінансування, а також послідовна робота з наукового вивчення й опису колекцій не дозволили болгарським експозиціонерам повністю реалізувати свій потенціал у сфері музейної комунікації. При цьому музеї національного рівня як у Болгарії, так і в Україні ближчі до сучасних художньо-емоційних завдань гуманістичної педагогіки, тоді як регіональні музеї більше націлені на реалізацію функції збереження всупереч художньої інтерпретації музейного матеріалу. Нарешті, відомчі музеї від самого початку розглядають себе як наукові установи і лише після реалізації дослідницької та документаційної функції ідуть на вмикання механізмів творчої реалізації образного музейного мислення.

Висновки. Завершуючи компаративний аналіз експозиційної інтерпретації алано-болгарських колекцій у Болгарії та Україні, слід підкреслити, що, як правило, музеї в обох країнах працюють за принципом побудови експозиційної моделі «простору і часу». При цьому, як у Болгарії, так і в Україні, функція музею як соціокультурного інституту реалізується музеєзнавцями не до кінця. У зв'язку з цим необхідно підкреслити, що музеї не можуть не відповідати на виклики часу, на культурні запити сучасного споживача культурної сфери. Музей, як соціокультурний інститут, має жити й розвиватися в ногу з часом, використовувати інноваційні технології, запроваджувати у свою комунікаційну роботу інтерактиви, перформанси та презентації. При цьому рівень духовної та інтелектуальної співмірності музею, як комунікаційної інституції, наукової установи, а також унікального сховища речового втілення історичної пам'яті, є вкрай важливим, оскільки саме в музеї ми бачимо своє опосередковане предметне відображення і конкретизуємо наші уявлення про світ і культуру, що нас оточують.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Археологическа карта на Плиска. Съст. А. Аладжов. София, 2014. 400 с.
2. Бабенко В. А. Новые систематические исследования Верхне-Салтовского катакомбного могильника 1908 года. Москва, 1910.
3. Бабенко В. А. Памятники хазарской культуры на юге России. *Труды XV Археологического съезда*. Москва, 1914. Т. I. С. 21–42.
4. Гордцов В. А. Результаты археологических исследований в Изюмском уезде Харьковской губернии 1901 г. *Труды XII Археологического съезда в Харькове 1902 г.* Москва, 1905. Т. I. С. 174–225.

5. Михеев В. К. Сухогомольшанский могильник. *Советская археология*. 1986. № 3. С. 158–173.
6. Музеят в Плиска ще носи името на проф. Рашо Рашев. URL: <https://www.shum.bg/article/74549/1/> (дата звернення 09.06.2023)
7. Национален археологически институт с музей при БАН. Музейна експозиция. URL: <http://naim.bg/bg/content/category/300/73/> (дата звернення 09.06.2023)
8. Национален ИАР «Плиска». URL: <https://www.btsbg.org/100nto/nacionalen-iar-pliska> (дата звернення 09.06.2023)
9. Национален исторически музей. URL: <https://historymuseum.org/> (дата звернення 09.06.2023)
10. Рашев Р. Плиска. Пътеводител. София, 1985. 72 с.
11. Спицын А. А. Историко-археологические разыскания. Исконные обитатели Дона и Донца. *Журнал министерства народного просвещения*. Новая серия. 1909. Ч. XIX. С. 60–80.
12. Станилов С. Бележки към проблема за началото на Плиска. Проф. д-р Борис Борисов. Ученици и приятели. Велико Търново, 2016. С. 529–538.
13. Харківський історичний музей імені М.Ф. Сумцова. URL: https://museum-portal.com/ua/muzeyi/147_harkivskiy-istorichniy-muzei-imeni-m-f-sumcova (дата звернення 09.06.2023)
14. Чобанов Т. Свещените дворци на българските канове. София, 2008. 604 с.

REFERENCES

1. Arheologicheska karta na Pliska [Archaeological map of Pliska]. Sast. A. Aladzhev. Sofia: NAIM BAN. 400. [in Bulgarian].
2. Babenko V. A. (1910). Novyye sistematische skie issledovaniya Verhne-Saltovskogo katakombnogo mogilnika 1908 goda [New systematic studies of the Verkhne-Saltovsky catacomb burial ground in 1908]. Moscow. 147. [in Russian].
3. Babenko V. A. (1914). Pamyatniki hazarskoy kulturyi na yuge Rossii [Monuments of the Khazar culture in the South of Russia]. *Trudyi XV Arheologicheskogo s'ezda*. Moscow: Tipografiya G. Lissnera i D. Sobko, Vol. I. 21–42. [in Russian].
4. Gorodtsov V. A. (1905). Rezultaty arheologicheskikh issledovaniy v Izyumskom uезде Harkovskoy gubernii 1901 g. [Results of archaeological research in the Izyum region of the Kharkov province, 1901]. *Trudyi XII Arheologicheskogo s'ezda v Harkove 1902 g.* Moscow: Tovarischestvo tipografii A.I. Mamontova. Vol. I. 174–225. [in Russian].
5. Miheev V. K. (1986). Suhogomolshanskiy mogilnik [Sukhogomolshansky burial site]. *Sovetskaya arheologiya*. No 3. 158–173. [in Russian].
6. Muzeyat v Pliska shte nosi imeto na prof. Rasho Rashev. [The Museum in Pliska will be Named after prof. Rasho Rashev]. URL: <https://www.shum.bg/article/74549/1/> (дата звернення 09.06.2023). [in Bulgarian].
7. Natsionalen arheologicheski institut s muzey pri BAN. Muzeyna ekspozitsia. [National Archaeological Institute with Museum of the Bulgarian Academy of Sciences. Museum exposition. URL: <http://naim.bg/bg/content/category/300/73/> (дата звернення 09.06.2023). [in Bulgarian].
8. Natsionalen IAR «Pliska». [National HAR "Pliska"]. URL: <https://www.btsbg.org/100nto/nacionalen-iar-pliska> (дата звернення 09.06.2023). [in Bulgarian].
9. Natsionalen istoricheski muzey [National Historical Museum]. URL: <https://historymuseum.org/> (дата звернення 09.06.2023). [in Bulgarian].
10. Rashev R. (1985). Pliska. Patevoditel [Pliska. Travel Guide]. Sofia: Meditsina i fizkultura, 72. [in Bulgarian].
11. Spitsyn A. A. (1909). Istoriko-arheologicheskie razyskaniya. Iskonnyie obitateli Dona i Donsa [Historical and archaeological research. Original inhabitants of the Don and Donets]. *Zhurnal ministerstva narodnogo prosvescheniya*. Novaya seriya. Part XIX. 60–80. [in Russian].
12. Stanilov S. (2016). Belezhki kam problema za nachaloto na Pliska [Notes on the problem of the beginning of Pliska]. *Prof. d-r Boris Borisov. Uchenitsi i priyateli*. Veliko Tarnovo: IVIS. 529–538. [in Bulgarian].
13. Kharkivskiy istorychniy muzei imeni M. F. Sumtsova [M.F. Sumtsov Kharkiv Historical Museum]. URL: https://museum-portal.com/ua/muzeyi/147_harkivskiy-istorichniy-muzei-imeni-m-f-sumcova (дата звернення 09.06.2023). [in Ukrainian].
14. Chobanov T. (2008). Sveshtenite dvortsi na balgarskite kanove [The sacred palaces of the Bulgarian khans]. Sofia: Agato. 604. [in Bulgarian].

УДК 001:58(092):63(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-7>**Лідія ФЕДОРШИНА,**
*orcid.org/0000-0003-1577-6699**кандидат історичних наук,
доцент кафедри аналізу та аудиту**Навчально-наукового інституту економіки та управління
Вінницького національного аграрного університету
(Вінниця, Україна) fedoryshyna70@ukr.net*

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ «СОЄВОГО ПОЯСУ» УКРАЇНИ

Сьогоднішня актуальність і важливість питання забезпечення населення якісними продуктами харчування стимулює підвищену увагу до культури сої як господарників, так і науковців. Не дивлячись на майже 50-ти літню активну практику вирощування і досліджень культури, досі залишається чимало аспектів, які здатні удосконалити технології культивування і переробки сої. Метою даної статті стало висвітлення історичного контексту формування «Соевого поясу» як найбільш оптимального, за прикладом світової практики, вирішення питання розміщення посівних площ сої у відповідних природно-кліматичних умовах. На основі застосування історико-наукового аналізу розкрито основні етапи адаптації та вирощування сої на українських теренах, що розпочалися з кінця XIX ст. з подальшим становленням систематизації досліджень, удосконаленням агротехніки, селекції та ін. Висвітлено діяльність науковців Інституту кормів і сільського господарства Поділля НААН під керівництвом академіка НААН А. О. Бабича, спрямовану на обґрунтування «Соевого поясу» України. Його основу формує зона Лісостепу з родючими ґрунтами, достатнім тепловим режимом і вологозабезпеченням, що сприяють формуванню високої урожайності і надійному дозріванню сої, а також прогнозуванню нарощування виробництва кукурудзи, пшениці і сої. Українські селекціонери створили нове покоління сортів сої (урожайність 35–48 ц/га, вміст білка до 41%) для зони Лісостепу, що в цілому не поступаються іноземним сортам. Вони повністю адаптовані до місцевих ґрунтово-кліматичних умов і здатні забезпечити внутрішній ринок. Відзначено, що концепція «Соевого поясу» досі залишається в дискусійному форматі, поза тим, що наукові дослідження з визначення оптимальних агрокліматичних зон для культури сої набули довготривалого характеру.

Ключові слова: історія аграрної науки, Інститут кормів та сільського господарства Поділля НААН, соя, кормовий білок, А. О. Бабич, біобібліографія.

Lidiia FEDORYSHYNA,*orcid.org/0000-0003-1577-6699**Candidate of Historical Sciences,**Associate Professor at the Department of Analysis and Audit
Educational and Scientific Institute of Economics and Management
of Vinnytsia National Agrarian University
(Vinnytsia, Ukraine) fedoryshyna70@ukr.net*

HISTORICAL ASPECTS OF THE FORMATION OF THE “SOYBEAN BELT” OF UKRAINE

The current relevance and importance of the issue of providing the population with high-quality food stimulates increased attention to soybean cultivation by both farmers and scientists. Despite almost 50 years of active practice of growing and researching the crop, there are still many aspects that can improve soybean cultivation and processing technologies. The purpose of this article was to highlight the historical context of the formation of the "Soybean Belt" as the most optimal, following the example of world practice, solution to the issue of placing soybean sown areas in appropriate natural and climatic conditions. Based on the application of historical and scientific analysis, the main stages of adaptation and cultivation of soybean in Ukrainian territories, which began at the end of the 19th century. with the further formation of systematization of research, improvement of agricultural technology, selection, etc., are revealed. The activities of scientists of the Institute of Feed and Agriculture of the Podillia NAAS under the leadership of Academician of the NAAS A.O. Babich, aimed at substantiating the "Soybean Belt" of Ukraine, are highlighted. Its basis is formed by the Forest-Steppe zone with fertile soils, sufficient thermal regime and moisture supply, which contribute to the formation of high yields and reliable ripening of soybeans, as well as the forecast of increasing the production of corn, wheat and soybeans. Ukrainian breeders have created a new generation of soybean varieties (yield 35–48 c/ha, protein content up to 41%) for the Forest-Steppe zone, which are generally not inferior to foreign varieties. They are fully adapted to local soil and climatic conditions and are able to provide the domestic market. It is noted that the concept of the "Soybean Belt" still

remains in a debatable format, despite the fact that scientific research on determining the optimal agro-climatic zones for soybean cultivation has become long-term.

Key words: *history of agricultural science, Institute of Feed and Agriculture of the Podillia NAAS, soybean, feed protein, A. O. Babych, biobibliography.*

Постановка проблеми. Однією з основних проблем сучасного світу є забезпечення населення продуктами харчування, що в прямому сенсі означає продовольчу безпеку кожної країни. Окрему нішу в цьому напрямі займає давня зернова бобова культура – соя (*Glycine max*), яку вирощують у 90 країнах, серед яких і Україна. Так, у 2022 р. українські аграрії засіяли площі 1,5 млн га, зібравши врожаю 3,7 млн т. (Бабич, Бабич-Побережна, 2010). Умови військового стану обмежили експортні можливості та ціни на зерно, що змушує господарників щороку збільшувати посівні площі. У світі культура сої за обсягами виробництва посідає четверту сходинку після таких основних зернових культур як кукурудза, пшениця та рис. Високий вміст білка та його збалансованість за амінокислотним складом, високоякісна рослинна олія, вуглеводи і вітаміни, а також засвоюваність сої організмом на 98% дають змогу замінити продукти тваринного походження у харчуванні. Також соя стала цінною кормовою культурою у раціонах багатьох видів сільськогосподарських тварин. У цьому зв'язку не позбавлена актуальності можливість розглянути історичні аспекти створення «Соевого поясу» України науковцями Інституту кормів і сільського господарства Поділля НААН під керівництвом А.О. Бабича.

Аналіз досліджень. Історичний шлях культури сої в Україні, або його окремі етапи знайшли відображення в одноосібних публікаціях Г.О. Бухти (Бухта, 2023), Р.А. Вожегової (Вожегова, 2007), В.М. Муханова (Муханов, 2017) й інших авторів, а також у колективних працях, зокрема довідникового характеру. У наявних працях розкрито процес становлення й подальшого розвитку наукових знань про культуру сою на тлі еволюційного поступу української аграрної науки й дослідної справи, значною мірою проаналізовано основні напрями, тенденції та пріоритети вітчизняної галузі промислового культивування сої як стратегічної складової економіки країни. Звернено увагу на персоналізацію літопису аграрного дослідництва, аналіз наукового спадку вчених-аграріїв, формування наукових інституцій та ін.

Мета статті полягає у висвітленні особливостей створення в Україні «Соевого поясу», або іншими словами, визначення найбільш придатних регіонів для максимально ефективного вирощування сої з метою забезпечення високобілковими кормами галузь тваринництва.

Виклад основного матеріалу. Широке розповсюдження культурної сої розпочалося з Китаю, Японії, Кореї та ін. Типове розмаїття сої сприяло розвитку агротехніки її вирощування, технологій первинної обробки й розширенню асортименту продукції переробки. Але намагання систематизувати широку видову різноманітність культурної сої в Європі тривають від середини XVIII ст. до нині. На українських теренах, як виокремив в історичному дослідженні В.М. Муханов (Муханов, 2017; 58), адаптація й вирощування сої відбулися в кілька етапів. Перший етап припадає на кінець XIX ст. – 1917 р. і знаменує появу наукових публікацій щодо узагальнення й систематизації досягнень українських агрономів і селекціонерів, виведення І. Є. Овсінським перших сортів української селекції (соя Чорна, соя Коричнева) тощо. У наступний часовий проміжок (1918–1941) відбувається становлення системного дослідження культурної сої через організацію мережі науководослідних установ (станцій, Інституту сої, Бюро сої та кукурудзи) та внесення культури сої до радянського планування народного господарства. Упродовж 1946–1991 рр. удосконалюється дослідництво з питань селекції та агротехніки сої, створюється серйозна наукова школа, збільшується промислове виробництва високопродуктивних сортів української селекції та ін. Дослідництво галузі концентрувалося в інститутах (зернового господарства, землеробства, рослинництва, зрошувального землеробства) сучасної Національної академії аграрних наук України. Наприкінці 1970-х років у Вінниці активно розвивали дослідження з вирощування зернобобових культур й зокрема селекції сої в Українському науководослідному інституті кормів (нині – Інститут кормів та сільського господарства Поділля НААН) (Бабич А.О., Петриченко В.Ф. та ін.). Новий рубіж створило проголошення Незалежності України, перехід до ринкових відносин характеризувався спочатку спадом темпів розвитку галузі та її наукового супроводу, а з кінця 1990-х рр. – зростанням посівних площ і формуванням експортоорієнтованої моделі. Згодом було теоретично обґрунтовано й розроблено сортову технологію вирощування сої в Європі на незрошуваних і зрошуваних землях (Бабич, 1986).

В Інституті кормів та сільського господарства Поділля НААН розроблено та обґрунтовано кон-

цепцію так званого соєвого поясу. Йдеться про зону «стійкого та нестійкого виробництва на незрошуваних» землях та зону «гарантованого виробництва сої на зрошуваних» територіях України. Ще на початку 1990-х рр. науковці установи активно досліджували світові тенденції розвитку землеробства, що дало змогу їм переконатися в успішності економік тих країн, які швидкими темпами вирішували проблеми кормів, кормового білка. Вони спостерігали глобальний перехід до інтенсифікації галузі кормовиробництва, перетворення її в стратегічну галузь світового сільського господарства. Значна група розвинутих країн здійснювала структурні зміни, досягала зростання виробництва кормів, вирішувала проблеми кормового й харчового білка, збалансованої годівлі сільськогосподарських тварин і відповідно, підвищення їх продуктивності. Таким чином зростало виробництво й забезпечення населення продуктами харчування і, в цілому рівень життя в країні. Отже, вітчизняні науковці на основі аналізу розвитку економік провідних країн світу і результатів нових фундаментальних досліджень УкрНДІ кормів дійшли висновку про необхідність докорінної переорієнтації в спеціалізації ґрунтово-кліматичних зон України, зокрема наданні переваги високобілковим культурам з метою збільшення виробництва кормів, зерна фуражних культур та в цілому вирішенню проблеми білка. Адже в цей період у вітчизняних господарствах дефіцит протеїну в раціонах тварин складав 25–30 відсотків від потреби (Баби́ч, Петриченко, 1992). Через дефіцит білка перевитрачалося майже 6 млн т концентрованих кормів, не добиралося понад 32 відсотки продуктів тваринництва тощо.

Значних творчих зусиль до поширення культури сої на українських полях доклав доктор сільськогосподарських наук, професор, академік НААН Анатолій Олександрович Баби́ч (1936–2015). Упродовж 1980–2001 рр. учений обіймав посаду директора Українського науково-дослідного Інституту кормів, займався проблемами кормовиробництва, вирощуванням високобілкових культур, їх селекцією, насінництвом та ін. Вже у перше десятиріччя керівництва установою А.О. Баби́ч організував наступні лабораторії: кормових сівозмін, технології вирощування кукурудзи на силос та селекції і технології вирощування сої. Співробітники лабораторії селекції і технології вирощування сої працювали над питаннями теорії селекційної роботи з соєю і зернобобовими культурами, маючи на меті покращити адаптивні ознаки, стійкість до хвороб і шкідників сортів з посиленою азотофіксуючою здатністю.

На початку 1990-х рр. науковий колектив УкрНДІ кормів під керівництвом директора А.О. Баби́ча відстоював позицію про можливість вирощування сої в усіх регіонах країни (за винятком окремих районів Полісся), основи інтенсивної технології якого вже було розроблено. Останні спрямовувалися на формування врожаю зерна сої завдяки використанню елементів біологічного землеробства. В умовах північного і центрального Лісостепу України значна частина орних земель мала середньо- і слабо-кислу реакцію ґрунтового середовища і тому в технологічному процесі вирощування сої важливе місце відводилося вапнуванню. Як засвідчили результати досліджень Інституту в 1986–1990 рр., вапнування сприяло підвищенню врожаю зерна сої майже на 10 відсотків. Одночасно дослідження показали й зріст ефективності мінеральних і бактеріальних добрив. Крім того, досвід вирощування сої в Криму, Одеській, Миколаївській, Чернівецькій, Вінницькій та інших областях показав, що ґрунтово-кліматичні умови України при відповідному доборі сортів дають змогу щорічно вирощувати високі й сталі врожаї зерна сої. Науковці вважали, що сою слід вирощувати на незрошуваних землях саме в північному, центральному й південному Лісостепу й північній і центральній частині Степу України, а на зрошуваних – у центральному й південному Степу. У цьому зв'язку пропонувалося скоротити площі посіву озимої пшениці на зерно і зелений корм, соняшнику, гороху, кукурудзи на силос та інших культур.

Вчені доводили, що традиційна структура посівних площ у польових і кормових сівозмінах стримує виробництво високобілкових та високоенергетичних культур. І тому вважали доцільним замінити ланку сівозміни «горох – озима пшениця», або «кукурудза на силос – озима пшениця» у польовій сівозміні на більш продуктивну й економічно виправдану ланку «соя - кукурудза». Проведені підрахунки вказували значну перевагу і подальшу перспективу обох культур у регіоні кукурудзяно-соєвого поясу України.

Баби́ч А.О. зауважував, що багаторічні дослідження з культурою сої в різних регіонах України показали, що площі посіву сої можуть бути розширені у зоні вирощування кукурудзи на зерно. Обидві культури мають подібні вимоги до ґрунтів, умов вологозабезпечення, теплового й світлового режимів, добре поєднуються у сівозміні та ін. Така комбінація і буде кукурудзяно-соєвим поясом України. Результати багаторічних досліджень давали змогу науковцям стверджувати про успішність вирішення проблеми білка за рахунок

розширення площ посіву сої та її концентрації на незрошуваних землях в Лісостепу та північному й центральному Степу. Створення кукурудзяно-соєвого поясу передбачало дві основні культури в сівозміні з озимою пшеницею, цукровими буряками й багаторічними травами. Також доводилося про позитивне поєднання сої з багаторічними бобовими травами як азотофіксуєчою культурою, що має виключне агротехнічне значення у сівозміні (Бабич, Петриченко, 1992; 3). Органічні речовини, які надходять у ґрунт за рахунок післяжнивних і кореневих решток сої, за своєю дією на структуру, фізично-хімічні й біологічні властивості ґрунту, а також екологічну безпеку значно переважають напівперепрілий гній і створюють кращі умови для формування високої продуктивності наступних культур у сівозміні. Також на той час вже було підтверджено світовим досвідом здатність сої підвищувати родючість ґрунту, покращувати його азотний баланс і захищати навколишнє середовище від забруднення.

Враховуючи біологічні вимоги до факторів життя і потенціалу гідротермічних ресурсів регіону, А.О. Бабич пропонував виділити три зони вирощування сої на зерно, кормові й харчові цілі. Перша – зона стійкого виробництва сої на незрошуваних землях (Вінницька, Черкаська, Київська, Полтавська, Тернопільська, Чернівецька, Закарпатська, Хмельницька, Івано-Франківська, Львівська, Кіровоградська області; райони з кращою вологозабезпеченістю Харківської, Миколаївської, Одеської, Запорізької і Дніпропетровської областей; лісостепові райони Сумської, Рівненської, Чернігівської, Житомирської та Волинської областей). Друга – зона можливого виробництва сої на незрошуваних землях (решта районів Одеської, Миколаївської, Запорізької, Харківської, Донецької, Луганської та Дніпропетровської областей, що розташовані у північному Степу України і не ввійшли до першої зони). Третя зона – обов'язкового вирощування сої на зрошуваних землях (Крим, Херсонська, Запорізька, Донецька, Дніпропетровська, Одеська, Миколаївська області). Очевидно, що за тепловими ресурсами, остання зона була найбільш придатною для вирощування сортів сої різних груп стиглості як в основних, так і в післяукісних, післяжнивних посівах. Проте, незважаючи на встановлені переваги й доведену ефективність виробництва сої в різних природно-кліматичних зонах й порівняно з іншими культурами за виходом білка і жиру з одиниці площі, процес розміщення і концентрації її в регіонах із сприятливими біокліматичними ресурсами, а особливо в зоні стійкого виробництва на

незрошуваних землях, відбувалася у 1990-х рр. дуже повільно. Але варто зазначити, що через відсутність альтернативного рішення, передбачалося подальше створення потужної соєвої індустрії (селекція, насінництво, вирощування, переробка та ін.) в Україні.

На сучасному етапі Україна не втратила потенціал для подальшого збільшення виробництва сої й формування так званого соєвого поясу в зоні Лісостепу. Згідно з результатами багаторічних досліджень Інституту кормів і сільського господарства Поділля в природно-кліматичних умовах Лісостепу найбільш ефективними вважають короткоротаційні сівозміни «соя – кукурудза», «соя – озима пшениця» та «соя – ячмінь». Українські селекціонери для ґрунтово-кліматичної зони Лісостепу створили нове покоління сортів сої (урожайність 35–48 ц/га, вміст білка до 41%), які не поступаються іноземним сортам, адаптовані до місцевих умов і здатні забезпечити внутрішній ринок.

Серед занесених до Держреєстру сортів рослин є різні за стиглістю сорти сої, як от: ультраскоростиглі (Аннушка, Анастасія, Валлас, Вільшанка, Ворскла, Єлена, Знахідка та ін.); ранньостиглі (Алмаз, Аметист, Анжеліка, Аполон, Білосніжка, Бояна, Валлас, Говерла та ін.); середньоранньостиглі (Антарес, Васильківська, Вілана, Версія, Горлиця, Дельта та ін.); середньостиглі (Агат, Вінні, Вінничанка, Колбі, КСБ 938, Маша та ін.). А.О. Бабич завжди звертав увагу на високий потенціал урожайності вітчизняних сортів сої, зокрема середня урожайність складає 39,7 ц/га, що є одним з найкращих показників у Європі. Також зауважимо, що рекордну урожайність сої в Україні (70 ц/га) без зрошення одержали в Полтавській області (Бабич, 2013). Учений доводив, що урожайність сої можна збільшити «за рахунок сортозаміни і сортооновлення, освоєння адаптивної сортової технології вирощування, внесення фосфорно-калійних добрив, застосування стимуляторів росту рослин, проведення підживлення посівів, інтегрованої системи захисту» (Бабич, 2013). Крім того, майже на 10 ц/га підвищує урожайність сої обробка насіння препаратами бульбочкових бактерій, підживлення фосфорно-калійними добривами та ін. Важливим аспектом також є зрошення, яке у південних областях збільшує урожайність сої майже вдвічі. Науковці рекомендують під сою відводити кращі за родючістю поля і попередники, висівати якісне насіння високопродуктивних сортів та ін. Проведені розрахунки показали стратегічність культури сої для вітчизняного землеробства, перспектива якої

сягає можливості збільшення посівів до 4 млн. га, а виробництва – до 10 млн. т, що значною мірою поповнюватиме економіку країни. Зауважимо, що концепція «Соевого поясу» досі залишається в дискусійному форматі, поза тим, що наукові дослідження з визначення оптимальних агрокліматичних зон для культури сої набули довготривалого характеру.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо про існування актуальних можливостей українських виробників у нарощуванні обсягів промислового виробництва сої. Науковий супровід галузі забез-

печує в основному Інститут кормів та сільського господарства Поділля НААН, співробітники якого у 1990-х роках започаткували формування «Соевого поясу» України. Його основу склали зона стійкого та нестійкого виробництва культури на незрошуваних землях і зона гарантованого виробництва сої на зрошуваних землях. Натхненником і провідником розробки новітніх технологій вирощування високопродуктивних сортів сої, адаптованих до умов різних зон та районів українського соєсіяння, став видатний учений, академік НААН А.О. Бабич.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабич А., Бабич-Побережна А. Соевий пояс і розміщення сортів сої в Україні. *Пропозиція*. 2012. URL : <https://propozitsiya.com/ua/soievyi-poyas-i-rozmishchennya-virobnictva-sortiv-soyi-v-ukrayini> (дата звернення : 14.12.2024).
2. Бухта Г. О. Академік НААН А.О. Бабич та розв'язання проблеми білка в 70–90-х рр. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Серія: Історія*. 2023. Вип. 70, Т. 1. С. 14–21. doi.org/10.24919/2308-4863/70-1-2.
3. Вожегова Р. В. Становлення та розвиток селекції сільськогосподарських культур в Україні: історико-порівняльний аналіз. Херсон, 2007. 326 с.
4. Муханов В. М. Історичний аналіз розвитку науково-дослідної справи в галузі вирощування сої в Україні в кінці XIX – на початку XX ст. *Гілея: науковий вісник*. 2017. Вип. 119. С. 56–59.
5. Бабич А.А. Научные основы интенсивной технологии возделывания сои. *Вести сельскохозяйственной науки*. 1986. № 6. С. 109–116.
6. Бабич А.О., Петриченко В.Ф. Рослинний білок і соєвий пояс України. *Вісник аграрної науки*. 1992. № 7. С. 1–5.
7. Бабич А. Сортівні ресурси сої. *Аграрний тиждень. Україна*. 2012. URL : <https://a7d.com.ua/plants/6352-sortov-resursi-soyi.html> (дата звернення : 10.12.2024).

REFERENCES

1. Babych A., Babych-Poberezhna A. (2012) Soievyi poias i rozmishchennia sortiv soi v Ukraini. [Soybean belt and distribution of soybean varieties in Ukraine] Propozitsiia. URL : <https://propozitsiya.com/ua/soievyi-poyas-i-rozmishchennya-virobnictva-sortiv-soyi-v-ukrayini> (date of application : 14.12.2024). [in Ukrainian].
2. Bukhta H.O. (2023) Akademik NAAN A.O. Babych ta rozviazannia problemy bilka v 70–90-kh rr. [Academician of the NAAS A.O. Babych and the solution to the protein problem in the 70s–90s.] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh uchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. I. Franka, 70, 1. 14–21. [in Ukrainian].
3. Vozhehova R.V. (2007) Stanovlennia ta rozvytok selektsii silskohospodarskykh kultur v Ukraini: istoryko-porivnialnyi analiz. [The formation and development of crop breeding in Ukraine: a historical and comparative analysis] Kherson, 326. [in Ukrainian].
4. Mukhanov V.M. (2017) Istorychnyi analiz rozvytku naukovo-doslidnoi spravy v haluzi vyroshchuvannia soi v Ukraini v kintsi XIX – na pochatku XX st. [Historical analysis of the development of scientific research in the field of soybean cultivation in Ukraine in the late 19th and early 20th centuries] Hileia: naukovyi visnyk, 119. 56–59. [in Ukrainian].
5. Babych A.A. (1986) Nauchnyie osnovy intensivnoy tehnologii vzdelyvaniya soi. [Scientific bases of intensive technology of soybean cultivation] Vesty selskokhoziaistvennoi nauky, 6. 109–116. [in Russian].
6. Babych A.O., Petrychenko V.F. (1992) Roslynniy bilok i soievyi poias Ukrainy. [Vegetable protein and the soybean belt of Ukraine] Visnyk ahrarynoi nauky, 7. 1–5. [in Ukrainian].
7. Babych A. (2012) Sortovi resursy soi. [Soybean Varietal Resources] Ahraryni tyzhden. Ukraina. URL : <https://a7d.com.ua/plants/6352-sortov-resursi-soyi.html> (date of application : 10.12.2024). [in Ukrainian].

Євгенія ФЕДЧЕНКО,
orcid.org/0000-0001-9050-3338
Ph.D.,

асистент кафедри історії мистецтв
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(Київ, Україна) fedcenkoevgenia5@gmail.com

«ІНШИЙ» НА СЦЕНІ: КРОСДРЕСИНГ У ДАВНЬОРИМСЬКОМУ ТЕАТРІ ТА СУЧАСНІЙ ДРАГ-КУЛЬТУРІ

Кросдресинг як значущий культурний феномен спостерігається протягом різних етапів історії: від греко-римської цивілізації й до наших днів. Дослідження цього явища сьогодні перебувають на хвилі мейнстриму, в контексті гендерних та квір-студій. Сучасні інтердисциплінарні підходи надають можливість не лише прослідкувати історичну динаміку практики «перевдягання» на сцені, а й розкрити культурно-соціальні підтексти.

Мета статті – проаналізувати феномен кросдресингу в давньоримському сценічному мистецтві та сучасній драг-культурі. Виявити аналогії та розбіжності між ними, застосовуючи концепцію французького психоаналітика Ж. Лакана символічний «Інший», з акцентом на ролі виконавців як стигматизованих фігур в обох контекстах.

Теоретико-методологічні засади дослідження базуються на міждисциплінарному підході. Нами застосовані загальнонаукові та основні історичні методи, а також гендерні підходи, зокрема «теорія перформативності» відомої дослідниці Дж. Батлер та теорія «культурної тривоги» М. Гарбер. Для аналізу візуальних джерел залучаються мистецтвознавчі методи: іконологічний та семіотичний. Особливу увагу приділено психоаналітичній концепції символічного «Іншого» відомого французького вченого Ж. Лакана.

*На прикладі різного роду джерел (візуальних, епіграфічних, нарративних) було виявлено, що римські актори, як і драг-квін, підпадали під категорію маргінальних «Інших». Як перші могли бути дискредитовані без правових наслідків, а їх професія у законодавчому плані (*infamis*) прирівнювалася до маргінальної, так, аналогічна стигматизація, тільки вже через культурні упередження проявляється до других (напади на драг-квін у Сінгапурі 2024 р. і т. п.). Крізь концепцію Ж. Лакана символічний «Інший» нами з'ясовані причини «культурної тривоги» стосовно «перевдягання» на сцені. Насамперед такого характеру перформери виступають дзеркалом підсвідомих жахів та бажань соціуму. Імперсонатори жінок в наслідок свого провокативного зовнішнього вигляду руйнують межі визначених гендерно-соціальних парадигм, дозволяючи громадянам переглянути традиційні цінності.*

Також було ідентифіковано, що кросдресинг у перформативних практиках Давнього Риму та сучасній драг-культурі виконує аналогічні функції: розважальну та деструктивну. Стосовно цього у статті була проаналізована низка п'єс римської драматургії та драг-виступів. Так, виявлено, що, як герої драг-шоу, таких як «Королівські перегони РуПола» й відеокліпів на зразок Б. Банні «Я танцюю реггетон одна», іронізують над традиційними гендерними ролями, так і чоловіки-актори комедій Плавта та Теренція (персонажі: Філокомасія, Казіна, Херея та інші).

Ключові слова: сценічне мистецтво, римський театр, гендер, драг-культура, «Інший».

Yevheniia FEDCHENKO,
orcid.org/0000-0001-9050-3338
Ph.D.,

Assistant at the Department of Art History
Taras Shevchenko National University of Kyiv
(Kyiv, Ukraine) fedcenkoevgenia5@gmail.com

THE “OTHER” ON STAGE: CROSS-DRESSING IN ANCIENT ROMAN THEATER AND CONTEMPORARY DRAG CULTURE

Cross-dressing has been observed as a significant cultural phenomenon across various stages of history: from Greco-Roman civilization to the present day. Today, this practice is a focal point in the mainstream discourse of gender and queer studies. Contemporary interdisciplinary approaches provide an opportunity not only to explore the historical dynamics of cross-dressing on stage but also to uncover its cultural and social subtexts.

The article aims to analyze the phenomenon of cross-dressing in ancient roman stagecraft and contemporary drag culture, identifying analogies and differences between the two. This analysis employs the concept of the symbolic «Other» developed by french psychoanalyst J. Lacan, with a focus on performers as stigmatized figures in both contexts.

The theoretical and methodological framework of this study is based on an interdisciplinary approach. General scientific and core historical methods are utilized, alongside gender-based approaches such as J. Butler's «theory of performativity» and M. Garber's «theory of cultural anxiety». Art historical methods, including iconological and semiotic analysis, are applied to visual sources. Particular attention is devoted to Lacan's psychoanalytic concept of the symbolic «Other».

Through various sources (visual, epigraphic and narrative), the study reveals that roman actors, much like drag queens, were categorized as marginalized «Others». Roman actors, classified as infames, could be assaulted without legal consequences, and their profession was legally equated with marginality. Similarly, contemporary drag performers face stigma rooted in cultural prejudices (as seen in incidents such as attacks on drag queens in Singapore in 2024). Utilizing Lacan's concept of the symbolic «Other» the study identifies the causes of cultural anxiety related to onstage cross-dressing. Such performers act as a mirror to society's subconscious fears and desires. By challenging established gender-social paradigms through their provocative appearance, they encourage society to reconsider traditional values.

The study also identifies that cross-dressing in the performative practices of Ancient Rome and contemporary drag culture serves analogous functions: entertainment and subversion. To this end, the article examines a range of roman plays and drag performances. For example, just as drag show participants (e.g., «RuPaul's Drag Race») and music videos like B. Bunny's «Yo Perreo Sola» satirize traditional gender roles, male actors in Plautus' and Terence's comedies (characters such as Philocomasium, Casina, and Chaerea) also engaged in similar acts of irony.

Key words: performing arts, Roman theater, gender, drag culture, «Other».

Постановка проблеми. Кросдресинг або перевдягання однієї статі в іншу, є складним і багатограним явищем, яке має глибокі корені в перформативних практиках різних культур, зокрема античної (Panoussi, 2023). У театрі Давнього Риму чоловіки грали жіночі ролі, адже участь жінок була категорично заборонена (*за виключення мімів та пантоміми). Ця практика створювала умови, у яких актори вимушені були порушувати гендерно-соціальну модель цього суспільства. Вони підпадали під категорію девіантних «Інших» (infamis – полишені честі), позбавлялись громадських та політичних прав, їх тіла були фізично абсолютно захищені (Edwards, 2002: 98–137). Драг-артисти у сучасній культурі також доволі часто піддаються стигмі з боку суспільства. Як у давньоримському театрі, так і в сучасній драг-естетиці, перевдягання стає інструментом для критики гендерно-соціальних норм.

Аналіз досліджень. У сучасній американській та європейській історіографії тема кросдресингу встановлює вектор розвитку для досліджень різних епох та проблем. Античний період не став виключенням, щоправда, у більшості наукових робіт увага зосереджується на грецькому театрі, не враховуючи римську сцену (Mohr, 2003). Тим часом, поодинокі праці зустрічаються, до прикладу міжнародний компаньйон під редакцією Ф. Карла-Ухінк та інших: «ТрансАнтичність: переодягання та трансгендерна динаміка в Стародавньому світі» (Carla-Uhink et al, 2017) чи розвідки відомої дослідниці римської комедії Б. Голд (Golden, 2003: 334–351; Dutsch, 2020: 165–179). Також цей аспект опосередковано зачіпається в контексті загальних зібрань присвячених історії римського театру (Duncan, 2006).

Якщо говорити про дослідження кросдресингу на теперішній драг-сцені, то це доволі нова тема для академічної спільноти. Початок вивчення у 1970-х роках поклала американський квіртеоретик Е. Ньютон своєю вікопомною антропологічною працею: «Матір Кемпа: Імперсонатори жінок в Америці» (Newton, 1979). Згодом світ побачив серію робіт присвячених історії та проблематиці драгу (Senelick, 2000; Moore, 2018).

Не зважаючи на актуальність питання, тема порівняння давньоримських сценічних традицій «перевдягання» та сучасного драгу вперше детально розглядається саме у цій публікації.

Мета цієї статті – дослідити паралелі між кросдресингом у давньоримському сценічному мистецтві та сучасною драг-культурою через призму концепції відомого французького психоаналітика Ж. Лакана «Інший», спрямовуючи фокус на сприйнятті акторів як маргінальних фігур в обох контекстах.

У цьому дослідженні нами залучені теоретичні підходи американської філософині Дж. Батлер, зокрема її концепція «перформативності гендеру» для аналізу кросдресингу. Вона стверджує, що гендер є соціальною конструкцією, яка формується через повторювані перформативні акти (Butler, 1988; Butler, 1990). У римському театральному мистецтві та на драг-сцені кросдресинг можна експлікувати так само як частину таких актів, адже артисти не просто грають ролі, але й під час вистав генерують та руйнують гендерні стереотипи.

Також ми звернемось до концепції «Іншого» та символічного порядку відомого французького психоаналітика Ж. Лакана (Lacan, 1998; Lacan, 2006). Це дозволить нам поглянути на кросдресинг не лише як на індивідуальний творчий акт

актора, але і як соціально значущу практику, яка порушує традиційну парадигму.

Виклад основного матеріалу. Римське суспільство, суворо стратифіковане за гендерно-соціальною ієрархією, надавало центральне значення збереженню *dignitas* («соціальної репутації») та *honestas* («честі»), які тісно пов'язувалися з контролем над власним тілом. У цьому контексті професії, що передбачали демонстрацію тіла або емоцій, вважалися маргінальними, такими, що підривали гідність (Dig. 3.2.2.5; Cic. Off. I.150; Rhet. ad Her. IV.14; Verg. Aen. II.152., II.195; Tac. Ann. XIV.15). До такого фаху належали: актори, гладіатори й повії, які опинялися на периферії римського суспільства, будучи об'єктами бажання й водночас зневаги. На них накладалися певні юридичні обмеження: вони не мали права займати громадські посади, виступати у суді чи голосувати (Dig. 3.2.1.2; Cod. Theod. 15.7.11). Більш того, за часів імператора Августа, який скорегував сімейне законодавство, їм також було категорично заборонено вступати у шлюб із вищими станами (Suet. Aug. XXXIV).

Між тим, ці професії часто об'єднувало не тільки законодавче клеймо, а й спільна функція «гри» з ідентичністю: вони всі виступали як лицедії, що «прикидаються» заради заробітку. Зокрема, деякі латинські джерела згадують, що римські повії носили тогу – символ та атрибут чоловічої влади (Hor. Sat. I.2.63–65). Для римлян жінка у тозі асоціювалася з неприродною сексуальністю, яка виходила за межі *pudicitia* – «нормального» жіночого ідеалу (Faraone et al, 2006: 192–196). Тога ставала костюмом, що акцентував на розриві між зовнішністю і реальністю, сигналізуючи, що її власниця лише «грає роль».

Сценічний костюм для акторів, подібно до тоги для повій, виконував роль залучення погляду, який

одночасно бажав і стигматизував. Адже у Стародавньому Римі перформери, які виконували ролі жінок, зодягали на сцені жіночу маску, носили підбори (котурни – взуття на високій платформі) (Suet. Calig. LII; Juven. XV.29; Horac. Sat. I.5.64), та підкладали щось для створення грудей та живота (Cleland et al, 2007: 179) (Рис. 1, 2, 3). Ці елементи не лише формували сценічний образ, але й викликали суперечливе ставлення з боку суспільства, яке сприймало такі перевтілення як порушення норм маскуліності. В цьому контексті римські автори М. Цицерон та В. Максим із відразою згадували політика Г. Тудитана, який мав звичку на публіці перевдягатись у трагічного актора: а саме у жіночий плащ та котурни (Cic. Phil. III.16; Acad. II.89; Val. Max. VII.8.1).

Женоподібність та зніженість суворо засуджувались у давньоримському суспільстві. Зустрічається ряд інвектив, які доносять нам дуже негативне сприйняття цього явища (Plin. Pan. XLVI.5; Tac. Ann. XV.1; Quint. Inst. II.5. 12; Aul. Gel. I.5). Яскравим прикладом є промова британської королеви Боудіки у праці Д. Кассія, про імператора Нерона: «...Хоча він може називатись «чоловіком», – посміхнулася Боудіка, – але насправді він жінка, і доказом цього є те, що він співає, грає на лірі й прикрашається...» (Cass. Dio LXII.1–12). Римський сатирик Ювенал також висміює якогось актора, приписуючи йому наявність жіночих статевих органів (Juven. III. 95–97), а в епітафії артиста Віталія вихваляється його талант вірогідно репрезентувати жіночі жести (Anth. Lat. 487a). Формування відрази до тіла девіантного «Іншого» в цьому випадку виступає виразом морального неприйняття до тих, хто імітує, придурюється, надягає маску, щоб стати тим, ким він не є насправді (Sen. Ep. LXXX.7)



Рис. 1. Римські актори в масках грають трагедію. Будинок Діоскурів, Помпеї. © Naples National Archaeological Museum.



Рис. 2. Мозаїка з двома акторами в трагічній сцені. Старий музей, Берлін. © Sailko



Рис. 3. Трагічна маска. Національний археологічний музей, Неаполь. © Stefano Bolognini



Рис. 4. Драг-квін В. Чачкі у перформансі «Роо», 7 сезон «Королівських перегонів РуПола». © RuPaul's Drag Race

(Lateiner et al., 2016: 267). Уособленням цього є один із найвідоміших трагічних римських акторів К. Езоп, який славився своєю ексцентричністю (Plin. NH. X.141–2; Cic. Ad Famil. VII.1.4., Pro Sest. LVI.120). Зокрема Плутарх згадував, що Клодій настільки вживався у роль, що під час гри у п'єсі Акція «Атрій», сильно вдарив палицею раба, та вбив його на місці (Plut. Cic. V.4–5). А інший автор, Фронтон, зазначав, що виконавець так звик дивитись на маску перед тим, як зодягти її, що мав можливість підлаштувати голос та жести під неї (Front. De Eloq. V.1.37). Навіть якщо припустити, що ці історії гіперболізовані, це все одно вказує на той факт, що Езоп, попри те, що був безперечно успішним, сприймався соціумом як емоційно нестабільний та неконтрольований. Такого роду якості у давньоримській свідомості були властиві жінкам, і аж ніяк не прикрашали справжнього римлянина (*vir*) (Liv. XXXIV.2.2., XXXIV.4.8., XXXIV.4.18; Cic. De Orator. II.18.81., De ofic. I.27.93). Отож, найгіршим звинуваченням політика, якраз й було порівняння його з перформером (Macrob. Sat. III.14.9; Cat. Orat. XXII.85).

Сучасна драг-культура так само грає з ідентичністю та зовнішністю. Вони також у своїх образах звертаються до високих підборів та платформ, мають накладні або зроблені пластичним хірургом груди, а роль жіночої маски виконує яскравий макіяж (Рис. 4, 5, 6)

Однак, на відміну від римських акторів, які використовували ці елементи для драматизації, драг-квін часто використовують їх як засіб провокації та протесту проти стереотипів (Butler, 1990: 136–141).

Утім їх аналогічно іноді вважають «непристойними» або загрозливими для традиційних суспільних цінностей. Стереотипи щодо драг-культури зводяться до того, що ці перформанси

порушують прийнятні рамки моралі – особливо з огляду на зв'язок із ЛГБТК+ культурою. В окремих країнах драг-шоу регулюються законами, що обмежують їх доступність для дітей та підлітків. Наприклад, в деяких штатах Америки (Теннесі, Флориді й інших), уряд періодично намагається ввести закон про заборону драг-виступів на суспільній території або в місцях де присутні діти та неповнолітні, класифікуючи «імітаторів чоловіків чи жінок» як частину секс-індустрії, таких як стриптиз (Restrictions..., 2023).

Ці стереотипи також підживлює питання оплати виступів драг-квін. Адже більша частина таких перформерів отримує основний прибуток від чайових глядачів, що схоже на практику гонорарів у стрип-клубах (Hankins, 2015).

Як і у випадку драг-квін, чиє фінансове положення залежить від доброї волі глядачів, давньоримські артисти так само отримували матеріальну винагороду за свої сценічні покази (Hist. Aug. XX. 4). Цей факт негативно впливав на сприйняття їх професії, оскільки продаж власної роботи такого роду вважався негідним справжнього римлянина (Dig. 3.2.25; Cic. De offic. I.42.150–1; Quint. Inst. XII.7.8; Juven. VIII.192).

Більше того, вони були фізично абсолютно захищеними: актора могли побити чи принизити, й це не мало правових наслідків для нападників (ключова різниця між вільним і рабом у Давньому Римі) (Cic. Pro Plan. XII.30) (Edwards, 2006:124). Такого роду сумнозвісна практика продовжувала існувати, навіть за часів принципату, єдине, що були окреслені часові рамки для дозволу насильства – час ігор та вистав (Suet. Aug. XLV). Разом з тим, згідно з деякими літературними свідченнями, за законодавством Августа, актор міг зазнати смертельної розправи за участь в перелюбі з матроною (Dig. 48.5.2; Tac. Annal. III.24–25). Відносно



Рис. 5. Драг-квін Сімона. © The House of Avalon



Рис. 6. Драг-квін Мо Харт. © Associated Press

цього, Светоній, римський біограф, згадував, що в цей період одного актора тричі били за зв'язок із римською елітною жінкою (Suet. Aug. XLV.3).

Подібна маргіналізація зберігається, на жаль, і в сучасному суспільстві, якщо не на рівні законодавства, то на рівні культурних упереджень. В березні 2024 року у Сінгапурі драг-квін К. Мун та її подруга були звинувачені у «аморальній» фемінінності та зазнали фізичного насильства від групи маскулінних чоловіків (з неї зняли перуку та били на підлозі) (Drag..., 2024). Ця агресія була не тільки нападом безпосередньо на неї, але й на саму концепцію гендерних норм, оскільки її жіночість розглядалась як неприродна та тривожна. Аналогічна ситуація відбулась у Сідней, Австралії, коли три драг-квін прийшли на допомогу І. Флінну, на якого напали чоловіки, кидаючи гомофобні образи (Brooks, 2017). Їх конфронтація так само ґрунтувалась на занепокоєнні щодо інверсії гендерних ролей, як і у попередньому випадку.

Ці самі страхи лежали й в основі обмежень, які накладалися на участь римських акторів у військовій службі. Їх на юридичному рівні виключали з армії, вважаючи, що ця професія

суперечить образу ідеального громадянина і воїна (Dig. 3.2.1.4; Cod. Theod. 7.13.10). Як пише римський поет Овідій у своїх «Фастах», сценічні ігри – це не почесті, які відповідають Марсу, богу війни (Ovid. Fast. III). Акторство розглядалось як антитеза битви (Liv. VII.2.8). Сучасні драг-виконавці, хоча юридично у більшості країн мають право вступати до збройних сил, також стикаються з подібними викликами. Їх ідентичність часто стає об'єктом стигми й упереджень, які ускладнюють службу та піддають їх додатковому морально-психологічному тиску. До прикладу, драг-квін Г. Деніелс (справжнє ім'я Дж. Келлі), служить у Військово-морських силах США. Восени 2022 року він став «цифровим амбасадором» ВМС. Цей проєкт був створений для залучення новобранців через інтернет-платформи й соціальні мережі, відкриваючи нові перспективи для діалогу з молоддю (Meet..., 2023). Призначення Келлі викликало бурхливі обговорення та шквал критики зі сторони прихильників традиційних цінностей. Скажімо в соціальній мережі Твіттер, колишній військовослужбовець Р. Дж. О'Ніл, дуже негативно висловився з цього приводу: «...не можу повірити, що я боровся за

це [лайно]...» (O'Neill, 2023). Окрім того, Гарпія розповідав в інтерв'ю, що зазнавав переслідувань від екстремістських та християнських організацій (Herzog, 2022).

Це вказує на те, що попри зміну історичних періодів і законодавчих меж, культурна тривога перед великим «Іншим» є сталою частиною суспільних відносин. Адже патріархальне суспільство розглядає женоподібність як нижчу вторинну форму гендерної поведінки, і тому будь-яка асоціація чоловіка з фемінінністю становить загрозу привілеям та владі, яку він отримує у такому соціумі (Connell, 2005: 76–81; Newton, 1979: 132–136). У цьому контексті Ж. Лакан та зокрема його теорія символічного «Іншого» надає можливість нам детальніше експлікувати механізми стигми, пояснюючи, як конструюється ідентичність через взаємодію з великим «Іншим». «Інший» – це той, хто відрізняється від «нормативного суб'єкта» і тим самим кидає виклик його уявленню про себе та суспільний порядок (Lacan, 1998: 111–136). Актори, повії та драг-перформери, які практикують кросдресинг, створюють ілюзію іншої гендерної ідентичності, стираючи кордони між тим, що є реальним, і тим, що здається таким. Вони стають дзеркалом, у якому суспільство бачить свої страхи й бажання: жінки у тозі – як символ сексуальної свободи та порушення патріархального порядку; актори та драг-артисти, які грають жіночі ролі, – як виклик гендерним стереотипам.

Ця здатність «Іншого» руйнувати кордони нормального, викликає культурну тривогу, яка підживлюється самою природою сценічних дійств. Як влучно зазначала англійська дослідниця М. Гарбер, переодягання і перформативна гра не просто розважають – вони викривають як соціальні норми гендеру, класу чи статусу конструюються через повторення і

наслідування (Garber, 1992: 26). Театр стає простором, де ці норми стають видимими та навіть іронічними. В наслідок чого виникає «категорія кризи» (Garber, 1992: 17), яка й спричиняє культурну тривогу, оскільки підривається стабільність і передбачуваність соціального порядку. У такі моменти глядачі стикаються з напруженням, що нерідко супроводжується змішаними емоціями: від сміху до жаху.

Особливо яскраво ці процеси можна прослідкувати у драг-виступах. Ілюстрацією цього є музичний ролик під назвою «Eggs» («Яйця»), в якому головні ролі виконують драг-квін Т. Меттел та Д. Міндж у «John Waters Rusical» (драг-мюзикл натхненний естетикою ексцентричного режисера Дж. Уотерса) 7-го сезону шоу RuPaul's Drag Race («Королівські перегони РуПола») (Minj, 2015). Ми бачимо дует гіперболізованих жіночих образів: матері домогосподарки (Т. Меттел) та її дочки (Д. Міндж) (Рис. 7). В пісні, яку вони виконують висміюються традиційні гендерні ролі, за якими жінка в «білому патріархальному суспільстві» народжена, щоб виховувати дітей та піклуватись про будинок та чоловіка. Основним символом в усьому виступі є яйця – іронічне трактування жіночої фертильності чи ролі у кулінарії (типовий символ приготування жінкою сніданків), що є традиційними гендерними стереотипами. Саркастичні діалоги та гротескні візуальні рішення (реквізит, макіяж та костюми) тільки підкреслюють здатність драг-квін піддавати сумніву серйозність з якою суспільство підтримує певні гендерно-соціальні норми.

Якщо звертатись до давньоримської комедії, то тут схожим образом руйнуються гендерні стереотипи через образ Філокомасії в «Хвальковитому воїні» Плавта (Plaut. Mil. Glor.). Філокомасія за сюжетом – молода гарна жінка, яку тримає



Рис. 7. Перформанс «Яйця». 9-й епізод 7-го сезону «Королівські перегони РуПола». © RuPaul's Drag Race

в полоні дурний воїн Піргополінік, проте вона любить прекрасного юнака Плевсікла. Так, щоб позбавитись полону, вона бере участь у складному плані: прикидається сестрою-близнючкою та, разом з Акротелевтією-гетерою, маніпулює чоловіками, підриває патріархальну владу й з гумором викриває дурість тирана. Варто зважати на те, що цю роль грає чоловік-актор, який репрезентує образ активної жінки, яка за сюжетом прикидається стереотипною пасивною, дурною, щоб обдурити Піргополініка. Найкраще це прослідковується у фінальному діалозі між нею і останнім, вона розхвалює його називає «дотепним», проявляє чуттєві фемінінні емоції при прощанні з ним, вже на цей момент знаючи, що він купився на їх аферу (Plaut. Mil. Glor. 1345–1347). Це перегукується з сатиричним перебільшенням у драг-перформансах, таких як «Яйця», в яких критикуються гендерні кліше стосовно жінок. Або Теренція п'єса «Євнух», в якій персонаж Херея перевдягається у жіночий одяг для досягнення своїх цілей, користуючись стереотипом про слабкість і пасивність євнухів (Terenc. Eun. 610–620), щоб обманути інших персонажів. Ця сцена руйнує традиційні уявлення про мужність справжнього римлянина, адже герой користується абсолютно «женоподібними» способами (обман, хитрощі), щоб досягти мети.

Такого роду ситуація в реальному римському житті негативно згадується рядом латинських джерел: трибун А. Пульхр вдався до кросдресингу і перевдягнувся в арфістку, щоб потрапити на жіноче свято присвячене Добрій Богині, та за деякими версіями, спокусити другу дружину Ю. Цезаря (Cic. Att. I.12.3; Plut. Caes. 9–10). Він був засуджений, як на рівні суспільної моралі, так і законодавчому. Цицерон у своїй промові супроти Клодія (до нас дійшли, на жаль, фрагменти через інших авторів) поміщає кросдресинг у центр своєї інвективи (Cic. Clod. et Cur.). Він робить акцент на тому, що це було не просто перевдягання, а прояв його «жіночої» ідентичності (справжнього «Я») (Cic. Clod. et Cur. fr. XXXIII). До прикладу, коли він говорив про смерть трибуна, він назвав його «жінкою (mulier), яка пала серед чоловіків (vires)» (Cic. Pro Mil. XXI.56).

У цьому контексті теорія М. Гарбер дозволяє глибше осмислити, як перевдягання одночасно руйнує й оголює «кризу суспільних норм». Херея, перевтілюючись у жіночий образ євнуха, діє в межах сценічної гри, але навіть у цьому випадку кросдресинг відображає напруження в суспільному сприйнятті гендеру. Адже тут ми бачимо вільного чоловіка, який нехтує своєю маскулін-

ністю. Таким чином, театр постає ареною, яка провокує та підсилює конфлікти навколо гендерних норм.

Поруч з цим перевдягання Клодія виходить за межі театральної умовності, порушуючи суспільні очікування й викликаючи осуд. Цей акт не лише демонструє умовність і нестабільність гендерних ролей, але й підриває соціальну ієрархію, загрожуючи як релігійному, так і суспільному ладу. Таким чином, театр і реальний світ, хоч і функціонують у різних площинах є взаємопов'язаними: криза, яка сприймається на сцені як гра, у житті стає викликом для системи.

Така амбівалентність перевдягання в античному світі має паралелі із сучасною культурою, де перформанси на сцені або в медіа нерідко використовуються для викриття чи підваження суспільних норм. Яскравим прикладом є творчість пуерториканського репера Б. Банні (Bad Bunny), який активно заграє з гендерними образами у своїй музиці, з'являючись у відеокліпах у жіночому вбранні (до речі, підтверджуючи тезу, що не всі драг-квін належать до квір або ЛГБТК+ спільноти). Його підхід виходить за межі традиційного уявлення про маскуліність, показуючи, що такі категорії, як «чоловіче» та «жіноче», є гнучкими й часто умовними. Особливо це помітно в кліпі на пісню «Yo Perreo Sola» («Я танцюю реггетон одна») (Bunney, 2020), який заслуговує на окрему увагу. У ньому Банні з'являється паралельно у двох образах: гіпержіночному (у червоному латексному костюмі, яскравий макіяж і на високих підборах) та гіпермаскулінному (зберігаючи свою чоловічу ідентичність) (Рис. 8–9). Це є заклик як до чоловіків, так і жінок звільнитися від гендерних стереотипів. Так само текст пісні підкреслює незалежність та силу жінок, які можуть приймати сексуальність на власних умовах («Раніше ти ігнорував мене, тепер я ігнорую тебе...»), «Вона танцює реггетон одна...»).

Ця гра з ідентичністю та соціальними очікуваннями знаходить паралелі в давньоримській драматургії. Особливо цікавим у цьому контексті є образ Халіна (раба) / Казіни (прекрасної дівчини) в комедії Плавта «Казіна» (Plaut. Cas.). Як і у випадку з Б. Банні, сцена, де чоловік грає жіночу роль, виходить за межі простого комедійного прийому, стаючи коментарем до природи гендеру як театрального і культурного конструкта (Plaut. Cas. 846–865). За словами відомої дослідниці римської комедії Б. Голд, чоловік, який грає жінку, лише створює ілюзію «жіночості», яка стає набором зовнішніх ознак (макіяж, зачіска, штучні груди) та поведінкових шаблонів (манірна, пасивна, хитра

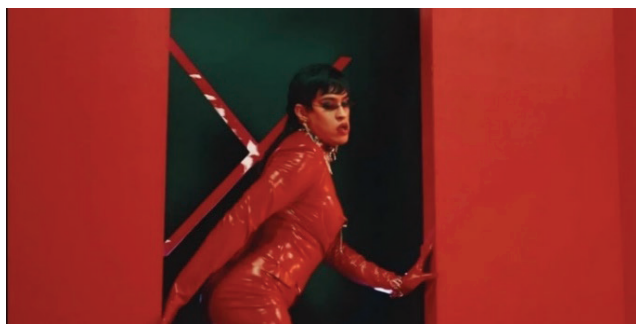


Рис. 8–9. Виконавець Б. Банні у кліпі «Я танцюю реггетон одна». © youtube

тощо) (Franko et al., 2020: 165). Ця ілюзія відповідає теорії перформативності Дж. Батлер за якою гендер не є чимось, що дається при народженні, а є тим що проявляється через повторювану поведінку (Butler, 1990: 25). Акт, в якому актор/персонаж Халін перевтілюється у чарівну Казіну, демонструє, що жіночість – це умовний театральний код, який працює, доки глядач приймає його.

Висновки. Отже, можна констатувати, що кросдресинг як сценічна практика в римському театрі та сучасній драг-культурі поєднує в собі дві функції: *розважальну* (насолада сценічним дійством) та *деконструктивну* (критика гендерно-соціальних норм і кліше). До прикладу, використання гіпержіночних атрибутів: масок/макіяжу, котурнів/підборів, костюмів не тільки формувало нові сценічні амплуа, але й інспірувало соціум до дискусії щодо таких категорій, як маскулінність та фемінність.

Звернення до концепції «Іншого» Ж. Лакана дозволило нам виявити причини суспільної тривоги через практику «перевдягання» на сцені. Таким чином, виконавці виступають свого роду дзеркалом, у якому суспільство бачить свої підсвідомі страхи та бажання. Образ чоловіка з яскравим макіяжем та в жіночому одязі виходить за межі норм патріархального порядку, змушуючи соціум переглянути свої моральні цінності.

Врешті визначено, що феномен кросдресингу, як у римському театрі, так і на сучасній драг-сцені, висвітлює умовність гендерних кліше. Яскравою ілюстрацією цього є давньоримські п'єси Плавта («Казіна», «Хвальковитий воїн» та інші) й Теренція («Євнух»), а також драг-перформанси подібні до мюзиклу-пародії «Яйця» із «Королівських перегонів РуПола» або кліпів на зразок Б. Банні «Я танцюю реггетон одна».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Brooks B. Three «angel» drag queens save man and pummel his attackers. News.com.au. URL: <https://nypost.com/2017/08/21/three-angel-drag-queens-save-man-and-take-on-his-attackers/> (дата звернення: 18.12.2024).
2. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Routledge, 1990. 172 p.
3. Butler J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*. 1988. Vol. 40. No. 4. P. 519–531.
4. Bunny B. Yo perreo sola. YHLQMDLG (Video Oficial). Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GtSRKwDCaZM&t=68s> (дата звернення: 18.12.2024).
5. Carlà-Uhink F., Facella M. Transantiquity: Cross-Dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World. Routledge, 2017. 276 p.
6. Cleland L., Davies G., Llewellyn-Jones L. Greek and Roman Dress from A to Z. Routledge, 2007. 225 p.
7. Connell R. Masculinities. Polity Press, 2005. 324 p.
8. Drag Queen In Singapore Assaulted After Clubbing, Police Unable to Arrest Homophobic Assailant. URL: https://dearstraightpeople.com/2024/03/12/kira_moon-drag_queen/ (дата звернення: 18.12.2024)
9. Duncan A. Performance and Identity in the Classical World. Cambridge University Press, 2006. 242 p.
10. Dutsch D., Franko G. A Companion to Plautus. John Wiley & Sons, 2020. 512 p.
11. Edwards C. The Politics of Immorality in Ancient Rome. Cambridge University Press, 2002. 229 p.
12. Faraone C., McClure L. Prostitutes and Courtesans in the Ancient World. University of Wisconsin Press, 2006. 496 p.
13. Garber M. Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety. Routledge, 1992. 443 p.
14. Golden M. Sex and Difference in Ancient Greece and Rome. Edinburgh University Press, 2003. 352 p.
15. Hankins S. «I'm a Cross between a Clown, a Stripper, and a Streetwalker»: Drag Tipping, Sex Work, and a Queer Sociosexual Econom. *Signs Journal of Women in Culture and Society*. 2015. Vol. 40. № 2. P. 441–466.
16. Herzog C. Drag in the Navy: An Interview with Harpy Daniels. USS Constitution Museum. URL: <https://ussconstitutionmuseum.org/2022/08/19/harpy-daniels/> (дата звернення: 18.12.2024).
17. Lacan J. Écrits: The First Complete Edition in English. W.W. Norton & Company, 2006. 896 p.

18. Lacan J. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. W.W. Norton & Company, 1998. 304 p.
19. Lateiner D., Spatharas D. *The Ancient Emotion of Disgust*. Oxford University Press, 2016. 336 p.
20. Meet the Navy's drag queen, «Harpy Daniels». Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Eio7p2adUkA> (дата звернення: 18.12.2024).
21. Minj G., Trixie M. Eggs. RuPaul's Drag Race Season 7 John Waters Rusal. [Електронний ресурс]. Youtube. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=FE2Kp4GVBP> (дата звернення: 18.12.2024).
22. Mohr S. Oedipus the Queen: Cross-gendering without Drag. *Theatre Journal*. Vol. 55. №1. P. 1–17.
23. Moore M. Fabulous: The Rise of the Beautiful Eccentric. Yale University Press, 2018. 280 p.
24. Newton E. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. University of Chicago Press, 1979. 136 p.
25. O'Neill R. Confrontational tweet from former military officer against appointment of drag queen Harpy as Interior Ministry digital ambassador. URL: https://x.com/mchooyah/status/1653791382274994186?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1653791382274994186%7Ctwgr%5E1ee4b975b15e98ec8a9fb0c39d0a00d07d74c03c%7Ctwcon%5Es1_c10&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.newsweek.com%2Fharpy-daniels-navy-drag-queen-ambassador-bin-laden-seal-1798261 (дата звернення: 18.12.2024).
26. Panoussi V. Cross-dressing. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford University Press, 2024. URL: <https://oxfordre.com/classics/display/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-8634?p=emailAykXF2uqLGS> Hc&d=/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-8634 (дата звернення: 18.12.2024).
27. Restrictions on Drag Performances. URL: https://www.lgbtmap.org/equality-maps/criminaljustice/drag_restrictions (дата звернення: 18.12.2024).
28. Senelick L. *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*. Psychology Press, 2000. 540 p.

REFERENCES

1. Brooks B. (2017). Three «angel» drag queens save man and pummel his attackers. News.com.au. URL: <https://nypost.com/2017/08/21/three-angel-drag-queens-save-man-and-take-on-his-attackers/> [Accessed 18 Dec. 2024].
2. Bunny B. (2024). Yo perreo sola. YHLQMDLG (Video Oficial). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GtSRKwDCaZM&t=68s> [Accessed 18 Dec. 2024].
3. Butler J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge. 172 p.
4. Butler J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519–531.
5. Carlà-Uhink F., Facella M. (2017). *Transantiquity: Cross-Dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World*. Routledge. 276 p.
6. Cleland L., Davies G., Llewellyn-Jones L. (2007). *Greek and Roman Dress from A to Z*. Routledge. 225 p.
7. Connell R. (2005). *Masculinities*. Polity Press. 324 p.
8. Drag Queen In Singapore Assaulted After Clubbing, Police Unable to Arrest Homophobic Assailant. (2024). URL: https://dearstraightpeople.com/2024/03/12/kira_moon-drag_queen/ [Accessed 18 Dec. 2024].
9. Duncan A. (2006). *Performance and Identity in the Classical World*. Cambridge University Press. 242 p.
10. Dutsch D., Franko G. (2020). *A Companion to Plautus*. John Wiley & Sons. 512 p.
11. Edwards C. (2002). *The Politics of Immorality in Ancient Rome*. Cambridge University Press. 229 p.
12. Faraone C., McClure L. (2006). *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*. University of Wisconsin Press. 496 p.
13. Garber M. (1992). *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. Routledge. 443 p.
14. Golden M. (2003). *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*. Edinburgh University Press. 352 p.
15. Hankins S. (2015). «I'm a Cross between a Clown, a Stripper, and a Streetwalker»: Drag Tipping, Sex Work, and a Queer Sociosexual Economy. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 40(2), 441–466.
16. Herzog C. (2022). Drag in the Navy: An Interview with Harpy Daniels. USS Constitution Museum. URL: <https://ussconstitutionmuseum.org/2022/08/19/harpy-daniels/> [Accessed 18 Dec. 2024].
17. Lacan J. (2006). *Écrits: The First Complete Edition in English*. W.W. Norton & Company. 896 p.
18. Lacan J. (1998). *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. W.W. Norton & Company. 304 p.
19. Lateiner D., Spatharas D. (2016). *The Ancient Emotion of Disgust*. Oxford University Press. 336 p.
20. Meet the Navy's drag queen, «Harpy Daniels». (2024). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Eio7p2adUkA> [Accessed 18 Dec. 2024].
21. Minj G., & Trixie M. (2024). Eggs. RuPaul's Drag Race Season 7 John Waters Rusal. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FE2Kp4GVBP> [Accessed 18 Dec. 2024].
22. Mohr S. (2003). Oedipus the Queen: Cross-Gendering without Drag. *Theatre Journal*, 55(1), 1–17.
23. Moore M. (2018). *Fabulous: The Rise of the Beautiful Eccentric*. Yale University Press. 280 p.
24. Newton E. (1979). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. University of Chicago Press. 136 p.
25. O'Neill R. (2023). Confrontational tweet from former military officer against appointment of drag queen Harpy as Interior Ministry digital ambassador: https://x.com/mchooyah/status/1653791382274994186?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1653791382274994186%7Ctwgr%5E1ee4b975b15e98ec8a9fb0c39d0a00d07d74c03c%7Ctwcon%5Es1_c10&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.newsweek.com%2Fharpy-daniels-navy-drag-queen-ambassador-bin-laden-seal-1798261 [Accessed 18 Dec. 2024].

26. Panoussi V. (2024). Cross-Dressing. The Oxford Classical Dictionary. Oxford University Press: <https://oxfordre.com/classics/display/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e> [Accessed 18 Dec. 2024].
27. Restrictions on Drag Performances. (2024). Movement Advancement Project. URL: https://www.lgbtmap.org/equality-maps/criminaljustice/drag_restrictions [Accessed 18 Dec. 2024].
28. Senelick L. (2000). The Changing Room: Sex, Drag and Theatre. Psychology Press. 540 p.

УДК 7-028.22:321.74(47+57)(092)О.Заливаха“1950/1960”
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-9>

Андрій ЦИПУГА,
orcid.org/0000-0002-6738-012X
аспірант кафедри історії України і методики викладання історії
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна) *andrii.tsyruha.22@pnu.edu.ua*

ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ОПАНАСА ЗАЛИВАХИ В 1950-Х – 1960-Х РР.

Метою статті є всебічний та комплексний аналіз основних здобутків мистецької творчості Опанаса Заливахи в 1950-х – 1960-х рр. на тлі зародження та розгортання українського шістдесятницького руху. Методологічною основою статті виступили принципи об'єктивності, історизму, всебічності, наступності, а також комплекс загальнонаукових та спеціально-історичних методів. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що дана проблема досі не стала предметом повноцінного вивчення в сучасній українській історіографії. Джерельною базою статті виступили присвячені постаті О. Заливахи праці українських мистецтвознавців та істориків, а також спогади сучасників видатного художника. Автор приходять до висновку, що період творчості О. Заливахи до 1970 р. характеризувався репрезентацією митця у наступних мистецьких жанрах: монументального мистецтва, графіці, екслібрисі, живописі та станкового малярства. Для мистецької діяльності художника була притаманна творчість відповідно до власного девізу «особистість, національність, вселюдськість». Він суперечив офіційній радянській ідеології, відповідно до якої всі твори мистецтва не мали виходити за рамки соцреалізму як єдиного правильного стилю. Однак у ранній творчості О. Заливахи спостерігаємо синтез європейських стилів із українським національним колоритом. Найбільше обмежень художника до ув'язнення було в монументальному мистецтві, в якому національна символіка була особливо помітною, через що він переслідувався радянськими каральними органами. У період перебування в мордовських колоніях О. Заливаха не міг продуктивно творити через заборону малювати, тому художник дотримувався конспірації, вимушено надаючи перевагу екслібрису та графіці. Тим не менш, навіть ці жанри є внеском в українське мистецтво з огляду на можливість дотримання в них традицій національної творчості.

Ключові слова: Опанас Заливаха, образотворче мистецтво, рух шістдесятників, радянський режим, мордовські колонії.

Andrii TSYPUHA,
orcid.org/0000-0002-6738-012X
Postgraduate student at the Department of History of Ukraine and Methods of Teaching History
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *andrii.tsyruha.22@pnu.edu.ua*

THE ARTISTIC WORK OF OPANAS ZALYVAKHA IN THE 1950S AND 1960S

The purpose of the article is a comprehensive and complex analysis of the main achievements of the artistic work of Opanas Zalyvakha in the 1950s and 1960s against the background of the emergence and development of the Ukrainian sixties movement. The methodological basis of the article was the principles of objectivity, historicism, comprehensiveness, continuity, as well as a complex of general scientific and special historical methods. The scientific novelty of the study lies in the fact that this problem has not yet become the subject of full-fledged study in modern Ukrainian historiography. The source base of the article was the works of Ukrainian art critics and historians dedicated to the figure of O. Zalyvakha, as well as the memoirs of the artist's contemporaries. The author concludes that the period of O. Zalyvakha's work until 1970 was characterized by the artist's representation in the following artistic genres: monumental art, graphics, bookplates, painting, and easel painting. His artistic activity was characterized by creativity in accordance with his own motto "personality, nationality, universality." He contradicted the official Soviet ideology, according to which no works of art should go beyond the framework of socialist realism as the only correct style. However, in the early work of O. Zalyvakha, we observe a synthesis of European styles with Ukrainian national flavor. The artist's greatest limitations before imprisonment were in monumental art, in which national symbolism was particularly prominent, which led to his persecution by Soviet punitive bodies. During his stay in the Mordovian colonies, O. Zalyvakha could not create productively due to the ban on drawing, so the artist adhered to a conspiracy, forced to give preference to bookplates and graphics. Nevertheless, even these genres are a contribution to Ukrainian art, given the possibility of adhering to the traditions of national creativity.

Key words: Opanas Zalyvakha, visual arts, the Sixties movement, Soviet regime, Mordovian colonies.

Постановка проблеми. Вагомою складовою українського шістдесятницького середовища були художники-новатори, творчість яких не вписувалася в рамки пануючого в Радянському Союзі соціалістичного реалізму. До їх числа можна віднести в першу чергу Аллу Горську, Віктора Зарецького, Людмилу Семикіну, Галину Севрук та Опанаса Заливаха. Уродженець Харківщини Опанас Заливаха (1925–2007) протягом багатьох років проживав на території Росії та «навернувся до українства» вже у зрілому віці. Окрім громадської діяльності, він займався мистецькою працею, оскільки за фахом він був художником. Однак у період навчання в Інституті мистецтв у Ленінграді програма передбачала лише вивчення елементів соцреалізму – єдиного стилю в СРСР, вихід за рамки якого кваліфікувалися як «буржуазний націоналізм». Тим не менш, творчі пошуки та віднайдження національної свідомості О. Заливахою зумовили доступ до української національної та європейської мистецької спадщини.

Аналіз основних досліджень. Художня творчість та мистецька спадщина О. Заливахи ставали предметом вивчення вчених Богдана Мисюги (Мисюга, 2003), Олени Волинської (Волинська, 2010), Анатолія Русначенка (Русначенко, 2014), Мирослава Аронця (Аронць, 2016), Людмили Тарнашинської (Тарнашинська, 2019), Ірини Матоліч (Матоліч, 2021). Джерельною базою статті стали в першу чергу мемуари і спогади сучасників художника – Леся Танюка (Танюк, 2013), В'ячеслава Чорновола (Чорновіл, 2006), Василя Овсієнка (Овсієнко, 2007), Дмитра Гриньківа (Гриньків, 1990). Чимало важливої інформації про становлення особистості, основні віхи громадської діяльності та творчості О. Заливахи містяться у збірці статей і спогадів «Дзвонар» (Дзвонар, 2017).

Мета статті – всебічний та комплексний аналіз основних здобутків мистецької творчості Опанаса Заливахи в 1950-х – 1960-х рр. на тлі зародження та розгортання українського шістдесятницького руху.

Виклад основного матеріалу. Дисидент В'ячеслав Чорновіл у свій час поділив творчість О. Заливахи на такі періоди: 1) ленінградський (до 1960 р.); 2) сибірський (літо 1960 р. – кінець 1961 р.); івано-франківський (1962 р. – серпень 1965 р.); івано-франківський (з 1970 р.) (Волинська, 2010: 134).

Живопис О. Заливахи не був підпорядкований якомусь визначеному мистецькому напряму – це синтез символізму, авангарду, сюрреалізму, деякі з творів виконані в постімпресіоністичній манері

(Чмелик, 2022: 131). Семе через це його назвали «українським Пікассо» (Доценко, 2011: 7). Сам художник окреслював поняття «стиль» «поверхневим ринковим терміном, грубим злиттям особистої неповторності в єдину течію, колективізацією мистецтва», тобто художник не мав стилістичних обмежень. Його творчість була спрямована у внутрішню суть людини, він вимагав від себе найглибшого розуміння думки й найдосконалішого її втілення (Скоробреха, 1996: 14).

Лідер київського шістдесятницького осередку Лесь Танюк вважав, що О. Заливаха – «талант абсолютно унікальний, і відлучення його тюрмою від мистецтва, від пензля і від філософської книжки – один, може з найтяжчих, злочинів брежневської держави». Він писав, що західноєвропейські країни, зокрема, Франція та Німеччина, зарахували б його до числа національних апостолів, в той час як у радянський період він був покараний відбуванням терміну в концтаборі (Танюк, 2013: 262).

Живописна творчість О. Заливахи характеризується охопленням образної тріади – особистість, національність, вселюдськість, – яка стала концептуальним гаслом оформлення картин митця (Ганущак, 2017: 111). Її невід'ємною складовою стала тема людської Долі, яка вирішується по-різному в залежності від твору та є основою ідеї узагальнення, зміна долі однієї людини в долі цілої нації. Другим прийомом творів О. Заливахи є відсутність горизонтальної динаміки та відображення простору по вертикалі, який поєднує землю і небо, що відображає християнський світогляд митця і базується на вірі в добро, Бога та Вічне Життя. Така філософія творів художника свідчить про вічність, повноту та цілісність буття. Третім прийомом картин є переважання синього й зеленого кольору на полотнах О. Заливахи, що свідчить про відображення теми Вічного Життя (Тарнашинська, 2019: 432–433).

Характерним формальним прийомом у творчості О. Заливахи виступає єдність зображення-образу та простору, що оточує. У його картинах і тло, і зображення сприймаються цілісно, ніби повітря і простір матеріалізувалися та виступають у нерозривному зв'язку із предметами та образами. Митець відмовляється від передачі глибини перспективи. Картинна площина збагачується різними зображувальними засобами, символами, пластичними ефектами. Він свідомо згладжує предметність і об'ємне моделювання світлотінню, завдяки чому зростає роль абстрагованого від предмета кольору, лінії, силуету та ритму, що пов'язує на площині окремі просторові зони і

робить їх поєднання виправданим. У деяких творах О. Заливаха вдається до зорового сприйняття, коли людське око, дивлячись на картину та сприймаючи її в цілому, може змінювати свій фокус зору, і залежно від цього ми по-різному можемо бачити одне й те саме зображення. Так митець підводить нас до подвійного змісту твору, що є наслідком по-різному побаченого зображення і трактування форми (Чмелик, 2022: 132).

Пріоритетами О. Заливахи як митця були морально-етичні форми людського буття. Виходячи з цього, варто відзначити, що головним персонажем у багатьох його творах виступає людина як мірило життєвих явищ і процесів, їх переосмислення і пристосування до власного життя. Це зближувало О. Заливаху з мистецтвом Михайла Бойчука і художників його школи. Свою увагу митець зосереджує на важливих рисах людського характеру (і в портретах, і в тематичних композиціях). При цьому зовнішність людини і коло її занять є для нього другорядними. Найважливіше творити в кожній людині гармонію розумової і моральної основ, її єдність зі своєю сім'єю та народом. Тому образ цілісної, гармонійної людини в О. Заливахи пов'язаний із поняттями сім'ї, любові, материнства, що становить суть людського існування. Поняття «Батьківщина» у митця уособлює розуміння свого коріння, історії та є найвищою гуманістичною цінністю (Чмелик, 2022: 133).

Перебування О. Заливахи на практиці в Косові вплинуло на ранні роботи художника, серед яких «Вулиця в Косові» (1957), «Косівський базар» (1957), «Гук» (1957). Після повернення до Ленінграда він написав такі картини: «Бокораші» (1957), «Софія Новгородська» (1958–1959), «Фреска з Новгородської Софії» (1958–1959), «На ленінградському цвинтарі», «Набережна Неви» (Волинська, 2001: 114).

У ранній період творчості О. Заливаха також писав в основному портрети своїх друзів, знайомих, митців, карпатські, тюменські та ленінградські пейзажі: «Ленінградський дворик» (1960), «Річка Тура в Тюмені», «Монастир у Тюмені», «Вулиця Республіки в Тюмені» (1961), «Яблуна навесні», «Неділя у Ворохті», «Карпати» (1962), «Портрет художника» (1959), «Ніна», «Дівчина в голубому» (1961), «Портрет лісоруба», «Автопортрет» (1962) та ін. (Опанас Заливаха, 1996: 32). Уже в цих творах манера письма стає узагальненою, а вибрані митцем виражальні засоби лаконічно передають основну думку автора, його відношення до зображуваного (Чмелик, 2022: 129–130).

Зі збережених полотен раннього періоду творчості О. Заливахи відома картина «Гори зустріча-

ють» (1962). У творі бачимо українські національні мотиви, що спричинено враженнями художника від подорожі до Косова. Картина характеризується контрастністю темних (темно-синього й темно-зеленого) та світлих (яскраво-жовтого, світло-зеленого й білого) кольорів відповідно на задньому й передньому фонах. У лівому нижньому куті зображено чоловіка в гуцульському одязі з торбою в лівій руці та палицею в правій. У центрі картини розміщені дерева, що означає, що художник прагнув показати красу природи українських Карпат. На задньому плані зображені гори, темний фон яких свідчить про суворість та загадковість гірської стихії. Для цього полотна характерне вільне трактування форм предметів. Картина в певній мірі автобіографічна, оскільки О. Заливаха відобразив власні прагнення повернутися до українських національних коренів (Аронєць, 2016: 15).

Окрім мотивів української природи О. Заливаха в ранній творчості відобразив сімейне життя українців. У цьому контексті відома картина «Крилоська хата» (1962). Різноманітні світлі кольори на полотні підкреслюють доглянутість і чистоту подвір'я української сім'ї. На полотні зображено дві хатини та тин, збудовані за традиційним українським зразком. У центрі картини відображена розмова господаря хати з матір'ю, яка могла стосуватися господарських справ. На задньому плані, біля білої хати, зображена господиня, яка набирає воду з колодязя. У нижньому лівому куті сидить хлопчик, який слухає розмову батька і бабусі, готуючись до дорослого життя вже в дитячому віці. Сімейну ідилію на полотні підкреслює блакитне небо. У цілому для картини характерний український національний колорит (Аронєць, 2016: 15).

Ще одним раннім твором О. Заливахи є картина «Натюрморт» (1962). У цій роботі простежується захоплення П. Сезаном. У картині переважає скульптурна пластика в моделюванні форми. На полотні виражається контрастність чорного й червоного та жовтого кольорів, який підкреслює домашній затишок (Аронєць, 2016: 16).

До побутового жанру ранньої творчості О. Заливахи належить картина «Натюрморт «Яблуневий цвіт»» (1965). На передньому плані зображені вази із яблуневими квітами, розміщені на підвіконні. Біля них лежать пензель із фарбами, що свідчить про стосунок полотна до зображення художником власної квартири. Синій колір підвіконня контрастує із жовтим, червоним та зеленим тонами пейзажу, який видно з вікна (Аронєць, 2016: 21).

Окрім пейзажного та побутового жанрів О. Заливаха займався також портретним живописом.

сом. До раннього етапу творчості художника належить «Портрет Володимира Барана» (1963). На портреті зображений історик Володимир Баран, одягнений у чорний піджак. Зосереджений погляд чоловіка свідчить про віддачу дослідника своїй справі. Темний тон одягу В. Барана контрастує із білим, червоним, рожевим та блакитним кольорами листів та обкладинок книг, завдяки способу зображення яких можна зробити висновок про художнє бачення О. Заливахою роботи дослідника та його ерудиції. У цілому картина передає кабінетну атмосферу в стилі імпресіонізму (Аронєць, 2016: 17).

У ранній творчості О. Заливахи також присутня ідея материнства і вічного життя. Вона розкрита у картині «Пієта» (1963). Твір характеризується поєднанням білих та чорних тонів. Сюжетом картини є смерть пораненого на війні чоловіка в руках матері. На задньому плані із правого боку зображений кінь, який також сумує з приводу смерті господаря. Світло на задньому плані з лівого боку означає початок нового життя Героя війни після фізичної смерті (Аронєць, 2016: 19).

Серед ранніх живописних творів О. Заливахи є і картини на шевченківську тематику. Серед них варто відзначити полотно «Шевченко-бунтар» (1964). Основною вертикаллю картини є портрет Т. Шевченка на пізньому етапі життя в темному піджаку та вишиванці, яка виражає національне почуття патріотизму Кобзаря. Червоно-жовті тони заднього фону полотна та іскр в очах поета символізують ненависть до всього, що знищує Україну, та прагнення протистояти російській імперській політиці з метою спокійного життя майбутніх поколінь українців у власній незалежній державі (Dundiak, 2021: 14).

Вже в період навчання в інституті мистецтв у Ленінграді митець почав цікавитися монументальним мистецтвом. У період діяльності в рамках Клубу творчої молоді в Києві О. Заливаха згадував про планування спорудження пам'ятника Києю перед київським вокзалом та пам'ятника Україні-Руси на теперішньому Майдані Незалежності, який мав складатися з семи частин (Семи Днів Творення). Тим не менш, ці проєкти так і не були реалізовані (Волинська, 2010: 132). Першими спробами монументальних композицій О. Заливахи стали магазин «Верховина» та кіно-театр «Космос» в Івано-Франківську, інтер'єри яких на сьогодні втрачено (Матоліч, 2021: 118). Серйозними роботами 1960-х рр. стали мозаїки «Борітеся – поборете» та «Пророк» (Волинська, 2001: 115).

У 1964 р. О. Заливаха, Алла Горська, Людмила Семикіна, Галина Севрук і Галина Зубченко

створили Шевченківський вітраж на замовлення Київського університету. Його потрібно було зробити протягом 20-ти днів. Умови праці були не найкращі, адже через вестибюль постійно ходили люди. У день ювілею виконану імітацію вітража задрапували, щоб не показувати громадськості. 8 березня мала зібратися секція монументально-декоративного мистецтва Спілки художників УРСР, щоб оцінити роботу, до того часу робота над центральною частиною твору була завершена (Русначенко, 2014: 103).

Згідно зі спогадами Людмили Семикіної, вона створила металевий каркас і замовила необхідні матеріали. Вітраж складався із трьох панно – великого в центрі та вужчих зліва і справа, розділених на верхні й нижні частини. На центральному панно був зображений Тарас Шевченко. Правою рукою він пригортав до себе покривджену жінку-Україну, а в високо піднятій лівій руці тримав книжку. Біля зображень був напис: «Возвеличу малих отих рабів німих! Я на сторожі коло них поставлю слово» (Юсип, 2009: 98–99).

Саме через напис у центральній частині твору вітраж було знищено в ніч на 9 березня 1964 р. (Овсієнко, 2007: 99; Юсип, 2009: 99). Це було зроблено за вказівкою ректора Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка Івана Швеця. За офіційною версією, саме студенти й викладачі університету, побачивши вітраж, почали вимагати прибрати його, тому що він нібито «соромить ім'я великого сина українського народу». На думку партійних діячів, виконана робота була «хуліганством, спробою отруїти мистецтво буржуазними тенденціями» (Русначенко, 2014: 103). У «Рішенні Бюро Київського обласного правління Спілки художників України від 13 квітня 1964 р.» вказується погляд радянського керівництва на світоглядне рішення вітража 1964 р. Зокрема, у документі згадується, що зображення Т. Шевченка в вигляді середньовічної архаїзованої ікони не мало нічого спільного з образом демократа-революціонера, який цінували радянський народ і весь світ. З цього випливає, що цей твір виходив за рамки соціалістичного реалізму, через що О. Заливахи почали активно переслідувати радянські каральні органи (Дзвонар, 2017: 19–20; Корогодський, 2005: 126).

У мистецтві О. Заливахи спостерігаємо дивовижне поєднання традиційного і сучасного. Модерні, авангардистські та абстрактні елементи роблять поверхню картини, її сенс, її художність активними, викликають у глядача енергію мислення. Модерністичні форми, поєднані з реалістичними, – звичне явище у мистецтві О. Заливахи. Він часто використовував новітні досягнення

світового малярства. Головним елементом мистецьких якостей О. Заливахи були зміст та відображення духу картини. Дуже часто фігуративні деформації у творах художника зведено до символу (Сковерко, 2020: 249).

Опанаса Заливаха було засуджено з заборону малювати, як свого часу Т. Шевченка. Тим не менш, він розвивав свій мистецький хист, шукаючи можливості для творчого самовираження. Зокрема, він робив ескібриси для політв'язнів та своїх друзів по листуванню. Також він працював у жанрах графіки та вітальної поштівки (Тарнашинська, 2019: 429). Деякі ескібриси були вміщені в журналі «Дукля» (Чорновіл, 2006: 371). У період ув'язнення О. Заливаха дізнавався про мистецькі події завдяки листуванню з Аллою Горською (Тарнашинська, 2019: 429). Саме в таборі художник виконав малюнки цілющих рослин до книги коломиянина Кархута «Ліки довкола нас» (Гриньків, 1990: 599).

У концтаборі О. Заливаха написав декілька портретів. Першим із них є портрет Івана Русина (1966), співкамерника-дисидента. На картині політв'язень зображений у синій розстебнутій сорочці. Його погляд задуманий і виражає певну тривогу. Картина наповнена контрастом холодних і теплих (жовтого й червоного) кольорів. Жовтий і червоний фон на задньому плані передають настрої політв'язня. Постава наглядча табору синього кольору на задньому плані свідчить про те, що мотивом полотна є всеохопний контроль радянського тоталітарного режиму, в тому числі в концентраційних таборах (Дзвонар, 2017: 141).

Другою такою картиною є портрет латвійського поета і політв'язня Кнутса Скуенієкса (1966). Його стиль виглядає більш «пікассівським». Піднята ліва рука представника латвійського руху спротиву означає спонукання до спокою та уваги до чогось. В очах Кнутса Скуенієкса бачимо впевненість, обличчя виражає спокійний менталітет народів Північної Європи. На картині переважає темнокольорова гама, завдяки якій можна зробити висновок про мистецькі уявлення О. Заливахи про концтабірну реальність. Задній план картини складається із геометричних фігур, які нагадують стиль малювання картин П. Пікассо (Дзвонар, 2017: 141).

Третьою картиною, намальованою О. Заливахою в концтаборі, є портрет Василя Підгородецького (1966). Портрет політв'язня зображений у нижньому правому куті полотна. Василь Підгородецький на картині одягнений у синю вишиванку, що означає підкреслення патріотичних поглядів дисидента. Сам погляд виражає тривогу за май-

бутнє України. На задньому плані полотна жовтий фон, на якому святий Юрій на білому коні вбиває змія-диявола. Ймовірно, художник на картині проводить паралель знищення злих сил із поваленням радянського тоталітарного режиму. Над святим Юрієм зображений ангел, який одягає йому на голову корону, що означає перемогу добра над злом і початок його панування у світі. Поєднання релігійного мотиву із портретним підштовхує до висновку, що патріотичний Рух Опору в другій половині ХХ ст. базується на вірі в Бога та краще майбутнє України після ліквідації радянського тоталітарного режиму та встановлення незалежності країни (Дзвонар, 2017: 141).

Важливим новаторським кроком О. Заливахи в мистецтві було застосування у станкових композиціях матеріалу немистецького призначення. Фрагменти гофрованої електроізоляції, радіотехнічні тумблери, елементи механізованого побуту стали акцентом елементів візуалізації. Подібними мистецькими прийомами користувалися у свій час американські поставангардисти 1960–1970-х рр., що пояснювалося загальним спротивом митців тотальній технізації та усталеному розумінню краси та гармонії (Опанас Заливаха, 2003: 124).

До табірної творчості О. Заливахи також належить картина «Козак Мамай» (1969). Вона виконана в авторській техніці станкового малярства, з елементами плоскорізьби і використанням листового металу та фрагментів кераміки. Новаторство О. Заливахи полягало в нетиповому осмисленні історично сформованого сюжету і при цьому збереженні сакральності народної картини. Як представники школи М. Бойчука, художник витримав тон первісної кольорової гами (Опанас Заливаха, 2003: 55).

У таборі О. Заливаха, з огляду на заборону малювати, опанував мистецтво графіки й ескібрисів. Воно до певного часу було для художника допоміжним жанром. Скороспішні нариси, які він використовував у якості ескізів до композицій, за роки ув'язнення набули виваженої дисципліни лінії, композиційної довершеності. Декоративне відчуття барви, що особливо характеризувало його малярство у 1965 р., О. Заливаха пробував «імітувати» кількома кольоровими стержнями ручки. Графічні нариси кульковим стержнем, що їх художник впорядковував у зошити ручної роботи (своєрідні «захальвні книжечки»), можна віднести до окремого графічного жанру. Прикметною особливістю мистецького росту О. Заливахи є його різноплановий підхід у застосуванні мистецьких засобів. Його лінійні стилізації нагадують елементи архаїчних орнаментів (Мисюга, 2003: 10).

У графічному жанрі зовсім нового значення в композиційному мисленні художника набула пляма. Фігуративні силуети, з котрими він розпочав експериментувати в якості абстрактних одиниць композиції, еволюціонували від лінійної подібності природним формам до стилізованих монументальних модулів. Фізична обмеженість змінювати фактуру поверхні змусила О. Заливаха працювати над урізноманітненням її візуального сприйняття. Навіть такі технічні прийоми, як «крапка», «штрих» могли мати статичну і динамічну форми (Опанас Заливаха, 2003: 21).

Надзвичайно широка гама власне мистецьких проблем, різноманітна тематика свідчать про оптимістичну налаштованість духу О. Заливахи в ув'язненні. Одна з перших згадуваних книжечок, датованих кінцем 1965 р. (коли тиск на особистість митця та допити були особливо жорстокими), вражає масштабом вирішених завдань (Опанас Заливаха, 2003: 21).

Тема материнства, що відкриває цикл табірних замальовок, є наскрізною та наймасштабнішою у творчості О. Заливахи. Образ «скитської богині» втілений у фібулоподібних силуетах жінки-берегині, яку митець-графік трактує як символ молитовної заступниці. Статична архаїчна поза «молящої», інколи з умовним обличчям, спонукає до духовного спокою та зосередження. Формальне вирішення сюжету зберігає характер знакової умовності. Символи Землі, Води, Світла – перефразовані інколи в різнофактурне тло, інколи – в рапортну одиницю абстрактних ритмів (Мисюга, 2003: 10).

Ще однією темою графічних творів О. Заливахи є роздуми на теми українських пісень і балад. У стилізованих сюжетах прощання козака з нареченою; самотнього воїна-характерника, що йде українськими степами, художник намагався продовжити ілюстративну тезу книжкового оформлення, яку почав ще на початку 1960-х рр. Найдовершенішим циклом творів є постать кобзаря-лірника, що еволюціонує від «козака Нетяги» до міфічного Мамая. Декороване елементами орнаменту тло надає композиціям ліричності. Сцени оплакування вбитого воїна, проводів на війну, захоплення в полон є не тільки сюжетами народних пісень. У графіці О. Заливаха відображає тему української долі (Опанас Заливаха, 2003: 22).

Поряд із категоріями вічних істин О. Заливаха розкриває тему «зони». Локальні особливості тоталітарного суспільства, що особливо помітні в межах табірної життя, художник прагнув виявити в ряді філософських роздумів-композицій

про спілкування, придушене почуття гідності, приховані людські якості, реалію народного рабства. Твори О. Заливахи «Варта», «Чай», «Розмова філософів», «Хор» вирізняє важкість замкнутого ритму, де чорна фундаментальна пляма є переважаючим тоном. Гострота перпендикулярних ліній, строга архітектоніка зображень надають творові «Варта» особливої статичності. На цій двоколірній мозаїці зображені «зеки», тюремні наглядачі та обриси тюремних в'язнів. Квінтесенція філософських роздумів про табірне спілкування викладена в ідеї графічної композиції «Чай». Традиція табірної чаювання по колу, яка символізувала одночасно знайомство, дискусію, провокацію, прощання, була потрібна художнику як метафора неформального кола. Пізніше О. Заливаха розвинув цю тему в живописі 1970-х рр. В іншому варіанті він згодом трактував цей сюжет ритмом гуцульського «аркана», якому притаманна дружність, однотайність і водночас підступність (Опанас Заливаха, 2003: 22).

На кінець 1960-х рр. О. Заливаха у своєму прагненні лаконізувати форму дійшов до максимальної умовності зображень. У записнику художника 1966–1967 рр. уже не знайдено ілюстративних переспівів народного епосу з ідилічними метафорами. Його нові графічні малюнки малосюжетні. Для них характерні образні властивості ліній, плям, фактури та ін. засобів. Форми малюнків О. Заливаха запозичив певною мірою із праслов'янської культури та синкретизму далекохідних культур, були запозичені з давніх орнаментальних рядів (Мисюга, 2003: 10).

Феномен естетичного прориву О. Заливахи полягав у тому, що, будучи абсолютно відірваним від світового мистецького процесу, він своїми спробами дійшов до рівня найсучасніших мистецьких винаходів Заходу. В оформленні художника виходили у світ книжки та поштівки. Найцікавішим фактом популяризації його творів була публікація в 1968 р. у закордонному часописі «Бюлетень міжнародної амністії», що видавався англійською мовою в США. Автор кількома реченнями про художника відзначив парадокс мистецького явища у тоталітарному просторі СРСР (Опанас Заливаха, 2003: 24).

Майже одночасно із графічними творами О. Заливаха захопився мистецтвом екслібриса. Це давній жанр книжкового знака, яким послуговувалися в Україні з XVII ст. та який відродився на початку 1960-х рр. Єдиний із жанрів графіки в період ідеологічного контролю за мистецтвом, екслібрис уможлилював символізоване зображення та неоднозначне трактування образу. Від-

родження цього жанру графічного мистецтва в Україні на початку 1960-х рр. після його тридцятирічного занепаду було зумовлене зацікавленням інтелігенції колекціонуванням книжок. Саме тому поширення набули машинописні неформальні видання із старими логотипами (Опанас Заливаха, 2003: 24).

Екслібриси малих форм, які О. Заливаха віддруковував на клаптиках газетного паперу в таборі, не були зазвичай відвертим позначенням власника книгозбірні. Художник інколи не хотів підписувати своєрідні графічні присвяти. Це могло викликати клопіт із наглядачами в'язниці. Більшість власників книгозбірень, яким присвячував графічні мініатюри О. Заливаха, знаходилися в межах «великої зони», і зайва згадка про них могла коштувати їм життя. Тому художник фантазував навколо семіотики українських прізвищ, перефразовуючи їх у форму візуальних метафор. Так виникли екслібриси Івана Русина, Василя Долішнього, Валентина Мороза, Івана Світличного, Лариси Богораз, Петра Розумного. У своїх фантазіях на тему прізвищ О. Заливаха здебільшого іронізував, буквально трактуючи їх як загальні назви чи пересічні поняття: «русин», «мороз», «чорний віл» (Чорновіл), «розумний» та ін. У рамках подвійних значень художникові вдається досягнути образного лаконізму: образ «русина» трактує погрудним зображенням гуцула, «мороза» - через постать зіщуленого від холоду селянина. Не менш цікавим є спосіб художника (омінаючи семіотику прізвища) відтворити громадське кредо власника книжкового знака в образі біблійного героя чи образах прадавнього символу. Особливо промовистими у цьому контексті є екслібриси Юрія Бадзя та Івана Геля (Опанас Заливаха, 2003: 25).

В екслібрисі О. Заливахи бачимо розуміння внутрішнього світу людей через знання особливостей їхніх професій. Особливої уваги заслуговує книжковий знак Євгена Сверстюка, де постать інтелігента силуетом відображена в воді. Очевидно, художник прагнув у такий спосіб зобразити «кришталеву» вдачу літератора-інтелектуала. Образ фенікса, який згорає у полум'ї, символізує постать багатолітнього політв'язня Левка Лук'яненка. Громадянський подвиг автора першого «Словника синонімів української мови» мовознавця Святослава Караванського відображає простягнута крізь тюремні ґрати рука з пером, що пише букви українського алфавіту (Мисюга, 2003: 11).

У цілому для екслібрисів О. Заливахи було характерне спрощення форми. Картушеподібні площини перших екслібрисів із їхньою естетикою

шевронних логотипів були інколи перенесенням їх «первісного» вигляду. Їх графічна простота та досконалість здебільшого завдячує традиції. Не маючи багато засобів для досконалого опрацювання складніших графічних рішень та постійно переходячи твори, художник був не в змозі створювати більш складні малюнки чи використовувати витончену техніку. Властива більшості цих книжкових знаків симетрія та статичність надає їм монументального виразу та спрощує візуальне сприйняття (Мисюга, 2003: 11).

Мамаївський тип козака в екслібрисі І. Геля, скитська фібула з книжкового знака Ліни Костенко, класичний ракурс «сатира» книгозбірні Раїси Мороз були проявом наступної фази графічного опанування малим форматом книжкового знака. Тут художник вдається до стилізації фігуративних сюжетних типів, інколи перевантажуючи композицію активним тлом або стафажними деталями. Одним із шляхів такого ускладнення було намагання цілковито підпорядкувати зображення стилевій домінанті. Найбільш показовим прикладом такого прийому є екслібриси Івана Русина, Данила Шумука та Левка Лук'яненка. Вони нагадують фрагменти традиційного українського орнаменту, бо кожна тональна пляма їх композиції підпорядкована орнаментальному ритмові. Органічним прийомом є також декоративна стилізація фігуративних символів. Завдяки їй художник міг вільно поєднувати в одній фразі елементи орнаменту та логотипи. Екслібриси цієї групи викликали особливе зацікавлення українських та зарубіжних мистецьких критиків у 1966–1967 рр., а деякі з них навіть потрапили на шпальти часописів «Дукля» та «Нове життя», що видавалися українською громадою в Чехословаччині (Опанас Заливаха, 2003: 27).

Висновки. Отже, період творчості О. Заливахи до 1970 р. характеризувався репрезентацією митця у наступних мистецьких жанрах: монументального мистецтва, графіці, екслібрисі, живописі та станкового малярства. Для мистецької діяльності художника була притаманна творчість відповідно до власного девізу «особистість, національність, вселюдськість». Він суперечив офіційній радянській ідеології, відповідно до якої всі твори мистецтва не мали виходити за рамки соцреалізму як єдиного правильного стилю. Однак у ранній творчості О. Заливахи спостерігаємо синтез європейських стилів із українським національним колоритом. Найбільше обмежень художника до ув'язнення було в монументальному мистецтві, в якому національна символіка була особливо помітною, через що він переслідувався радян-

ськими каральними органами. У період ув'язнення О. Заливаха не міг продуктивно творити через заборону малювати, тому художник дотримувався конспірації, вимушено надаючи перевагу екслі- брису та графіці. Тим не менш, навіть ці жанри є внеском в українське мистецтво з огляду на можливість дотримання в них традицій національної творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аронець М. Опанас Заливаха. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2016. 119 с.
2. Волинська О. Громадська та художньо-просвітницька діяльність Опанаса Заливахи. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2001. Вип. III. С. 111–122.
3. Волинська О. Художньо-методологічні засади творчості Опанаса Заливахи. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії*. 2010. Вип. 3 (12–13). С. 129–137.
4. Ганущак В. Жбан запашного напою: літературознавчі, літературно-критичні розвідки. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2017. 212 с.
5. Гриньків Д. Дзвони, в яких палає біль України. *Визвольний шлях*. 1990. Кн. 5 (506). Річник XLIII. С. 598–600.
6. Дзвонар. Збірка статей і спогадів про Опанаса Заливаха. Харків : ТОВ «Видавництво «Права людини»», 2017. 240 с.
7. Доценко Ю. Його вертикаль. *Слово Просвіти*. 2011. № 9 (594). С. 7.
8. Корогодський Р. Опанас Заливаха. *Сучасність*. 2005. № 6. С. 125–133.
9. Матоліч І. Опанас Заливаха: «все можна взяти в чужинця, окрім віри...» *Образотворче мистецтво*. 2021. № 1. С. 116–119.
10. Мисюга Б. Старт табірної графіки Опанаса Заливахи. *Образотворче мистецтво*. 2003. № 1. С. 10–11.
11. Овсієнко В. Він просто був українцем. *Визвольний шлях*. 2007. Кн. 4 (709). С. 99.
12. Опанас Заливаха. Альбом-каталог. Живопис. Графіка. Різьба. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1996. 39 с.
13. Опанас Заливаха: Альбом / упоряд. Б. Мисюга. К. : Смолоскип, 2003. 160 с.
14. Русначенко А. Знищення вітража Тараса Шевченка в Київському державному університеті ім. Т.Г. Шевченка: подія і навколо неї. *Слово і час*. 2014. № 10 (646). С. 102–107.
15. Сковерко Л. Твори Опанаса Заливахи у колекції Хмельницького обласного художнього музею. *Музей як невід'ємна складова відкритого соціокультурного середовища: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (з нагоди 40-річчя заснування Музею мистецтв Прикарпаття), 2020 р.* Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2020. С. 244–251.
16. Скоробреха В. «У мистецтві я заспокоюю душу». Опанас Заливаха, якого не знає світ. *Голос України*. 1996. № 123 (1373). С. 14.
17. Танюк Л. Твори. Щоденники без купюр. В 60-ти томах. Том 26. 1970 р. (березень–грудень). К. : Альтерпрес, 2013. 736 с.
18. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетичний аспекти). Київ : Смолоскип, 2019. 592 с.
19. Чмелик І. Мистецька Івано-Франківщина: видатні особистості, виставкове, музейне, освітнє середовище. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2022. 180 с.
20. Чорновіл В. Твори: У 10-ти т. Т. 3. К. : Смолоскип, 2006. 976 с.
21. Юсип Д. Любові вічний слід. Літературно-критичні та публіцистичні студії. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. 316 с.
22. Dundiaĭ I. Taras Shevchenko in the Works of Opanas Zalyvakha: context and meanings. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 44. С. 11–17.

REFERENCES

1. Aronets, M. (2016) *Opanas Zalyvakha* [Opanas Zalyvakha]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV. 119. [in Ukrainian].
2. Chmelyk, I. (2022) *Mystetska Ivano-Frankivshchyna: vydatni osobystosti, vystavkove, muzeine, osvittne seredovyshe* [Artistic Ivano-Frankivsk Region: outstanding personalities, exhibition, museum, educational environment]. Ivano-Frankivsk: Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka. 180. [in Ukrainian].
3. Chornovil, V. (2006) *Tvory: U 10-ty t. T. 3* [Works: In 10 volumes, Vol. 3]. Kyiv: Smoloskyp. 976. [in Ukrainian].
4. Dotsenko, Yu. (2011) *Yoho vertykal* [His vertical]. *Slovo Prosvity – Word of Enlightenment*, 9 (594). 7. [in Ukrainian].
5. Dundiaĭ, I. (2021) *Taras Shevchenko in the Works of Opanas Zalyvakha: context and meanings*. *Visnyk KNUKiM. Seria: Mystetstvoznavstvo – Bulletin of the KNUKiM. Series: Art History*, 44. 11–17. [in English].
6. Hanushchak, V. (2017) *Zhban zapashnoho napoiu: literaturoznavchi, literaturno-krytychni rozvidky* [A Jug of Fragrant Drink: Literary, Literary-Critical Explorations]. Ivano-Frankivsk: Misto NV. 212. [in Ukrainian].
7. Hrynkyv, D. (1990) *Dzvony, v yakykh palaie bil Ukrainy* [Bells in which Ukraine's pain burns]. *Vyzvolnyi shliakh – Liberation Path*, 5 (506), XLIII. 598–600. [in Ukrainian].
8. Iusyp, D. (2009) *Liubovi vichnyi slid. Literaturno-krytychni ta publitsystychni studii* [Love has an eternal trace. Literary, critical and journalistic studies]. Ivano-Frankivsk: Nova Zoria. 316. [in Ukrainian].
9. Korohodskiy, R. (2005) *Opanas Zalyvakha* [Opanas Zalyvakha]. *Suchasnist – Modernity*, 6. 125–133. [in Ukrainian].
10. Matolich I. (2021) *Opanas Zalyvakha: «vse mozhna vziaty v chuzhyntsia, okrim viry...»* [Opanas Zalyvakha: "You can take everything from a stranger, except faith..."]. *Obrazotvorche mystetstvo – Fine arts*, 1. 116–119. [in Ukrainian].

11. Mysiuha, B. (2003) Start tabirnoi hrafiky Opanasa Zalyvakhy [The start of the camp graphics by Opanas Zalyvakha]. *Obrazotvorche mystetstvo – Fine arts*, 1. 10–11. [in Ukrainian].
12. Mysiuha, B. (Comp.) (2003) *Opanas Zalyvakha: Albom* [Opanas Zalyvakha: Album]. Kyiv: Smoloskyp. 160. [in Ukrainian].
13. *Opanas Zalyvakha. Albom-kataloh. Zhyvopys. Hrafika. Rizba* (1996) [Opanas Zalyvakha. Album-catalog. Painting. Graphics. Carving]. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV. 39. [in Ukrainian].
14. Ovsienko, V. (Comp.) (2017) *Dzvonar. Zbirka statei i spohadiv pro Opanasa Zalyvakhu* [The Bell Ringer. A Collection of Articles and Memoirs about Opanas Zalyvakha]. Kharkiv: TOV «Vydavnytstvo «Prava liudyny»». 240. [in Ukrainian].
15. Ovsienko, V. (2007) Vin prosto buv ukraintsem [He was just Ukrainian]. *Vyzvolnyi shliakh – Liberation Path*, 4 (709). 99. [in Ukrainian].
16. Rusnachenko, A. (2014) Znyshchennia vitrazha Tarasa Shevchenka v Kyivskomu derzhavnomu universyteti im. T.H. Shevchenka: podiia i navkolo nei [Destruction of the stained glass window of Taras Shevchenko at the Taras Shevchenko Kyiv State University: the event and its surroundings]. *Slovo i chas – Word and time*, 10 (646). 102–107. [in Ukrainian].
17. Skorobrekha, V. (1996) «U mystetstvi ya zaspokoiuiu dushu». Opanas Zalyvakha, yakoho ne znaie svit ["In art I calm the soul." Opanas Zalyvakha, whom the world does not know]. *Holos Ukrainy – Voice of Ukraine*, 123 (1373). 14. [in Ukrainian].
18. Skoverko, L. (2020) Tvory Opanasa Zalyvakhy u koleksii Khmelnytskoho oblasnoho khudozhnoho muzeiu [Works by Afanas Zalyvakha in the collection of the Khmelnytskyi Regional Art Museum]. *Muzei yak nevidiemna skladova vidkrytoho sotsiokulturnoho seredovyshcha: materialy Vseukrainskoi naukovo-praktyvnoi konferentsii (z nahody 40-richchia zasnuvannia Muzeiu mystetstv Prykarpattia), 2020 r.* Ivano-Frankivsk: Lileia-NV. 244–251. [in Ukrainian].
19. Taniuk, L. (2013) *Tvory. Shchodennyky bez kupiur. V 60-ty tomakh. Tom 26. 1970 r. (berezen–hruden)* [Works. Diaries without notes. In 60 volumes. Volume 26. 1970 (March–December)]. Kyiv: Alterpres. 736. [in Ukrainian].
20. Tarnashynska, L. (2019) *Ukrainske shistdesiatnytstvo: profili na tli pokolinnia (istoryko-literaturnyi ta poety kalnyi aspekty)* [Ukrainian Sixties: Profiles Against the Background of a Generation (Historical, Literary, and Poetic Aspects)]. Kyiv: Smoloskyp. 592. [in Ukrainian].
21. Volynska, O. (2001) Hromadska ta khudozhno-prosvitnytska diialnist Opanasa Zalyvakhy [Public and artistic and educational activities of Opanas Zalyvakha]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo – Bulletin of the Pre-carpathian University. Art History*, III. 111–122. [in Ukrainian].
22. Volynska, O. (2010) Khudozhno-metodolohichni zasady tvorchosti Opanasa Zalyvakhy [Artistic and methodological principles of the work of Opanas Zalyvakha]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky: Mystetski obrii – Current problems of artistic practice and art history: Artistic horizons*, 3 (12–13). 129–137. [in Ukrainian].

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 78.071.1(477):784.4:[780.616.432+78.087.68]
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-10>

Ірина МАТІЙЧИН,
orcid.org/0000-0003-2153-8689
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) iryunat65@ukr.net

Віктор ТАЛАЙЛО,
orcid.org/0009-0005-3213-0461
аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) talaylovv@gmail.com

**ФОЛЬКЛОРНІ ПАРАЛЕЛІ У ХОРОВІЙ
ТА ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ДРЕМЛЮГИ
(НА ПРИКЛАДІ ВЕСНЯНКИ «ЯГІЛ-ЯГІЛОЧКА»)**

Український пісенний фольклор є невичерпним джерелом для творчості вітчизняних композиторів. Міра його опрацювання є різною (від простеньких обробок до авторських композицій на основі фольклорних мотивів), іноді народнопісенні інтонації проявляються в творах на рівні підсвідомості, але саме прояви національного в музиці дають підстави говорити про приналежність (чи дотичність) композитора до тієї чи іншої музичної культури. Тому так важливо досліджувати фольклорні джерела композиторської творчості та особливості їх використання в музичних творах.

У творчості Миколи Дремлюги фольклорні витoki відчутні у багатьох творах, у деяких навіть є спільне народнопісенне джерело. До таких творів належить хоровий цикл «Галицька сюїта», зокрема її четверта частина, та фортепіанне «Скерцо», побудовані на основі гаївки «Ягіл-Ягілочка». Мета пропонованої статті – показати особливості опрацювань народної пісні «Ягіл-Ягілочка» Миколою Дремлюгою у хоровій та фортепіанній версії та порівняти ці версії. Для досягнення цієї мети використано музикознавчо-аналітичний та компаративістський методи дослідження.

В результаті дослідження виявлено, що обидві версії опрацювання народнопісенного джерела є художньо вартісними і самодостатніми. На основі проведеного аналізу показано, що у фортепіанному «Скерцо» М. Дремлюга опирався на вже напрацьовану ним колись хорову версію «Ягіл-Ягілочки», яка за життя композитора не була надрукована. В обох версіях автор застосував подібні композиційні прийоми і виразові засоби, проте створив різні музичні твори, враховуючи специфіку виконавського колективу (мішаного хору) чи інструменту (фортепіано), для якого вони призначалися. У написаному в зрілому віці «Скерцо» опрацьовані М. Дремлюгою народнопісенні мотиви «Ягіл-Ягілочки» вилилися в більш чітку і лаконічну форму, ніж у хоровій версії. Композитор творчо переосмислив адаптовані в хоровому опрацюванні музичні ідеї, застосувавши у фортепіанному творі ті з них, які надавалися для інструментального втілення, та доповнивши новими, властивими саме фортепіанному викладу музичної тканини.

Ключові слова: Микола Дремлюга, фольклорні джерела, «Ягіл-ягілочка», хорова обробка, фортепіанне «Скерцо».

Iryna MATIYCHYN,
orcid.org/0000-0003-2153-8689
Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts
Drohobych State Pedagogical University of Ivan Franko
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) iryunam65@ukr.net

Viktor TALAILO,

orcid.org/0009-0005-3213-0461

*Postgraduate Student at the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts
Drohobych State Pedagogical University of Ivan Franko
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) talaylovv@gmail.com*

FOLKLORE PARALLELS IN MYKOLA DREMLIUHA'S CHORAL AND PIANO COMPOSITIONS (ON THE EXAMPLE OF THE YAHIL-YAHILOCHKA VESNIANKA)

Ukrainian folk songs are an endless source of inspiration for Ukrainian composers. The degree of elaboration on them differs (from simple arrangements to original compositions based on folk motifs). Sometimes folk song intonations appear in works at the subconscious level, but manifestations of the national spirit in music give us grounds to speak about the composer's belonging (or affinity) to a particular musical culture. This is why it is important to study the folk sources of the composer's oeuvre and the peculiarities of their use in his musical pieces.

The folk sources are perceptible in many works composed by Mykola Dremliuha. Some of them originated from the same folk song. Such works include the "Halychian Suite" choral cycle, in particular its fourth part, and the "Scherzo" piano composition based on the the Yahil-Yahilochka haivka. The proposed paper aims to show the features of the musical arrangement of the Yahil-Yahilochka folk song by Mykola Dremliuha in the choral and piano versions and to compare these versions. To achieve this goal, the methods of music analysis and comparative research were used.

In the course of the research, it was found that both versions of the arrangement of the folk song source are artistically valuable and self-sufficient. Based on the analysis, it is shown that in his piano composition "Scherzo" M. Dremliuha relied on the choral version of "Yahil-Yahilochka" that had been arranged by him, but was not published during the composer's lifetime. In both versions, the author used similar compositional techniques and means of expression, but created different musical works, taking into account the specifics of the performing group (mixed choir) or instrument (piano) for which they were intended. In the "Scherzo" composed in his mature age, the folk song motifs of "Yahil-Yahilochka" arranged by M. Dremliuha were expressed in a clearer and more concise form than in the choral version. The composer creatively rethought the musical ideas adapted in the choral arrangement, using those of them that were intended for instrumental performance in the piano work, and supplementing them with new ones, characteristic of the piano presentation of the musical texture.

Key words: *Mykola Dremliuha, folk sources, "Yahil-Yahilochka," choral arrangement, "Scherzo" piano composition.*

Постановка проблеми. Український пісенний фольклор є невичерпним джерелом для творчості вітчизняних композиторів. Міра його опрацювання є різною (від простеньких обробок до авторських композицій на основі фольклорних мотивів), іноді народнопісенні інтонації проявляються в творах на рівні підсвідомості, але саме прояви національного в музиці дають підстави говорити про приналежність (чи дотичність) композитора до тієї чи іншої музичної культури. Тому так важливо досліджувати фольклорні джерела композиторської творчості та особливості їх використання в музичних творах.

Аналіз досліджень. Музикознавча спадщина, присвячена вивченню фольклорних джерел музичної творчості, доволі багата, тому назвемо тільки основні сучасні розвідки. Генезу та сучасні тенденції розвитку української музичної мови показав у своїх працях О. Козаренко. Феноменологію музичної обробки на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX–XX ст. досліджувала І. Коновалова. Міри і критерії опрацювання фольклору в композиторській творчості вивчала В. Данилець. Розвиток неофольклоризму у музич-

ному мистецтві дослідила О. Дерев'янченко. Категорію національного в музиці українських композиторів розглядали О. Протопопова, М. Ржевська, С. Садовенко та ін. Щодо творчості М. Дремлюги, то вияви у ній фольклорних впливів відзначали О. Олексієнко, О. Ніколенко (зокрема в бандурному репертуарі), схвальну рецензію на обробки народних пісень написав В. Кирейко, високо оцінила цикл хорових обробок «Галицька сюїта» І. Матійчин. У пропонованій статті розглянуто фольклорні паралелі у хоровій та фортепіанній творчості композитора.

Мета статті – показати особливості опрацювань народної пісні «Ягіл-Ягілочка» Миколою Дремлюгою у хоровій та фортепіанній версії, порівняти їх.

Виклад основного матеріалу. Народна пісня «Ягіл-ягілочка» належить до кругових танків весняного циклу з широким ареалом побутування на українських землях. Народномузична форма веснянки (гаївки) – чотирирядкова строфа гетероритмічної будови (6+6//7+7) із суміжним римуванням сегментів-віршів. Структурна формула фраз властива народним хороводним піснями із

подвоєною періодичністю: $aabb_1$ (питання-відповідь), типовою рисою яких є розташування мелодичної вершини (в «Ягілочці» вона повторена шість разів) у першій половині побудови. Якщо тут утверджується доміантовий тон на вершині, то у другій половині він є нижньою точкою мелодії, позначивши таким чином октавний діапазон її охоплення. Контур мелодичного малюнка симетричний: дві випуклі хвильки першого речення урівноважуються двома увігнутими хвильками другого. Танцювальна природа метроритму виявляється у синкопованості ритмоформул та легкості тридольного розміру (3/8). Характерною особливістю метроритмічної організації є тритактова структура мелодичних фраз, які, сумуючись у строфи, вкладаються у дванадцятитактовий період.

«Ягіл-ягілочка» є у фольклорних записах М. Лисенка (Гайдай, 2013: 165), К. Квітки (Квітка, 2005: 41), Дніпрові Чайки (Дей, 1974: 13) та ін. Значення слова «ягілочка» незрозуміле сучасним українцям, але за звучанням (я – гілочка) воно може вказувати на анімістичний світогляд наших предків, дотичних до створення і поширення цієї пісні.

На відображення у пісні дохристиянського обоження природи, втіленого у персоніфікації її явищ, міфологічних уявлень про неї звертає увагу і Л. Козар: «Тут уособлено образ ягілочки, яку уявляли у вигляді дівчини. Можна здогадуватися, що коло дівчат символізує сонце, а дівчина-ягілочка всередині – весну, що прокинулася від сну» (Козар, 2012: 45). Дослідниця слушно зауважує змістову близькість гаївки до інших подібних: «Подоляночки», «Білоданчика». А фольклорист О. Дей зазначає, що «Ягілочка» належить до веснянок, близькі паралелі до яких можна знайти у чеському, словацькому, моравському обрядовому фольклорі (Дей, 1963).

Обробки «Ягілочки» зустрічаємо у творчості багатьох українських композиторів, зокрема у Ф. Колесси, Я. Степового, О. Кошиця, В. Барвінського, І. Берковича, М. Ластовецького. У симфонічному опрацюванні вона входить до сюїти М. Вериківського «Веснянки» (III ч.). Микола Дремлюга свого часу також долучився до цього грона композиторів, включивши хорову обробку «Ягілочки» до циклу «Галицька сюїта» (1941), а згодом створивши на її тему своє знамените фортепіанне «Скерцо» (1953–54).

«Ягілочка» є найбільш розлогою обробкою «Галицької сюїти», своєрідною кульмінацією циклу. Філігранна обробка М. Дремлюги (Allegro giocoso, a-moll) написана у куплетно-варіант-

ній формі з ознаками тричастинності у змішаному хоровому викладі (гомофонно-гармонічні фрагменти поєднуються із поліфонічними підголоскового чи контрастного типу)» (Матійчин, 2024: 62). За структурою куплет здебільшого повторює форму строфи народнопісенного джерела – 12-тактовий період.

Перший куплет у трактуванні М. Дремлюги передбачений для прозорого виконання на *pp* жіночими голосами. Ніжна мелодія, у першому низхідному мотиві прикрашена барвами гуцульського ладу (підвищений IV ступінь), звучить у верхньому голосі (сопрано), а альти у першому реченні закритим ротом супроводжують її довгими нотами, надаючи мінорному ладу різних відтінків (натуральний мінор змінюється на гармонічний). У другому реченні альти доповнюють мелодію синкопованим підголоском, який своїми м'якими обрисами (синкопи пом'якшені розспівуванням складів першої долі) надає плавної танцювальності музичній тканині.

У другому куплеті (*p*) підвищений IV ступінь закріплюється в низхідних мотивах першого речення мелодії. У другому реченні два однакові мотиви мелодії звучать по різному: то з підвищеним VII ступенем, то з натуральним. Альти, ділячись на два голоси, гармонічно підтримують мелодію, додаючи їй барв допоміжними та прохідними хроматизмами. Тенор долучається до жіночих голосів, протягом усього куплету утримуючи органним пунктом на *portando* основний тон ля-мінору.

У третьому куплеті при посиленій динаміці (*mf*) тенори тимчасово перебирають на себе провідну роль, співаючи мелодію у дещо іншому вигляді. Жіночі голоси у першому реченні створюють мелодично-гармонічну арку над партією тенора. У другому реченні мелодія повертається у верхній голос із різнобарвленими мотивами (натуральний / гармонічний мінор). Басова партія лінійно долучається у другому реченні третього куплету, на її фоні в інших голосах почергово виринають хвильки прикрас-тріолей, малюючи звуковий віночок (відповідно співаному тексту «квіточки набирала, віночок заплітала») (Матійчин, 2024: 62).

У четвертому куплеті активне перше речення звучить на *ff*, перші долі тактів акцентовані. Паралельні мелодичні лінії (у терцію) розширюють музичний простір твору – звучать у крайніх голосах. Середні голоси гармонічно заповнюють звуковий проміжок, відчеканюючи текст пісні. Друге речення дещо послаблює динамічну напругу (*mf*), на короткий час повертаючи ліричний характер,

але завершується речення розширенням-доповненням із поступовим наростанням динаміки до *ff*, що позначає першу кульмінацію твору. «Наприкінці другого речення (в якому такими ж хвилями, як і у третьому куплеті, відтворено бурління річки на словах «Ой піду до Дунаю») у каденції звучить малий мажорний септакорд, який можна трактувати як D_7 до G -dur, або як IV_7 з підвищеним VI ступенем (барва дорійського мінору), з наступним розв'язанням у тоніку основної тональності. Проте завершує куплет вигук «Гей!» акордом, який є несподіваним переходом (тризвучком VI ступеня) до нової тональності» (Матійчин, 2024: 62).

Середня частина (розробка) починається у тональності E -dur з авторським позначенням темпу – *Un poco meno mosso*. Проте темп, динаміка, акцентуація, характер загалом – все тут стрімко змінюється. Уся середня частина побудована на обігруванні тематичних зерен мелодії і композиційно «подібна на мозаїку, що складається з контрастних фрагментів, створених на основі розвитку тематичного матеріалу. При втраті структурної симетрії періодів організуючим елементом стають подібні між собою кульмінаційні вершини, до яких спрямовується розвиток окремих фрагментів побудови (такти 60, 85, 93). Визначальною кульмінацією розробки стає остання хвиля її розвитку, побудована на гармонічному накладанні-нанизуванні хорових партій (з використанням поділу партії басів) з викарбовуванням-утвердженням ключових слів гайки «Ягіл, Ягілочка» (Матійчин, 2024: 62).

Коротка шеститактова зв'язка на *p* із кристалізацією в альтовій партії трохи змінених мотивів мелодії і поступовим прискоренням темпу веде до своєрідної репризи хорового твору, у якій зберігаються риси розробки мелодичного матеріалу. Структурна чіткість, як і основна тональність, остаточно утверджуються аж у останньому куплеті обробки, який майже повторює музичний матеріал четвертого куплету з несподіваним завершенням (малий мажорний септакорд IV ступеня дорійського мінору переходить у тонічний тризвук a -moll), а поетичний текст – із третього куплету («Ягіл, Ягілочка, Ягілова дочка, квіточки набирала, віночок заплітала»). Проведення цього куплету на *ff* з акцентуванням перших долей такту, прикінцевим розширенням темпу і динамічним наростанням веде до останньої кульмінації композиції, фінальне проведення теми звучить як гімн весні, життєдайній силі природи (Матійчин, 2024: 62).

На тему «Ягілочки» у 1953–54 роках М. Дремлюга пише фортепіанне «Скерцо», вперше над-

руковане 1954 року в навчальному посібнику для 5 класу ДМШ «Педагогічний репертуар для фортепіано» (Дремлюга, 1954: 14–19). Розглянемо детальніше це опрацювання, порівнюючи його із розглянутою вище хоровою версією пісні. У «Скерцо» тричастинність форми набуває більш виразних рис, зберігаючи при цьому варіаційність як метод розвитку мелодичного матеріалу пісні.

Короткий вступ трьома барвистими низхідними акордами на *sff* ($VI_{\#3m7}$, $II_{3/4}$, неповний D_7) у тому ж ля-мінорі, в якій написана хорова обробка, передує презентації теми. Її перше проведення (форма періоду) близьке за звучанням до жіночого двоголосся: виклад музичного матеріалу у скрипковому ключі, прозора фактура, відповідна жіночим голосам теситура, плавне голосоведення. Якщо мелодична лінія правої руки майже співпадає із сопрановою партією хорової версії, то підголосок лівої руки не дублює партію альтів, а доповнює мелодію хвилеподібними мотивами, які складаються із рівномірних чергувань четвертних нот, що своїм рухом по ступенях мелодичного мінору змальовують обриси підголоска, та статичної восьмої ноти на доміантовому тоні, а наприкінці періоду – з почергових імітаційних проведеннь мелодичних зворотів верхнього голосу.

При збереженні улюбленого прийому М. Дремлюги – зміни-співставлення ладового забарвлення однакових мотивів, застосування їх у фортепіанному «Скерцо» трохи змінене: не у першому реченні, як у хоровій версії, а у другому. Тож, якщо в «Скерцо» перше речення подається у мелодичному мінорі (з відгомоном гуцульського ладу в мелодії), то у другому за рахунок зміни забарвлення мотивів звучить то гармонічний мінор, то натуральний. Родзинкою першого проведення теми є використання різних штрихів та акцентів, причому у мелодії повторні мотиви в обох реченнях подаються із різним ритмічним трактуванням: за першим разом тритакт мелодії завершується гострою (акцентованою) синкопою, а за другим – опорою на першу долю. Всі ці зміни застосовуються композитором ніби граючись: легкість, політність мелодики, танцювальна метроритмічна основа і варіантність ладового забарвлення та ритмічного впорядкування подібних мотивів надають музиці веселого, жартівливого характеру.

При другому проведенні теми (форма періоду) включається нижній третій голос, який веде основну мелодію у першому реченні, середній голос утримує тоніку, а верхній – окреслює м'які мелодичні хвилі підголоска. Варто зауважити, що перший тритакт основної мелодії у нижньому голосі зазнає незначних ритмо-інтонаційних змін

у 2–3 тактах, а загалом фактура другого проведення теми у «Скерцо» майже тотожна третьому проведенню теми (третьому куплету) у хоровій версії «Ягілочки». У другому реченні на сильних долях вже звучить чотириголосся (в хоровій версії додається бас), а гра натурального і гармонічного мінору та імітаційне чергування яскравого тематичного зерна-мотиву перекидає арку до відповідного фрагменту із першого періоду «Скерцо».

Фактура першого речення третього проведення теми практично збігається із чотириголоссям відповідного (четвертого) фрагменту хорової версії «Ягілочки» (різниця тільки в статиці середніх голосів, які у фортепіанній версії створюють фон терцієвій вторі крайніх голосів, а у хоровій версії карбуванням слів «Ягіл, ягілочка» підсилюють пружність метроритму народної пісні). Натомість друге речення цього фрагменту «Скерцо» майже буквально повторює друге речення попереднього (другого) проведення теми фортепіанної версії, але розширюється барвисто гармонізованим 10-тактовим доповненням: D_7 , G_7 , C , F , $H^3_{/4}$ (DD_7), E_7 (D_7), a , d , a .

Середня частина розвивального типу починається зі зміною тональності – модуляція до мажорної домінанти (a -moll – E -dur). Перший період (*Meno mosso piu cantabile*, 10 тактів) вирізняється згладженою, спрощеною ритмікою (рух здебільшого восьмими нотами), переважанням штриха *legato* (рух паралельними терціями (секстами) крайніх голосів при гармонічному доповненні стоячими нотами в середньому). Мелодичний контур повністю збігається із початком середньої частини хорового викладу, хоча там задіяні тільки нижні, чоловічі голоси, здебільшого в унісон.

Другий період (*Piu mosso*, 18 тактів) також подібний на відповідний фрагмент у хоровому викладі, початковий мотив мелодії рухається секвентними хвилями, але якщо в хоровій обробці опорними звуками вони окреслюють зигзаг (II, IV, III, V, IV), то у фортепіанному творі підносяться висхідною лінією по секундах і терціях (II, III, V, VI, I, III), утворюючи в гармонії ланцюг септакордів/нонакордів: $D_9 \rightarrow E$ -dur, VI_2 , $D_9 \rightarrow a$ -moll, II_2 (E -dur), $D^3_{/4} \rightarrow F$ -dur, $D_9 \rightarrow a$ -moll.

Так, на відміну від хорової версії, у третьому періоді середини відбувається повернення в основну тональність a -moll, в якій знову виразно звучить тема «Ягілочки», вибагливо змінюючи мелодичний контур та ладове забарвлення у другому тритакті. Звучання теми супроводжує хроматичний низхідний підголосок, що рухається від верхньої тоніки до квінти сильними долями тактів. Ліва рука у цей час гострим штрихом про-

водить дві низхідні ланки арпеджіо з короткими, пом'якшеними легато, висхідними зв'язками. Друге речення теми (b), почавшись звично, при повторенні зміненого мотиву в басовому ключі переходить у 4-тактовий висхідний пасаж, що призводить до розширення періоду (3+3+3+5). Заданий пасажем рух шістнадцятими нотами продовжується і у 8-тактовій зв'язці, що сполучає середину із репризою. Ліва рука веде низхідну лінію витриманими хроматизованими інтервалами (терції, кварта) по сильних долях, а права заповнює проміжки між ними хвильками мелізмів-прикрас. Зупинившись наприкінці зв'язки на домінантовій гармонії, висхідним зворотом по ступенях мелодичного мінору музика веде нас до синтетичної репризи, яка, використовуючи фрагментами пришвидшену моторику, введена наприкінці середньої частини, влітає її у первісну мелодію «Ягілочки».

У Tempo I розпочинається третя частина і, як і на початку твору, звучить прозоре двоголосся. Завуальована прикрасами тема підтримується низхідним арпеджіо по звуках основних тризвуків. Подібності із музичним матеріалом першого проведення теми (I част.) додає повторюваність останньої восьмої в кожній низхідній ланці арпеджіо (на початку – домінантового тону, у репризі – основного), а також використання теситури скрипкового ключа. Друге речення у правій руці (мелодія) звучить, як і на початку твору, а ліва рука у цей час опускається в зону басового ключа, дзеркально до попереднього фрагменту граючи висхідні ланки арпеджіо з опорою на основному тоні.

При другому проведенні, як і в I частині (триголосся), мелодія провадиться лівою рукою у теноровій теситурі, доповнена/видозмінена перекличками пасажів у середньому та нижньому голосах, зберігається і верхній прохальний підголосок. Друге речення другого проведення теми майже ідентичне другому реченню на початку репризи, але опорні звуки висхідного арпеджіо тепер не статичні, а рухаються по секундах вниз від тоніки до субдомінанти. Завершує репризу 10-тактове доповнення, близьке кінцівці I частини, але з несподіваним останнім дисонуючим акордом – $IV_{\#zm7}$, що при енгармонічній заміні дає $VI_{\#zm7}$ – перший акорд вступу.

Кода «Скерцо» складається із двох контрастних за динамікою та темпом фрагментів: спочатку (*Meno mosso*) початкова фраза теми Ягілочки звучить тихо у правій руці, потім – у лівій (7 тактів), а далі (*Presto*) на фортісімо у високому регістрі на фоні розкладеного тонічного тризвука звучить

тільки перше зерно мелодії, яке ніби закручується по колу. Завершується твір низкою життєствердних акордів на *sff* (VI_{#3m7}, II_{3/4}, D₇, T) з використанням різних регістрів, які, не рахуючи останнього розв'язання у тоніку, перекидають арку до початку твору. Так музичними засобами утверджується ідея річного кола з періодичними підйомами і спадами, пробудженням природи весною і засинанням узимку, з циклічністю людського буття.

Висновки. Можемо з певністю стверджувати, що у фортепіанному «Скерцо» М. Дремлюга опирався на вже напрацьовану ним колись хорову версію «Ягілочки», яка за життя композитора не була надрукована. В обох версіях автор застосував

подібні композиційні прийоми і виразові засоби, проте створив різні музичні твори, враховуючи специфіку виконавського колективу (мішаного хору) чи інструменту (фортепіано), для якого вони призначалися. У написаному в зрілому віці «Скерцо» опрацьовані М. Дремлюгою народнописанні мотиви «Ягілочки» вилилися в більш чітку і лаконічну форму, ніж у хоровій версії. Композитор творчо переосмислив адаптовані в хоровому опрацьованні музичні ідеї, застосувавши у фортепіанному творі ті з них, які надавалися для інструментального втілення, та доповнивши новими, властивими саме фортепіанному викладу музичної тканини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гайдай М. Українські народні мелодії в невиданих записах Миколи Лисенка. *Студії мистецтвознавчі*. 2013. Ч. 3-4. С. 160–172.
2. Дремлюга М. Скерцо. *Педагогічний репертуар для фортепіано*. V клас. Вип. 12. Київ: Мистецтво, 1954. С. 14–19.
3. Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1963 / Упор., передмова і примітки О. І. Дея. 671 с. URL: <https://proridne.com/content/%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/%D0%86%D0%B3%D1%80%D0%B8%20%D1%82%D0%B0%20%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%BD%D1%96/#m03> (дата звернення 01.08.24).
4. Київ: Музична Україна, 1974. 215 с.

REFERENCES

1. Haidai M. (2013) Ukrainski narodni melodii v nevydanykh zapysakh Mykoly Lysenka. [Ukrainian folk melodies in Mykola Lysenko's unpublished recordings] *Studii mystetstvoznachchi*. 3-4. 160-172. [in Ukrainian].
2. Dremliuha M. (1954) Skertso. *Pedahohichnyi repertuar dlia fortepiano*. V klas. Scherzo. [Pedagogical repertoire for piano. Grade 5], 12. 14-19. [in Ukrainian].
3. Ihry ta pisni (1963) Vesnianolitnia poeziiia trudovoho roku. [Games and songs. Spring and summer poetry of the working year] / Upor., peredmova i prymitky O. I. Deya / References, preface and notes by O. I. Dey, 671. [in Ukrainian].
4. Kvitka K. V. (2005) Ukrainski narodni melodii. Ch. 3/ Uporyad. ta red. A. I. Ivanytskoho: naukove vydannia [Ukrainian folk melodies/ Compiled and edited by A. I. Ivanytsky]: scientific edition, 3. 480. [in Ukrainian].
5. Kozar L. (2012) Vesniana obriadovist u vydanni B. Hrinchenka «Etnohrafichni materialy, zibrani v Chernihivskii ta susidnikh z neiu huberniiakh»: dokhrystyianski viruvannia i suchasni kontekst. [Spring rituals in B. Hrinchenko's edition "Ethnographic materials, collected in Chernihiv and neighboring provinces": pre-Christian beliefs and modern context]. *Mifolohiia i folklor*; 1. 44-59. [in Ukrainian].
6. Matychyn I. (2024) «Halytska siuita» Mykoly Dremliuhy – nevidomyi pochatok yoho khorovoi tvorchoosti. ["Halychian Suite" by Mykola Dremliuha – the unknown beginning of his choral work]. *Slobozhanski mystetski studii*, 2 (05). 59-63. [in Ukrainian].
7. (1974) Narodni pisni z holosu Dniprovoyi Chayky ta v yiyi zapysakh / Uporyad. ta prymitky O. I. Dey, V. H. Pinchuk [Folk songs performed and recorded by Dniprova Chaika / Compiled and notes by O. I. Dey, V. H. Pinchuk]. 215. [in Ukrainian].

УДК 378.091.214.18:743

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-11>**Анастасія МЕЛЬНИЧУК,**
*orcid.org/0000-0001-9930-1652**викладач пластичної анатомії та композиції,
старший викладач кафедри цифрового візуального мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) a.melnychuk@naoma.edu*

РОЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В РЕФОРМІ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ: ЗМІНА НАЗВИ ДИСЦИПЛІНИ «ПЛАСТИЧНА АНАТОМІЯ» ЯК ШЛЯХ ДО КУЛЬТУРНОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Стаття присвячена проблематиці лексичних трансформацій у сфері мистецької освіти, зокрема розгляду назви дисципліни «пластична анатомія» в контексті української мови та освітніх стандартів Національної академії образотворчого мистецтва. Використання запозичених термінів у сучасному українському художньому середовищі, зокрема в галузі пластичної анатомії, постає важливою темою для розгляду, оскільки ці терміни суттєво впливають на мовну практику та формування термінологічної системи. Запозичення термінів із європейських мов, таких як німецька, латинська, італійська, стали частиною української мовної традиції, проте їхнє використання вимагає ретельної адаптації з урахуванням національних мовних стандартів та культурної специфіки.

Проблема коректного вибору терміна полягає в необхідності збереження мовної ідентичності та уникнення надмірної залежності від іноземних формулювань, що можуть не відповідати глибинним культурним і освітнім вимогам. У статті акцентується увага на значенні терміну «образотворча анатомія», який найбільш точно відображає суть дисципліни в контексті сучасної української мистецької освіти. Аналіз термінів також показує їхнє можливе застосування в різних аспектах навчальної програми, проте підкреслюється, що саме термін «образотворча анатомія» має найбільшу відповідність до художнього процесу та специфіки навчання, орієнтованого на візуальне сприйняття і створення образу живого тіла крізь аспекти анатомічної науки.

У статті також розглядається етимологія таких термінів як «художня анатомія» та «мистецька анатомія», їх історичний розвиток у різних мовах, що дозволяє зрозуміти процеси мовних запозичень і трансформацій. Акцентується увага на тому, що термін «образотворча анатомія» відповідає як традиціям української лексики, так і потребам науково-освітньої діяльності в Україні в умовах незалежної держави, де важливим є збереження та розвиток національної мовної ідентичності. Стаття пропонує аналіз термінів через призму їхньої адаптації до сучасних освітніх вимог, підкреслюючи важливість вивчення цих термінів у контексті художньої освіти, що сприятиме зміцненню української лексики в галузі мистецтва.

Таким чином, стаття сприяє формуванню науково обґрунтованих підходів до термінологічної практики в мистецькому середовищі України та надає рекомендації щодо використання найбільш відповідних і зрозумілих термінів для навчання в Національній академії образотворчого мистецтва та інших мистецьких навчальних закладах, орієнтуючись на принципи мовної культури і національної ідентичності.

Ключові слова: *пластична анатомія, художня анатомія, образотворча анатомія, анатомічний рисунок, образотворче мистецтво, НАОМА, українська лексика, українська анатомічна термінологія, анатомія, художня освіта.*

Anastasia MELNYCHUK,
*orcid.org/0000-0001-9930-1652**Teacher of Plastic Anatomy and Composition, Senior Lecturer at the Department of Digital Visual Arts
National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) a.melnychuk@naoma.edu*

ROLE OF UKRAINIAN TERMINOLOGY IN THE REFORM OF ARTISTIC EDUCATION: RENAMING THE DISCIPLINE “PLASTIC ANATOMY” AS A PATH TO CULTURAL INDEPENDENCE

The article is dedicated to the issue of lexical transformations in the field of artistic education, particularly focusing on the term "plastic anatomy" in the context of the Ukrainian language and educational standards of the National Academy of Fine Arts and Architecture (NAFAA). The use of borrowed terms in contemporary Ukrainian artistic discourse, especially in the field of plastic anatomy, presents an important topic for discussion, as these terms significantly influence language practice and the formation of the terminological system. Borrowed terms from European languages such as

German, Latin, Italian, and Russian have become part of the Ukrainian linguistic tradition, yet their use requires careful adaptation to national linguistic standards and cultural specifics.

The issue of choosing the correct term lies in the necessity of preserving linguistic identity and avoiding excessive dependence on foreign formulations that may not meet the deep cultural and educational requirements. The article emphasizes the significance of the term "image anatomy" and "artistic anatomy," which most accurately reflects the essence of the discipline in the context of modern Ukrainian art education. The analysis of terms also shows their potential use in various aspects of the curriculum, but it is emphasized that the term "image anatomy" best corresponds to the artistic process and the specifics of teaching aimed at visual perception and image creation.

The article also explores the etymology of these terms and their historical development in different languages, which allows for a deeper understanding of the processes of linguistic borrowing and transformation. Attention is drawn to the fact that the term "image anatomy" aligns with both the traditions of Ukrainian vocabulary and the needs of scientific and educational activities in Ukraine within the context of an independent state, where the preservation and development of national linguistic identity is essential. The article offers an analysis of these terms through the lens of their adaptation to contemporary educational requirements, emphasizing the importance of studying these terms in the context of artistic education, which will contribute to strengthening Ukrainian vocabulary in the field of art.

Thus, the article contributes to the formation of scientifically grounded approaches to terminological practices in the artistic environment of Ukraine and provides recommendations on the use of the most appropriate and understandable terms for education at the National Academy of Fine Arts and Architecture and other educational institutions, focusing on principles of linguistic culture and national identity.

Key words: *plastic anatomy, artistic anatomy, image anatomy, anatomical drawing, visual arts, NAFAA, Ukrainian vocabulary, Ukrainian anatomical terminology, anatomy.*

Постановка проблеми. У сучасній мистецькій освіті України виникає потреба в уточненні та коректному використанні термінології, зокрема зміни назви дисципліни «пластична анатомія». Це пов'язано з еволюцією наукового підходу та зміною освітніх стандартів, що вимагає перегляду термінів, котрі використовуються для опису навчальних предметів, що стосуються вивчення будови людського тіла в образотворчому мистецтві. Традиційно вживається термін «пластична анатомія», але в умовах глобалізації та інтеграції в міжнародний науково-освітній простір виникає необхідність уточнення цієї назви, а також можливого адаптування її до української мовної практики. Постає проблема вибору оптимального терміна, що б найкраще передавав специфіку дисципліни та зберігав мовну ідентичність. Термінологія, що застосовується в академічному мистецькому середовищі, є важливим компонентом педагогічного процесу і відображає не лише мовну ситуацію, але й історичні, культурні та соціальні контексти, в яких функціонує система освіти. Використання назви курсу «пластична анатомія» вимагає адаптації до сучасної мовної практики в українсько-європейському контексті, з огляду на потребу у врахуванні змін у мистецькій освіті та розвитку наукової термінології. Це адаптування передбачає не лише уточнення термінології, але й інтеграцію до загальноєвропейських стандартів, що відображають новітні підходи до викладання пластичної анатомії у контексті мистецтва.

Аналіз останніх джерел і публікацій. У роботі *M. Kruger-Furhoff (1995)* досліджується, як ідеалізований класичний образ людського тіла змінювався в мистецтві модерну. Автор фоку-

сується на перетворенні концепцій краси через призму анатомічних дефектів і соціальних впливів. Це джерело є важливим для аналізу еволюції ідеї гармонії тіла у мистецтві. Видання *Ciuyuer, Duval (1980)* простежує розвиток зв'язків між анатомією та образотворчим мистецтвом, починаючи з античності до сучасності. Робота дає історичний контекст для розуміння співпраці науки і мистецтва, що є цінним для досліджень пластичної анатомії. Книга *E. Lelli (2003)* аналізує історичні й теоретичні аспекти зовнішньої анатомії в мистецтві. Звертається увага на зміну підходів до зображення людського тіла в різні історичні періоди, що робить її корисною для вивчення еволюції методів візуалізації тіла. Дослідження *Mendelssohn (1988)* зосереджено на перших підручниках з анатомії для художників, написаних німецькою мовою. Включає бібліографію з питань анатомії для митців, що є цінним джерелом для аналізу ранньої художньої освіти. Автор статті у своїй праці «*Історико-мистецький аспект походження терміну "пластична анатомія"*» (2023) розглядає етимологію терміна «пластична анатомія», аналізуючи його виникнення та застосування в мистецтві. Стаття підкреслює специфіку терміну в контексті української мистецької традиції. Решта праць є ґрунтовними зарубіжними та українськими словниками, якими автор скористалась під час наукового дослідження: *Klein, K. "A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language" (1992)*, *Ferreira, F., Nogueira, M., Defelipe, J. "The Influence of James and Darwin..." (2006)*, *Cirulli, F. "Herders Mature Philosophy of Sculpture" (2008)*, *Jonker, M. "The Academization of Art" (2017)*,

Varbot, Z. Z. "Etymological Dictionary of Slavic Languages" (2024), *Oxford English Dictionary* (1989), Ba 'labakkī, M. "Al-Mawrid" (1967), Сулейманов, М. А. «Лексика даргинської мови» (1985), Грінченко, Б. «Словник української мови в 11 томах» (1978–1981).

Метою статті аналіз термінів, пов'язаних зі зміною назви дисципліни «пластична анатомія», передбачає ретельне дослідження мовних, наукових і культурних аспектів, які зумовлюють необхідність оновлення термінології в сучасній мистецькій освіті, а також обґрунтування доцільності використання українського терміна «образотворча анатомія» в контексті сучасної термінологічної практики в Україні. Стаття прагне запропонувати науково обґрунтоване пояснення щодо використання термінів у художньо-освітньому середовищі, яке забезпечить лінгвістичну та культурну відповідність сучасним вимогам української номенклатури.

Виклад основного матеріалу. На сьогоднішній день вивчення пластичної анатомії в українських мистецьких ЗВО є обов'язковим курсом таких базових дисциплін, як рисунок, живопис, скульптура, дизайн, графічні мистецтва, сценографія, мультимедіа тощо. Пластична анатомія, як дисципліна, слугує наукою прикладного значення в мистецькій освіті, за своєю сутністю є міждисциплінарною та знаходиться на стику різних соціокультурних знань. Навчальний процес з пластичної анатомії – це тривалий процес, під час якого студенти практикують рисунок з натурних кісткових та м'язових препаратів, анатомічних муляжів, гіпсових зліпків, екорше тощо. Крім цього, вивчається зв'язок фігури на основі скелета та узагальнення м'язових масивів морфології живого тіла. Але, на жаль, термін «пластична анатомія», її справжня суть дотепер для українських мистецьких закладів розумілися в рамках усталених догм Академії мистецтв СРСР та низки посібників, за основу яких українські художники-викладачі брали праці російських авторів. Тому сучасне використання терміну «*пластична анатомія*» в українському науковому дискурсі трактується досить усталено. Деякі судження є результатом псевдотеорії культуротворчості, яка набула широкого висвітлення в інформаційно-словниковій базі, наукових публікаціях та науково-популярній літературі. Проблематику термінології на теренах України (колишньої радянської республіки) актуалізують також особливості перекладу іноземних джерел та трактування термінології українською мовою, результатом чого стає повільний семантичний дрейф.

На теперішній час, коли Україна відновила зв'язки із Західною Європою і має доступ до європейських бібліотек та електронних ресурсів, безумовно, актуалізувалася потреба в цілісному переосмисленні назви дисципліни та набула вагомості необхідність розгляду критеріїв, за якими буде доречно змінити назву курсу в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури як вищому навчальному закладі мистецької освіти IV рівня акредитації, що набуває статусу Національного.

1.1. Якщо коротко розглянути ретроспективу генези розвитку терміну, то слід торкнутися Доби Ренесансу, коли назву дисципліни ввели в перших художніх академіях. Вивчення анатомії для художників (протягом XV–XVI ст.), що спершу називалося «*мистецтво анатомії*» (італ. «de'arte dell'anatomie») (Kruger-Furhoff, 1995), «*загальна анатомія*» або «*функціональна анатомія*» (італ. «anatomia pubblica» та «funzione anatomia») чи просто «*анатомія*» (італ. «notomia», «anotomia»), передбачало навчання анатомії як художників, так і студентів-медиків (Cuquer, Duval, 1980). Ще в XVII ст. фігурують вислови на зразок «*анатомія у відповідності з мистецтвом живопису та скульптури*» (франц. «anatomie accommodée aux arts de peinture et de sculpture») (Lelli, 2003). У другій половині XVIII ст. утворюються італійські терміни «*зовнішня анатомія*» (італ. «anatomia esterna») та «*живописна анатомія*» (італ. «anatomia pittorica») (Mendelssohn, 1988).

Однак історія вживання терміну «пластична анатомія» охоплює проміжок понад двісті років, і вперше цей термін був уведений письменником, науковцем, художником та теоретиком мистецтв Йоганном Вольфгангом фон Гете на початку XIX століття. Цей термін пов'язаний з появою воскових фігур, що якнайкраще відображали поняття створення пластичної форми людського тіла. Про це напише у своїй променорії «*Plastische anatomie*» (1832) літературний діяч та мислитель Й. Гете після своєї поїздки до Італії в 1786–1788 рр., де він ознайомиться з анатомічними восковими скульптурами колекції родини Медічі, зібраною Феліче Фонтаною (Мельничук, 2023). Цей документ було адресовано державному раднику Пруссії Крістіану Вільгельму Бойту з метою заручитися його підтримкою створення в Берліні колекції воскових анатомічних моделей, подібних до тих, що були у Флоренції для медичних та загальноосвітніх цілей. Причиною створення такої колекції став дефіцит трупів, що застосовувалися в навчальних цілях, і який у свою чергу був спричинений новинами про вбивства та викрадення тіл в Англії та

Шотландії. По смерті Гете (1832) анатомічна революція 1848 року змусить більшість анатомів все ж таки приділяти увагу пластичній анатомії не лише в Німеччині, а й у Європі в цілому (Мельничук, 2023). Самих же медиків воскові моделі вже ніяк не могли задовольнити, оскільки уявлення про природу хвороб на той момент сильно змінилося, і воскові пластики не давали належних знань у порівнянні з трупами. Таким чином, уже в другій половині XIX – на початку XX ст. скульптурні моделі не використовувалися для медичної підготовки, а стали доступними для загальної освіти громадян усіх вузів, у тому числі і вищих художніх закладів. Художники поступово перестають відвідувати Медико-хірургічні академії з метою вивчення людського тіла на розтиних трупів, а навчаються анатомії на воскових моделях, а також на живій натурі (Мельничук, 2023).

Отже **«пластична анатомія»** – це мистецтво наявних анатомічних препаратів, пристосованих для навчання, які виготовляли з використанням кольорового воску, що виявився ідеальним матеріалом для цієї мети (Klein, 1992: 71). Муляжі пластичної анатомії дали дуже чітке тривимірне зображення, зазначили реальні форми та дали змогу вивчити тіло в усіх видимих змінах. Стрімкий успіх воскових моделей значною мірою пояснюється їх дидактичними перевагами перед анатомічними атласами та трактатами, оскільки вони чудово вирішують питання XVIII та XIX ст. про функції організму, забезпечуючи тривимірне уявлення про натуру. Цінність воскових муляжів у тривимірному зображенні для свого часу полягає в тому, що вони вперше набагато точніше відтворювали вихідний зразок, ніж це міг би відтворити рисунок на площині.

Якщо розглянути сам термін **«пластичний»**, то його понятійний апарат можна розглянути в такій послідовності: Plástik, англ. plastic, фр. plastique через пізньолат. plastica «творення», слат. plasticus «пластичний» пов'язуються з гр. πλαστική «пластика, скульптура, образотворче мистецтво», πλαστικός «пластичний, піддатливий; образотворчий», похідним від прикметника πλαστός «виліплений, ліпний», пов'язаного з етимологічно не зовсім ясним дієсловом πλάσσειν «ліпити (з глини, воску); відливати, виливати; формувати, утворювати». Однак у такому випадку ми говоримо про «скульптуру», про «ліпку», про естетику краси правдоподібності воскових фігур до живого тіла, але, оскільки на сьогоднішній час на заняттях з пластичної анатомії ми вивчаємо анатомічні муляжі та екорше як допоміжну складову в опануванні вивчення живої природи, першочергово вивчаємо анатомічний аналіз на живій натурі,

зміни в тонусі м'язів живого тіла, таким чином стараючись створити анатомічну грамотність і дійти до образу живого тіла через його естетику, філософію, психологію та фізіологію, – не є актуальним говорити про анатомію в помилковому сенсі «скульптурному», «рельєфному» і т. д. (Ferreira, 2006; Cirulli, 2008).

Також важливо зазначити, що термін, який пішов від німецького словосполучення **«пластична анатомія» «plastische Anatomie»**, ідентифікується як німецький термін, що є надбанням Німеччини, а такі терміни, як «plastique anatomie», «plastic anatomy», «пластична анатомія», – це є утворення синтаксису, запозиченого з німецької.

1.2. У XXI столітті в західноєвропейських посібниках зустрічаються обидва терміни: як **«художня/мистецька анатомія»**, так і **«пластична анатомія»**. Однак переважає англомовний термін «artistic anatomy» (художня/мистецька анатомія), що територіально зустрічається в країнах Англії, Іспанії, Італії, Хорватії, Франції, Нідерландах, у той час як німецькомовний термін «plastische Anatomie» (пластична анатомія) частіше тепер вживається в колишніх країнах СНД.

Назва дисципліни в західноєвропейських художніх академіях, яка є актуальною натеper, становить такі варіації:

– **«Анатомія для художників», «художня/мистецька анатомія»** (Школа витончених мистецтв у Парижі, Академія витончених мистецтв у Флоренції, Академія витончених мистецтв у Римі, Академія мистецтв у Барселоні, Королівська академія витончених мистецтв Сан-Фернандо (Мадрид), Лісабонський університет, Бостонський університет мистецтв).

– **«Анатомія та анатомічний рисунок»** (Академія образотворчого мистецтва у Відні).

– **«Анатомічний рисунок»** (Мюнхенська академія мистецтв).

– **«Анатомія»** (Академія образотворчого мистецтва у Дрездені, Академія витончених мистецтв Німеччини, Академія мистецтв у Нью-Йорку).

– Лише у вищих мистецьких закладах на території колишніх країн СНД назва залишається усталеною – **«пластична анатомія»**.

1.3. Зважаючи на те що система освіти в Україні знаходиться в трансформаційному стані, важливо врахувати, що процес формування особистості у ВНЗ повинен забезпечуватися через прискорений інноваційний розвиток освіти шляхом оновлення змісту освіти та організації навчально-виховного процесу відповідно до демократичних цінностей, ринкових засад економіки, сучасних науково-технічних та мистецьких досягнень.

Раніше традиційна система навчання більш чи менш задовольняла суспільні потреби, однак кінець ХХ – початок ХХІ століття ознаменувалися революційними соціально-економічними, інформаційними та мистецькими змінами, які вимагали кардинальних змін в освітньому середовищі. Відбувається стрімке зростання об'ємів інформації, що потребує швидкого оновлення змісту, форм, методів і засобів навчання. Якщо в традиційному навчанні увага акцентувалася на запам'ятовуванні і відтворенні інформації, то в нових умовах виникла потреба розвитку творчого (продуктивного) мислення студента, формування його комунікативних умінь та практичної підготовки до активної життєдіяльності в постійно мінливому соціальному середовищі.

Слід зауважити, що розвиток даної дисципліни не зупиняється на традиційному методі її опанування під час навчального процесу. У зв'язку із соціокультурними, політичними та мистецькими змінами, зарахуванням на курс молодих абітурієнтів та викликів сучасної мистецької освіти ми вдосконалюємо свою дисципліну за рахунок інтерактивних методів, які, безумовно, включають такі підходи, як творчі завдання, лабораторно-дослідні завдання тощо. Слід сказати, що раніше при вивченні пластичної анатомії послуговувалися *методом препарування, методом зарисовок, методом антропометрії, методом пояснювально-ілюстративним, методом споглядання, методом анатомічного та художнього аналізу, методом вивчення живого тіла*. Однак у час інноваційних технологій та інформаційних можливостей у вивченні пластичної анатомії ми послуговуємось додатковими та можливими новими методами: *кейс-метод, «Сократів діалог», метод аналізу, аудіовізуальний метод навчання, метод творчого пошуку (дослідження), метод проєктів, метод «дерево рішень», метод експерименту*. Це говорить про те, що при вивченні дисципліни ми використовуємо інноваційні технології, де студенти також розпочинають вивчення анатомії за допомогою цифрового простору. Особливо це стосується кафедри дизайну (РП «Академічний рисунок та пластична анатомія»), кафедри рисунка (новостворена ОПП «Анімаційний рисунок») кафедри сценографії та екранних мистецтв (ОПП «Мультимедіа»).

1.4. Стрімкий розвиток міжнародних відносин веде до тісної взаємодії різних культур і цивілізацій. У світі залишилося мало місць, де жителі за своє життя стикаються лише з однією рідною мовою. Телебачення, ЗМІ, інтернет проникають всюди, а разом із ними – й іншомовні форми спіл-

кування. Люди подорожують, мігрують, намагаються пристосуватися до нової обстановки, зрозуміти особливості життя в інших місцях, іноземні мови входять у багатьох країнах до освітнього мінімуму шкільних та вузівських програм підготовки, і часто мова освіти відрізняється від рідної мови. Вищезгадані процеси істотно впливають на мовну ситуацію загалом.

Треба звернути особливу увагу на те, що протягом сторіччя наша Академія була під егідою Академії мистецтв СРСР, відповідно, назви дисциплін та програми були непорушними і в системі української освіти як освітньої системи СРСР. Натепер, коли непорушним постає також питання національної української термінології, є також привід зауважити, що для нашої Академії, яка носить статус Національної, повинна і назва бути не заангажованою іншомовним словом чи русизмом, а створена власне українською.

Безумовно, слова іншомовного походження – це невід'ємна частина української лексики. Їх запозичення дуже тісно пов'язане з історією нашого народу. Він вступав у багатоманітні політичні, соціально-економічні та культурні відносини з іншими народами світу на різних етапах формування та розвитку власної державності. І, таким чином, збагачував та зміцнював власну мову. Якщо ми говоримо про термін «пластична анатомія», узятий із німецької, то запозичення з німецької мови проникли в українську раніше, ніж з англійської, головним чином у ХІХ та ХХ ст., але в основному вони засвоювалися знову ж таки через російську мову. Оскільки в ХХ ст. доступ до європейських джерел та інформації був закритим для української республіки, а наша Академія йшла під егідою Академії мистецтв СРСР, то і назва дисципліни *«пластическая анатомия»* з російської була перекладена як *«пластична анатомія»*.

Сьогодні новий статус української мови як державної мови європейської країни – України – вимагає особливої уваги до вивчення шляхів становлення саме літературної української мови. Українська мова є однією з найбагатших слов'янських мов, щодо багатства синтаксичного вона є мовою поетичною, мелодійною та мальовничою. Тому пропоную розглянути варіант українською мовою щодо назви дисципліни.

1.5. Наша академія є Національна академія образотворчого мистецтва, тобто **«образотворчий» – це термін «arti del disegno» (мистецтво disegno)** є поняттям ХVІ століття, яке з точки зору сучасної інтерпретації означає «образотворче мистецтво»; рисунок «disegno» в епоху Відро-

дження був основою живописної та скульптурної діяльності (Jonker, 2017). Вищезгадана класифікація перших двох понять відображається в терміні «arti del disegno» (мистецтво disegno; образотворче мистецтво). «Disegno» (або «Disegnamiento») із італійської означає підтвердження Божественного, складається зі слів «Бог» (Dio) та «знак» (segno) (Jonker, 2017). У теорії італійського Відродження «disegno» відображає загальну концепцію задуму витвору мистецтва; «disegno» відповідало малюванню в цілому як самій основі навчання візуального художника.

– Термін «**Образотворча анатомія**»

Морфологічна будова перших частин слів утворена історично від «об» (що означає – перед, за, до, для) + «раз» (що означає – раз; удар, карбування, відбиток, певний землеробський інструмент, смуга, риска, тип, характер тощо); образ (зі значенням – обличчя, щока, ікона, картина) (Грінченко, 1978–1981). Тобто спочатку домінував матеріалістичний аспект значення людської діяльності, однак поступово набуває розвитку психологічний аспект: емоційності, одухотвореності та ін.

Тому можна винести на розгляд запропоновану назву «**образотворча анатомія**» – анатомія, яку вивчають для створення образу живого тіла. Це зв'язок з природознавством для відтворення глибокого мистецтва живого тіла, що відповідає рівню Академії як вищого навчального закладу. Вивчення анатомії призводить до розширення художнього кругозору, розвиває репертуар образів і назавжди змінює результат художньої дії. Цей процес орієнтований на пізнання анатомії живого тіла, при цьому велика увага приділяється зв'язку анатомічних аспектів з образотворчим мистецтвом.

Ще запропоновані варіанти: «**художня анатомія**» та «**мистецька анатомія**» – той, що стосується мистецтва, відтворення дійсності в образах. Однак тут питання постає більш складне з точки зору української лінгвістики.

– Термін «**Художня анатомія**»

1. Від ар. قِذَاح ха:зик (ха:дик мн. число: قِذَاح худда:к, худдок) – «майстер» (Balabakki, 1967).

2. «Ху дочки кь» – бути мазаючи, фарбуючи показувати. Даргинська мова.

3. У старослов'янській мові реконструюють прикметник *xъdogъ зі значенням «досвідчений, майстерний», що нагадує готське handugs «мудрий» (Varbot, 2024).

4. Саме готське handugs «мудрий» споріднено англійському handy «зручний; майстерний; вмільий», нідерландському handig «вмільий», швед-

ському handig «вмільий» – усе зі старогерманського *handugaz «вмільий», від *handuz «рука» (Oxford English dictionary, 1932).

Так, «художній» як термін означає: 1) образотворчий; 2) мистецький; 3) естетичний. Термін має споріднені семантичні значення: образотворчий, мистецький.

– Термін «**Мистецька анатомія**»

Поняття «мистецтво» є дуже давнім і походить від кореня «ag», що на санскриті означає «йти», «адаптувати», «робити», «виробляти». Цей корінь ми знаходимо майже неушкодженим у латинському слові «ars». Одночасно зі словом «ars» у давньоримській мові побутувало давньогрецьке слово «techne» (Τέχνη), що означає ремесло або майстерність. Відмінності між поняттями «ars» та «techne» не було, оскільки римляни переклали слово «techne» словом «ars». Обидва варіанти мали однакове значення – «мистецтво», що позначало майстерність, уміння майстерного виробництва будь-чого в усіх галузях людської діяльності.

Українське слово «мистецтво» походить від німецького Meister (майстер, ремісник), яке у свою чергу походить від латинського Magister (навчитель, начальник), що, вірогідно, утворене шляхом поєднання слів magis («великий») та histor знавець, умілець, згодом – актор (histrion). Етимологічно цей термін співзвучний з біл. мастацтво, а також старопольським misterstwo, ще вважається запозиченням з польського mistrzostwo (sztuka, mistrzostwo, від mistrz). Слово мистецтво в українську мову було позичено відносно недавно, тому досить пізно з'явилося в українській мові, а уперше засвідчено в журналі «Основа» (1862).

З польської походить і західноукраїнське мистець, яке під впливом польського панування на території Галичини до 1939 року видозмінилося у Наддніпрянській Україні та літературній мові на сучасне митець. Також походить від misterstwo, бо навряд чи можна виводити безпосередньо від відомого в староукраїнській книжності мистрь.

Майстер, майстерність, «майстерний», «experimentum» (досвід, спроба) тощо збагатилися змістовим відтінком художньої творчості в цілому; плумачиться як засіб і форма пізнання життя за допомогою візуального, аудіовізуального, тактильного та іншого досвіду, а також уявної та розумової роботи. Виступає поняття «мистецький» і як критерій не тільки майстерності, а й естетичності (чуттєвості, вишуканості, краси).

Роблячи висновок на основі аналізу, надаю перевагу назві «образотворча анатомія», оскільки вона відповідає українській системі мовного питання і саме словосполучення є українським.

Вважаю, що лексика української мови відіграє вирішальну роль у навчальному процесі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури і є ключовою для прикладовості (бути зразковою) іншим мистецьким закладам початкової, середньої, передвищої та вищої мистецької освіти.

Висновки до статті підтверджують важливість системного підходу до створення та впровадження української номенклатури в різних сферах наукової та професійної діяльності, зокрема в контексті образотворчого мистецтва та архітектури. Актуальність цієї теми полягає в тому, що в умовах глобалізації, інтеграції та мовної політики необхідно створювати та підтримувати терміни, що відображають не тільки технічні аспекти, але й культурну специфіку та історичну традицію українського народу.

Одним із важливих аспектів, розглянутих у дослідженні, є необхідність подолання впливу іншомовних запозичень, зокрема русизмів та англіцизмів, у сфері термінології вищої освіти, а саме з дисципліни «пластична анатомія». Пропозиція

щодо впровадження терміну «*образотворча анатомія*» як альтернатива «пластичній анатомії» має ґрунтуватися на засадах української мовної традиції, що зберігає глибину та багатство національної лексики. Запровадження терміну «образотворча анатомія» дозволяє: уникнути вузької специфікації, пов'язаної лише з пластичними аспектами мистецтва (як у скульптурі), та забезпечити включення всіх напрямків образотворчого та візуального мистецтва, відповідати сучасним тенденціям європейської та міжнародної наукової і освітньої практики, підкреслити комплексний підхід до вивчення анатомії людини в різних її художніх інтерпретаціях, що сприятиме розвитку міждисциплінарного підходу в навчанні.

Узагальнюючи, слід наголосити, що впровадження української номенклатури є важливою складовою мовної політики країни, яка вимагає не лише лексичних змін, а й системного підходу до їх застосування в усіх сферах діяльності, що безпосередньо сприяє зміцненню культурної та мовної незалежності України в сучасному світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Kruger-Furhoff, M. *Der versehrte Körper: Revisionen des klassizistischen Körpers in der modernen Kunst*. Berlin: Verlag, 1995.
2. Cuyuer, Duval. *Historie de l'anatomie et de la sculpture*. Paris: Librairie, 1980.
3. Lelli, E. *Anatomia esterna del corpo umano: Studio storico e teorico sull'evoluzione della rappresentazione anatomica nell'arte*. Firenze: Edizioni, 2003.
4. Mendelssohn, U. *Die ersten Lehrbücher der Anatomie für Künstler in deutscher Sprache und Bibliographie zur Künstleranatomie*. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Medizin der Johannes Gutenberg-Universität Mainz dem Fachbereich Med, 1988.
5. Мельничук, А. І. Історико-мистецький аспект походження терміну "пластична анатомія". *Український мистецтвознавчий дискурс*, (2), 2023. С. 73–84. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.9>
6. Klein, K. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language: The Origins and Development of Words*. New York: Harper & Row, 1992.
7. Ferreira, F., Nogueira, M., Defelipe, J. *The Influence of James and Darwin on the Development of Scientific Thinking in Anatomy and Evolutionary Biology*. Lisbon: Academic Press, 2006.
8. Cirulli, F. *Herders Mature Philosophy of Sculpture: The 1778 Plastik and Its Philosophical Foundations in the Context of Art History*. London: Routledge, 2008.
9. Jonker, M. *The Academization of Art: A Practice Approach to the Early Histories of the Accademia Del Disegno and the Accademia Di San Luca*. Universiteit van Amsterdam izin vorgelegt. Mainz, 2017.
10. Varbot, Z. Z. «Etymological Dictionary of Slavic Languages. Proto-Slavic Lexical Stock»: The Project, Development, State, Problems, Solutions. *Slavianovedenie*, (5), 67–78, 2024. <https://doi.org/10.31857/s0869544x24050065>
11. Oxford English dictionary. *Choice Reviews Online*, 26(04), 26–1932–26–1932. <https://doi.org/10.5860/choice.26-1932>
12. Ba'labakkī, M. *Al-Mawrid*. Dār al-'Ilm fil-malāyīn, 1967.
13. Грінченко, Б. *Словник української мови в 11 томах*. Київ: Наукова думка, 1978–1981.

REFERENCES

1. Kruger-Furhoff, M. (1995). *Der versehrte Körper: Revisionen des klassizistischen Körpers in der modernen Kunst* [The Damaged Body: Revisions of the Classical Body in Modern Art]. Berlin: Verlag. [in Germany]
2. Cuyuer, Duval. (1980). *Historie de l'anatomie et de la sculpture* [History of anatomy and sculpture]. Paris: Librairie. [in France]
3. Lelli, E. (2003). *Anatomia esterna del corpo umano: Studio storico e teorico sull'evoluzione della rappresentazione anatomica nell'arte* [External anatomy of the human body: Historical and theoretical study on the evolution of anatomical representation in art]. Firenze: Edizioni. [in Italiano]
4. Mendelssohn, U. (1988). *Die ersten Lehrbücher der Anatomie für Künstler in deutscher Sprache und Bibliographie zur Künstleranatomie* [The first textbooks on anatomy for artists in German and a bibliography on artists' anatomy]. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Medizin der Johannes Gutenberg-Universität Mainz dem Fachbereich Med. [in Germany]

5. Melnychuk, A. I. (2023). Istoryko-mystetskyi aspekt pokhodzhennia terminu "plastychna anatomiiia" [Historical and artistic aspect of the origin of the term "plastic anatomy"]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, (2), 73–84. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.9> [in Ukrainian].
6. Klein, K. (1992). *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language: The Origins and Development of Words*. New York: Harper & Row.
7. Ferreira, F., Nogueira, M., & Defelipe, J. (2006). *The Influence of James and Darwin on the Development of Scientific Thinking in Anatomy and Evolutionary Biology*. Lisbon: Academic Press.
8. Cirulli, F. (2008). *Herders Mature Philosophy of Sculpture: The 1778 Plastik and Its Philosophical Foundations in the Context of Art History*. London: Routledge.
9. Jonker, M. (2017). *The Academization of Art: A Practice Approach to the Early Histories of the Accademia Del Disegno and the Accademia Di San Luca*. Universiteit van Amsterdam izin vorgelegt. Mainz.
10. Varbot, Z. Z. (2024). Etymological Dictionary of Slavic Languages. Proto-Slavic Lexical Stock: The Project, Development, State, Problems, Solutions. *Slavianovedenie*, (5), 67–78. <https://doi.org/10.31857/s0869544x24050065>.
11. Oxford English dictionary. (n.d.). *Choice Reviews Online*, 26(04), 26–1932–26–1932. <https://doi.org/10.5860/choice.26-1932>.
12. Ba'labakkī, M. (1967). *Al-Mawrid. Dār al-'Ilm fil-malāyīn* [Al-Mawrid. Dār al-'Ilm fil-malāyīn]. [in Iranian]
13. Hrinchenko, B. (1978–1981). *Slovnnyk ukrainskoi movy v 11 tomakh* [Dictionary of the Ukrainian Language in 11 Volumes]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

УДК 004.9:659.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-12>

Анастасія МИСНИК,
orcid.org/0000-0003-3417-9910
магістрантка кафедри дизайну
Запорізького національного університету
(Запоріжжя, Україна) anastasijamk26@gmail.com

Ганна ЧЕМЕРИС,
orcid.org/0000-0003-3417-9910
PhD, доцент,
завідувачка кафедри дизайну
Запорізького національного університету
(Запоріжжя, Україна),
асоційована дослідниця
Французького центру досліджень гуманітарних і соціальних наук (CEFRES)
(Прага, Чеська Республіка; Франція),
запрошена дослідниця у Школі інформатики, обчислювальної техніки та інженерії Ладді
Університету Індіани
(Блумінгтон, США) Anyta.Chemeris@gmail.com

РОЗРОБКА БРЕНД-ПЛАТФОРМИ З ЗАЛУЧЕННЯМ ГЕЙМІФІКАЦІЇ

У статті досліджено побудову емоційного зв'язку бренду з аудиторією через впровадження інструментів гейміфікації в бренд-платформу для підвищення конверсії. Використано системний підхід і такі методи, як художньо-образний та стилістичний аналіз, візуально-аналітичний підхід, методи абстрагування, порівняльного аналізу, кейс-метод і систематизацію отриманих результатів. Проведено глибокий аналіз більш ніж 15 компаній і додатків, визначено їхні спільні риси у використанні гейміфікації, що дозволило виділити ключові механіки, які впливають на взаємодію з користувачами. Гейміфікація розглянута також з позицій наукових досліджень українських і закордонних авторів. У статті проаналізовано основні тенденції її застосування в різних дизайнерських продуктах: від мобільних додатків до повноцінних бренд-платформ, що включають елементи гейміфікації, як-от значки, бонуси, аватари, рівні та персоналізація.

На прикладі проєкту "EcoTime" описано підходи до інтеграції гейміфікації у дизайн, враховуючи специфіку цільової аудиторії. Зокрема, розроблено візуальну ідентичність, що ґрунтується на простих геометричних формах, які відображають метаморфозу природи, а також динамічний логотип-конструктор. Інструменти, такі як кастомізація персонажів, бонусна система, рейтинги, інтерактивні графіки продуктивності та значки, сприяють підвищенню залучення та мотивації користувачів. Проаналізовано вплив гейміфікації на поведінкові моделі цільової аудиторії, а також її роль у формуванні емоційного зв'язку між брендом і споживачем.

Результати дослідження підтверджують, що гейміфікація є ефективним інструментом для створення інноваційних бренд-платформ, що допомагають досягати бізнес-цілей, формувати впізнаваність бренду і забезпечувати унікальний користувацький досвід. Стаття буде корисною для фахівців у сфері дизайну, маркетингу, брендингу, а також студентів, які вивчають ці напрями.

Ключові слова: бренд-платформа, гейміфікація, цільова аудиторія, мотивація користувачів, емоційний зв'язок.

Anastasiia MYSNYK,
orcid.org/0000-0003-3417-9910
Master's student at the Department of Design
Zaporizhzhia National University
(Zaporizhzhia, Ukraine) anastasijamk26@gmail.com

Hanna CHERMERY,
orcid.org/0000-0003-3417-9910
PhD, Associate Professor;
Head of the Department of Design
Zaporizhzhia National University
(Zaporizhzhia, Ukraine),
Associate Researcher
CEFRES
(Prague, Czech Republic; France),
Visiting researcher at the Luddy School of Informatics, Computing and Engineering
Indiana University
(Bloomington, USA) Anyta.Chemeris@gmail.com

DEVELOPMENT OF A BRAND PLATFORM USING GAMIFICATION

The article investigates the construction of an emotional connection between a brand and its audience through the introduction of gamification tools into a brand platform to increase conversion. The article uses a systematic approach and methods such as artistic and stylistic analysis, visual and analytical approach, methods of abstraction, comparative analysis, case method and systematisation of the results obtained. An in-depth analysis of more than 15 companies and applications was carried out, identifying their common features in the use of gamification, which allowed us to highlight the key mechanics that affect user interaction. Gamification is also considered from the perspective of scientific research by Ukrainian and foreign authors. The article analyses the main trends in its use in various design products: from mobile applications to full-fledged brand platforms that include gamification elements such as badges, bonuses, avatars, levels, and personalisation.

The EcoTime project is used as an example to describe approaches to integrating gamification into design, taking into account the specifics of the target audience. In particular, a visual identity based on simple geometric shapes that reflect the metamorphosis of nature and a dynamic logo designer were developed. Tools such as character customisation, a bonus system, ratings, interactive performance graphs, and badges help to increase user engagement and motivation. The article analyses the impact of gamification on the behavioural patterns of the target audience, as well as its role in forming an emotional connection between the brand and the consumer.

The results of the study confirm that gamification is an effective tool for creating innovative brand platforms that help to achieve business goals, build brand awareness and provide a unique user experience. The article will be useful for design, marketing, and branding professionals, as well as students studying these areas.

Key words: brand platform, gamification, target audience, user motivation, emotional connection.

Постановка проблеми. Сучасні цифрові продукти цінують за їхню здатність забезпечувати користувача не лише функціональністю, а й комфортом. В цьому контексті продумана айдентика стає визначальним елементом створення візуальної складової бренду. Це впливає на його успішність та впізнаваність на ринку. Один з ключових підходів до створення конкурентоспроможних цифрових носіїв айдентики є використання гейміфікації (Будна, 2024: 19). Це не лише дозволяє створити продукт, що задовольняє вимоги користувача, а й робить його більш інноваційним та емоційним. У проробленого візуально-інформаційного продукту присутні сенс, форма, функція та використані сучасні технології. Ця синергія, в свою чергу, має викликати у користувача певну емоцію, яка була закладена в бренд продукту. Такий зв'язок виходить з норм семіотичного трикутника, який є основою створення гармонійного дизайну (Синеупова, 2019: 26-28).

З практичної точки зору впровадження гейміфікації найбільш поширено у e-learning еле-

ментах. В продуктах з навчальними елементами гейміфікація зарекомендувала себе як високоефективна механіка по залученню користувачів з метою підвищення конверсії. Інструмент спрощує запам'ятовування та засвоєння інформації через ігрові елементи. Для підвищення конверсії проекту "EcoTime", який надає навчальні послуги в сфері екології, було інтегровано цей інструмент. Наведений кейс є демонстрацією результатів впровадження гейміфікації, яка в свою чергу допомогла підвищити конверсію та покращити засвоєння складного матеріалу.

Аналіз досліджень. Використання гейміфікації в навчальних та дизайнерських продуктах допомогло підвищити конверсію, тим самим зрививши позитивний попит на товари та послуги. Н. Пелінг, Л. Вареніна, Є. Ромат та Ю. Білявська довели цей принцип у своїх працях.

У віртуальному представленні гейміфікація згадується у 2002 році. Н. Пелінг (N. Pelling) під час розробки користувацького інтерфейсу. Він визначив інструмент гейміфікації як швидкий процес

зміни підходів до засвоєння великої кількості інформації під час навчання. Нік зазначав, що цей інструмент допоможе користувачу зробити прості, повсякденні завдання більш позитивним та схожими на ігровий процес (Суровікіна, 2023: 11).

Гейміфікацію насамперед визначають як інструмент залучення користувачів для подолання освітніх проблем через використання ігрових практик та механізмів у неігровому контексті. У працях Л. Вареніної вивчається позитивний досвід застосування інструментів гейміфікації в освітньому середовищі. Вона проводила експеримент на прикладі технічних дисциплін. Як наслідок залучення учнів до предмету стало більшим після використання ігрових механік (Антонов, 2022: 250-251).

На основі статті Є. Ромат та Ю. Білявської було виявлено переваги гейміфікації у контексті еволюції поколінь. Автори стверджують, що цільовою аудиторією інструментів гейміфікації є покоління «Z». Це сталося через швидкий розвиток ігрової культури та присутності цифрового середовища в процесі їх зростання. Цільове покоління більше спілкується через інтернет, краще сприймає текст з графічною візуалізацією. Через стрімку зміну в еволюції поколінь, нові діджитал-технології зароджувалися і розвивалися разом з поколінням «Z». Саме тому її впровадження є доцільним в елементи навчання та цифрові носії, які супроводжують їх протягом цілого життя (Ромат, 2020: 24-28).

Гейміфікація використовує різні інструменти для вирішення проблем взаємодії користувача та продукту. Вони базуються на елементах з відеоігор, які допомагають краще залучити користувача до процесу гри та надати позитивні емоції від перебування у віртуальному світі. Головні елементи гейміфікації це: очки, значки, таблиці лідерів, графіки продуктивності, змістовні історії, аватари, товариші по команді, рівні, виклики, квести, імпульси та реальні винагороди. Всі вони походять з реальних відеоігор та їх ігрового процесу (Gamification).

Враховуючи приклади позитивної інтеграції описаного інструменту, гейміфікацію вважають інноваційним підходом в контексті інтеграції в цифрові носії, а саме додатки та сайти. Також описаний інструмент демонструє позитивну реакцію на підвищення залученості користувачів до e-learning продуктів. Гейміфікація здобула широку популярність завдяки можливості створювати інтерактивні та захоплюючі середовища та елементи взаємодії, що стимулюють користувачів до досягнення поставлених цілей тим самим підвищуючи результати конверсії продукту. Резуль-

тати дослідження впливу обраного інструменту на молоде покоління підтвердили доцільність його впровадження в кейс-проект. Використання інструментів гейміфікації в освіті, дизайні та маркетингу сприяє підвищенню мотивації, залученості та лояльності, що позитивно впливає на підвищення конверсії цифрових продуктів.

Для кращого розуміння предмету роботи висвітлено головну термінологію проекту, а саме визначення бренд-платформи, її структури та носіїв. Обширне розуміння допомогло ґрунтовно підійти до практичного виконання роботи та доцільно описати приналежність гейміфікації до обраного кейс-проекту.

Бренд-платформа – це сукупність сенсів, які формують загальний образ компанії та його сприйняття оточуючими. Ключовими компонентами бренд-платформи є: місія (Mission), візія (Vision), цінності (Values), позиціонування (Positioning), цільова аудиторія (Target Audience), основні повідомлення (Key Messages), тон голосу (Tone of Voice), велика ідея (Big Idea), унікальна торговельна пропозиція (Unique selling proposition), візуальна ідентичність (Visual Identity) (Самодай В., Машина Ю., Ковтун Г., 2023: 3).

Аналізуючи всі складові бренд-платформи зрозуміло, що елементи гейміфікації слід впроваджувати на початку розробки айдентики. Доцільно визначити в яку частину продукту буде інтегровано описаний інструмент. Варто подумати які саме складові айдентики допоможуть з вирішенням поставленого питання. Як приклад, розробити дизайнерський конструктор зі стилеутворюючої графіки. На його основі буде полегшено процес створення очків, значків, аватарів, відзнак та інших елементів гейміфікації. Перелічені елементи доцільно буде інтегрувати в майбутній додаток компанії. Акцентом дослідження є відображення прикладів впровадження елементів гейміфікації для підвищення конверсії на основі кейсу проекту "EcoTime".

Мета статті – огляд рішень інтеграції гейміфікації в дизайн-продукт. Після ґрунтовного дослідження наукових праць стосовно гейміфікації та бренд-платформи, було виявлено доцільність використання цих інструментів у побудові візуальної складової бренду. Айдентика з елементами гейміфікації допоможе усунути негативну конверсію проекту та отримати більший емоційний відгук від потенційних користувачів. Обраний інструмент забезпечить впізнаваність та унікальність бренду, допоможе використати технологічний та творчий підхід до подачі e-learning складової та тим самим підвищить інтерес молоді

цільової аудиторії до продукту. Метою статті є демонстрація успішних кейсів інтеграції гейміфікації в дизайн складову на основі кейсу-проекту "EcoTime".

Виклад основного матеріалу. Перед початком роботи було проаналізовано ряд компаній, де наявні елементи гейміфікації. До уваги були взяті наступні бренди: Новус, Сільпо, Форс, Фокстрот, Комфі, Локаль, Дія, Monobank, Duolingo, Habitica, Google, LinkedIn. В Україні найбільша кількість компаній, які впроваджують гейміфікацію в користувацький досвід клієнтів на побутовому рівні, через прості додатки для супермаркетів та магазинів. Для більшої наглядності та розуміння результати аналізу було внесено до таблиці.

Під час аналізу конкурентного поля було виявлено, що українські компанії активно використовують інструменти гейміфікації на побутовому рівні. Зазвичай це бонуси, значки, маскоти. Єдиним прикладом використання широкого спектру персоналізації та кастомізації виявився застосунок банку Monobank. Більша залученість гейміфікації простежується в міжнародних проектах. Це спричинено більшим бюджетом, штатом співробітників та можливістю залучити професіоналів з різних країн. В проаналізованих прикладах, додатки мали вигляд повноцінних ігор і тим самим підвищували конверсію продукту та залученість користувача до засвоєння інформації, як в Duolingo. Для кейсу-проекту "EcoTime" було обрано використання значків, очків, аватарів, графіків продуктивності та рейтинг.

Наступним етапом було проведено аналіз цільової аудиторії проекту задля розуміння доцільності використання гейміфікації та її сфери інтеграції в продукт. Використано декілька методів: методика 5W та карта емпатії. Ці способи допомагають сегментувати аудиторію, виявити її цілі, болі та очікування. На початку роботи важливо розуміти, для кого потенційні інструменти гейміфікації будуть актуальними та матимуть більший відгук.

Першим був метод 5W. Такий спосіб допомагає поділити аудиторію на певні сегменти та створити приблизний психологічний портрет.

ЩО?: Бренд-платформу використовують для створення загального образу та представлення компанії на ринку. Використання інструментів гейміфікації допомагають зробити досвід користувача менш когнітивно навантаженим та цікавішим.

ХТО?: З бренд-платформою контактують люди, яких цікавить тема екології та переробки сміття. Також це може знадобитися батькам та коучам, які вчать людей правилам сортування.

ЧОМУ?: Така компанія допоможе людям бути більш обізнаними в темі переробки та сортування. Вона використовує сучасні технології та інструменти методи, які будуть привертати увагу ЦА.

КОЛИ?: Компанія допоможе фізичним особам та невеликим компаніям, які хочуть познайомитися з цією темою.

ДЕ?: Облаштовані місця для переробки будуть знаходитися в легкому доступі для користувачів. Навчальні елементи будуть знаходитися в цифровому середовищі: соцмережах, на сайті компанії та у додатку (Piatykor O., Pronin O., 2020: 3-4).

Потім було створено карти емпатії, де було виявлено три головні групи цільової аудиторії: молодь 18-30 років, сім'ї з дітьми, компанії та організації. Було описано що вони відчують, бачать, чують, кажуть та роблять, болі та прагнення. На основі цього методу було виявлено, що представлені три групи цільових аудиторій об'єднують певні спільні риси: вони всі відчують занепокоєння темою екології та переробки сміття. Вони бачать зростаючу популярність довкола цієї теми, чують про занепокоєння цією темою від близьких людей або колег. Вони розмовляють на цю тему та намагаються впровадити тематичні заходи (або долучитися до них). До головних болей відносяться відсутність: певних знань в темі екології, швидкого доступу до пунктів переробки (Кірнова, Савічевич, 2020: 3-4).

На основі проробленого аналізу цільової аудиторії виявлено, що головною віковою групою є молодь, яка цікавиться еко-тематикою. Зрозуміло які болі, цілі та особливості мають три головні групи та що між ними спільного. Усі три цільові групи турбує важка подача та доступність інформації стосовно сортування та переробки сміття. На основі аналізу доцільно буде розробити прототип додатку.

Для бренд-платформи "EcoTime" було обрано наступний сценарій інтеграції інструментів гейміфікації: впровадження дизайн конструктора, на основі якого айдентика бренду може використовуватися під різні задачі та цілі. Це допоможе підкреслити інструмент персоналізації та зробити компанію більш гнучкою до різних трендів та тенденцій на ринку. Через конструктор можна розробити окремий дизайн для значків, очків, аватарів, рівнів. Також в бренд-платформу інтегровані змістові історії через зв'язок айдентики з формами природи. Створення дизайну додатку є концептуальним рішенням, адже це розробляється в ретроспективі створення бренд-платформи. Тому важливо продемонструвати саме принцип інтеграції, а не повноцінний цифровий дизайн-продукт.

Компанія/Сервіс	Елементи гейміфікації	Особливості механіки гейміфікації	Дизайн механіки гейміфікації
<p>Новус</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Бонусна система - Персоналізований кабінет - Історія покупок - Аватари - Акції 	<p>Можливість накопичувати бонуси через мобільний застосунок або картку. Перегляд історії покупок та персоналізованих акцій. Створення аватарів для користувачів як елемент взаємодії та залучення.</p>	
<p>Сільпо</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Накопичення балів - Рівні привілеїв - Акції - Персоналізація - Програма "Власний Рахунок" 	<p>Бали обмінюються на знижки, акції стимулюють активність. Рівні привілеїв мотивують частіше здійснювати покупки. Персоналізовані пропозиції базуються на попередніх покупках клієнта.</p>	
<p>Фора</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Бонусна система - Акції - Аватари 	<p>Система кешбеку з можливістю обміну на знижки. Регулярні акції, що стимулюють користувачів відвідувати магазини. Аватари дозволяють налаштувати особистий профіль у додатку.</p>	
<p>Фокстрот</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Маскот - Бонусна система - Виклики - Вікторини 	<p>Маскот як бренд-обличчя, що спілкується через текстові блоки та мультимедійний контент. Бонуси за покупки, а також вікторини для додаткового залучення користувачів. Виклики стимулюють виконувати завдання, пов'язані з акційними товарами.</p>	
<p>Комфі</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Маскот - Накопичення балів - Вікторини - Персоналізація 	<p>Маскот використовується в комунікаціях і як візуальний елемент сайту та додатку. Накопичені бали витрачаються на товари або послуги. Використання вікторин для розваг і підвищення лояльності.</p>	
<p>Локаль</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Значки за виконані виклики - Бонуси - Айдентика бренду 	<p>Значки мотивують виконувати завдання та досягати нових рівнів. Бонуси витрачаються у внутрішній крамниці. Айдентика бренду створює унікальну атмосферу в мобільному додатку та фізичних закладах.</p>	
<p>Дія</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Гра "Армія дронів" 	<p>Кешбек за покупки українських товарів із можливістю використання для оплати послуг. Гра спрямована на привертання уваги до соціальних проблем і пропонує інтерактивний спосіб зробити внесок через донати.</p>	

<p>Monobank</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Маскот-кот - Значки - Кастомізація аватарів - Персоналізація карток - Виклики 	<p>Маскот інтерактивно залучає користувачів. Значки мотивують до виконання фінансових викликів. Персоналізація дозволяє налаштувати візуальні елементи профілю та карток для створення унікального досвіду.</p>	
<p>Duolingo</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Маскот - Значки - Бонуси - Рівні складності - Аватари - Щоденні серії (streaks) - Квести 	<p>Маскот супроводжує користувачів у процесі навчання. Значки, бонуси та різні рівні складності створюють інтерес до постійного навчання. Щоденні квести підтримують мотивацію користувачів залишатися активними.</p>	
<p>Habitica</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - RPG-система - Завдання та квести - Прокачування персонажа - Піксельний дизайн 	<p>Гравець виконує реальні завдання, що впливають на персонажа у грі. Квести, ресурси та нагороди мотивують до підвищення продуктивності у реальному житті. Графічний стиль викликає ностальгію та асоціації з класичними іграми.</p>	
<p>Google</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Дудли - Тематичні ігри - Акцент на свята та події 	<p>Інтерактивні дудли пропонують користувачам грати або досліджувати тематичний контент, присвячений важливим подіям. Гейміфікація використовується для акцентування уваги на бренді та залучення аудиторії.</p>	
<p>LinkedIn</p> 	<ul style="list-style-type: none"> - Досягнення профілю - Сертифікати - Рекомендації 	<p>Мотивація через відображення прогресу заповнення профілю. Сертифікати за завершені курси створюють відчуття досягнення. Рекомендації сприяють соціальній взаємодії та будівництву професійної репутації.</p>	

Концепт проекту побудований на простоті подачі форм. Всі основні форми в дизайні "EcoTime" походять з природи. Люди розбирають живі елементи на прості форми, які потім перетворюють на складні візерунки та структури. Візуальна складова проекту побудована навколо трьох базових фігур: кола, квадрата та трикутника. Вони можуть слугувати як окремими повноцінними елементами, так і утворювати синергію складних конструкцій.

Логотип є візитівкою бренду. В нього також закладено інструмент змістовних історій та конструктора. Як згадувалося раніше, переробка – це цикл. Логотип зображує двосторонній процес, який читається за годинниковою стрілкою. За

годинниковою стрілкою перший процес – це перетворення органічної речовини на штучні елементи. Другий процес асоціюється з рухом часу у зворотному напрямку. Переробка повертає речам звичну форму, що є зворотним перетворенням. Це символізує, що природа завжди буде домінувати над речами, створеними людиною. Адже вона є початком і кінцем усього. І цей процес циклічний. Назва компанії знаходиться внизу. EcoTime – основа цього процесу. Проект підтримує цей цикл в Україні і є його частиною. Використання такої змістовної історії є доцільним в контексті розробки бренд-платформи. Ардже головною відмінністю від розробки простої айдентики є вкладання змісту та сенсу в проект.

Інструмент конструктора базується на тому, що логотип є динамічною. Вона може змінюватися від потреб та задач компанії. Це підкреслює гейміфікований підхід до розробки бренд-платформи. Зроблено дві версії використання: головне та горизонтальне для веб. Описано технічні характеристики логотипу: норми використання, охоронне поле, перевірка на найменший масштаб, модульна побудова. На цьому етапі було використано особливості сегментації аудиторії, виходячи з аналізу ЦА. На рисунку 1 зображено дизайн-рішення конструктора логотипу як елемента гейміфікації.

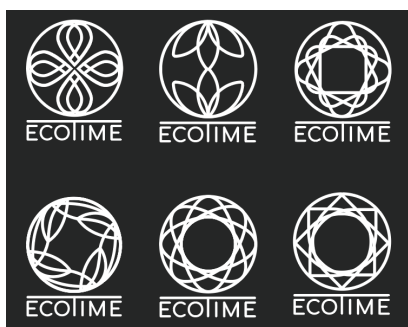


Рис. 1. Конструктор-логотип проекту "EcoTime"

Наступним етапом інтеграції гейміфікації є розробка ядра конструктора бренду – стилістично утвореної графіки. В ній використано інструменти гейміфікації, а саме цілісні історії та персоналізація. В концепцію закладено наступний сенс: природа складається з простих елементів. Бренд запозичив цю ідею і створив на її основі стильову графіку. В основі керівництва по стилю лежать прості елементи, які походять від базових форм: кола, квадрата і трикутника. У природі відбувається процес метаморфози. Це глибинний процес перебудови організму. Фігури також проходять цей етап і створюють більш складні форми. Використання наведеної змістовної історії є доцільним в створенні бренд-платформи задля розширення її теоретичної складової. Створені іконки та патерни

мають обширне використання в усій айдентиці проекту. Як було зазначено раніше, на їх основі можна побудувати дизайн для значків, очків, рівнів та персонажів. На рисунку 2 зображено принцип використання стилістично утвореної графіки в синергії з іншими елементами конструктора.

Окрім головних інструментів гейміфікації, було також підібрано кольорову гаму та шрифти проекту. Вони базуються на темі екології та часу. Головні кольори – зелений та синій. Акцентний колір обрано помаранчевий для підсилення основних відтінків та надання унікальності айдентиці. Пороблено перевірку логотипу на контрастність кольорів, зображено синергійні відносини обраної гамми. Два шрифти підібрані під логотип. Вони мають округлу форму та подібну товщину головного штриху. Дизайнерські рішення базуються на аналізі цільової аудиторії та конкурентів. Це збільшить можливість конструктора бренд-платформи для створення унікальних рішень візуальних елементів гейміфікації.

Завдяки конструктору бренду було інтегровано інструменти гейміфікації в прототип додатку "EcoTime". На сторінці акаунту користувача доступна обширна кастомізація персонажу на основі створених іконок. Цей інструмент допоможе персоналізувати акаунт під цільову аудиторію. В системі створено унікальну валюту, яка отримується на основі здобутих бонусів. Її можна обмінювати на знижки в магазинах партнерів або на мерчендайз проекту. Користувачу доступна персональна статистика взаємодії з компанією, а саме перелічена кількість переробленого сміття, відвіданих івентів та донатів. Для посилення мотивації цільової аудиторії було інтегровано рейтингову систему. Так на основі кількості очків користувач може бачити свій рівень. Також для підвищення більшої мотивації взаємодії з брендом було інтегровано відзнаки за певні досягненні виклики.

На головній сторінці розташований блок привітання з фірмовою стилізованою графікою. Також користувачу доступні новини та блог компанії. На сторінці з навчанням доступні відео-туториали

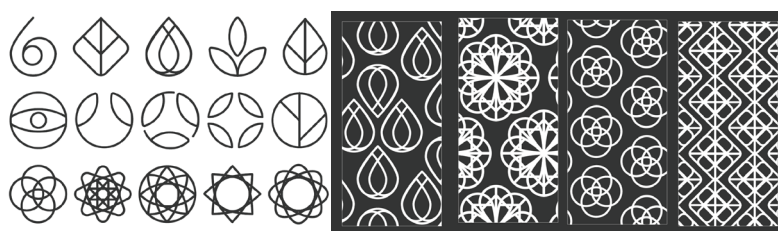


Рис. 2. Стилістично утворений конструктор проекту "ECOTIME"

по сортуванню різного виду сміття та реді-мейд лайфхаки. Ці два розділи націлені на підвищення обізнаності в екологічній тематиці та підвищенню довіри та інтересу до компанії. Також для екрану завантаження було розроблено фірмову анімацію логотипу, яка відображає принцип конструктора бренду.

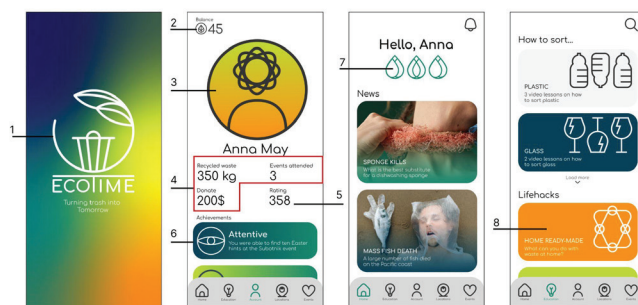
В основі застосунку використані елементи гейміфікації, а саме аватар користувача, очки, значки, рейтинг, виклики, графік продуктивності, імпульси та реальні винагороди. З точки зору конверсійного маркетингу було задіяно інструменти call-to-action через провокаційні теми. Найвні елементи накопичення бонусної системи, соціальні докази на основі статистики та відкритої інформації для новин, мультимедійний контент у вигляді анімацій та фото, персоналізація через аватар користувача. сегментація аудиторії на основі проведеного аналізу та комерційних пропозицій в додатку.

Також увесь додаток був побудований на аналізі конверсійного шляху користувача. Саме ці інструменти допомогли досягти бажаного результату та створити готовий концепт майбутнього дизайну продукту. Для підсилення цифрового перебування бренду було створено головну сторінку компанії, на якій задіяно конструктор айдентики. Сайт має передавати головні цінності проєкту та його позиціонування. Також на головній сторінці закладено майбутню структуру сайту та його стилістику. На рисунку 3 зображено готові цифрові рішення проєкту з використанням гейміфікації та конверсійного маркетингу в концепті додатку.

Висновки. У статті описано історію гейміфікації. Наведено перелік її інструментів. Проаналізовано поняття бренд-платформи та перелічені її складові. На основі здобутих знань з дослідження наукової літератури проаналізовано проблематику проєкту. Проаналізовано конкурентне поле на використання інструментів гейміфікації. Зроблено сегментацію цільової аудиторії за методиками 5W та карт емпатій. Проведено велику роботу з практичною частиною статті. Створено цифрову частину бренд-платформи проєкту з елементами гейміфікації. Описано ключові складові айдентики, які використовують інструменти гейміфікації. Ілюстративно зображено готові дизайнерські рішення з ігровими механіками.

Проведене дослідження дає змогу констатувати, що інструменти гейміфікації є невід'ємним складовими під час творення інноваційної бренд-платформи. Дизайнер може використовувати знання з перелічених тем для досягнення ефективного результату залучення цільової аудиторії та впливу на поведінкові моделі користувачів.

В подальшій перспективі проєкт "EcoTime" буде подаватися на грантові програми для можливості реалізації компанії та застосування бренд-платформи на практиці. Також візуальний та теоретичний матеріал може слугувати прикладом для навчання студентів. Він допоможе краще орієнтуватися в темі бренд-платформи, її складових та наочно демонструвати як можна інтегрувати інструменти гейміфікації та конверсійного маркетингу на початковому етапі розробки проєктів схожого напрямлення.



1 - логотип-конструктор; 2 - бонусна система; 3 - аватар;
4 - графік продуктивності; 5 - рейтинг; 6 - значки;
7 - стилістична графіка; 8 - e-learning елементи

Рис. 3. Елементи гейміфікації в проєкті "EcoTime"

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонов С. Гейміфікація освітнього процесу: аналіз поняття. *Інноваційні трансформації в сучасній освіті: виклики, реалії, стратегії*: зб. матеріалів IV Всеукр. відкр. наук.-практ. онлайн-форуму. Київ, 2022. С. 250-252. URL: http://eprints.zu.edu.ua/35833/1/Тези_Київ.pdf

2. Будна Ю. А. Гейміфікація, мобільні додатки та програми лояльності: нові можливості для залучення клієнтів. *Управління бізнес-процесами підприємств у контексті індустрії 4.0: матеріали XII-ої Всеукраїнської науково-практичної конференції пам'яті почесного професора ТНТУ, академіка НАН України М.Г. Чумаченка* (Тернопіль, 11 жовтня 2024 року). Тернопіль: Тернопільський національний технічний університет імені Івана Пулюя. 2024. С. 19–20.
3. Кірносова М., Савічевич О. Використання карт емпатії для підвищення конкурентоспроможності товарів на ринку. *Економіка та суспільство, електронний журнал*. Вип. №22. 2020. DOI: 10.32782/2524-0072/2020-22-24
4. Ромат Є., Білявська Ю. Гейміфікація та її сприйняття поколінням «Z». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Економіка»*: науковий журнал. Острог: Вид-во НаУОА, 2020. № 17(45) С. 23–28. URL: DOI: 10.25264/2311-5149-2020-17(45)-23-28
5. Самодай В., Машина Ю., Ковтун Г. Методичні засади створення бренду. *Економіка та суспільство, електронний журнал*. Вип. № 47. 2023. DOI: 10.32782/2524-0072/2023-47-3
6. Синепупова Н. Композиція: Тотальний контроль. Київ: ArtHuss, 2019. 240 с. URL: <https://www.arthuss.com.ua/shop/totalniy-kontrol>
7. Суровікіна К. Дослідження методів гейміфікації розробки систем навчання: кваліфікаційна робота магістра спеціальності 121 – Інженерія програмного забезпечення/ наук. керівник доц. В.І. Каук. Харків: Національний університет радіоелектроніки, 2023. 71 с. URL: <https://openarchive.nure.ua/server/api/core/bitstreams/b30baaab-17b8-46a5-aa22-1e9ec8d4c736/content>
8. Gamification | Wikipedia. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Gamification>
9. Piatykor O., Pronin O. Model Selection of the Target Audience in Social Networks in Order to Promote the Product. *Proceedings of the 4th International Conference on Computational Linguistics and Intelligent Systems (COLINS 2020)*. Volume I: Main Conference. Lviv, Ukraine, April 23-24, 2020. Ceur-WS. URL: <https://ceur-ws.org/Vol-2604/paper29.pdf>

REFERENCES

1. Antonov Ye. (2022) Heimifikatsiia osvithnoho protsesu: analiz poniattia. [Gamification of the educational process: analysis of the concept]. *Innovatsiini transformatsii v suchasni osviti: vyklyky, realii, stratehii : zb. materialiv IV Vseukr. vidkr. nauk.-prakt. onlain-forumu*. Kyiv, 2022. pp. 250-252. URL: http://eprints.zu.edu.ua/35833/1/Тези_Київ.pdf [in Ukrainian]
2. Budna Yu. A. (2024) Heimifikatsiia, mobilni dodatky ta prohramy loialnosti: novi mozhlyvosti dlia zaluchennia kliientiv. [Gamification, mobile applications, and loyalty programs: new opportunities for engaging clients]. *Upravlinnia biznes-protsesamy pidpriemstv u konteksti industrii 4.0 : materialy XII Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii pamiati pocheshnoho profesora TNTU, akademika NAN Ukrainy M. H. Chumachenka*. Ternopil: Ternopil National Technical University named after Ivan Pului, 2024. pp. 19-20. [in Ukrainian]
3. Kirnosova M., Savichevych O. (2020) Vykorystannia kart empatii dlia pidvyshchennia konkurentospromozhnosti tovariv na rynku. [Using empathy maps to improve product competitiveness in the market]. *Ekonomika ta suspilstvo : electronic journal*, Issue No. 22, 2020. DOI: 10.32782/2524-0072/2020-22-24 [in Ukrainian]
4. Romat Ye., Biliavska Yu. (2020) Heimifikatsiia ta yii spryiniattia pokolinniam "Z". [Gamification and its perception by Generation "Z"]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozhka akademiia". Seriia "Ekonomika": naukovyi zhurnal*. Ostroh: Ostroh Academy Publishing, 2020. No. 17(45), pp. 23-28. DOI: 10.25264/2311-5149-2020-17(45)-23-28 [in Ukrainian]
5. Samodai V., Mashyna Yu., Kovtun H. (2023) Metodichni zasady stvorennia brendu. [Methodological foundations of brand creation]. *Ekonomika ta suspilstvo : electronic journal*, Issue No. 47, 2023. DOI: 10.32782/2524-0072/2023-47-3 [in Ukrainian]
6. Synieupova N. (2019) Kompozytsiia: Totalnyi kontrol. [Composition: Total control]. Kyiv: ArtHuss, 2019. 240 pp. URL: <https://www.arthuss.com.ua/shop/totalniy-kontrol> [in Ukrainian]
7. Surovikina K. (2023) Doslidzhennia metodiv heimifikatsii rozrobky system navchannia. [Research of gamification methods in the development of training systems]. Qualification work of a master's degree in specialty 121 – Software Engineering / supervisor, associate prof. V.I. Kauk. Kharkiv: National University of Radio Electronics, 2023. 71 pp. URL: <https://openarchive.nure.ua/server/api/core/bitstreams/b30baaab-17b8-46a5-aa22-1e9ec8d4c736/content> [in Ukrainian]
8. Gamification | Wikipedia. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Gamification>
9. Piatykor O., Pronin O. (2020) Model Selection of the Target Audience in Social Networks in Order to Promote the Product. *Proceedings of the 4th International Conference on Computational Linguistics and Intelligent Systems (COLINS 2020)*. Volume I: Main Conference. Lviv, Ukraine, April 23-24, 2020. Ceur-WS. URL: <https://ceur-ws.org/Vol-2604/paper29.pdf>

УДК 793:005

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-13>

Ірина МОСТОВА,

orcid.org/0000-0003-3377-235X

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри народної хореографії
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) risergeevna2808@gmail.com

Тетяна БРАГІНА,

orcid.org/0000-0003-2225-3685

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри народної хореографії
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) braginat058@gmail.com

Євгенія ЯНИНА-ЛЕДОВСЬКА,

orcid.org/0000-0002-2333-2695

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри сучасної та бальної хореографії
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) evgeniya_ledovskaya@ukr.net

РЕКЛАМА ХОРЕОГРАФІЧНОГО ПРОЄКТУ ТА ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ПРОЄКТ ДЛЯ РЕКЛАМИ: ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ

У статті розглянуто особливості створення реклами хореографічного проєкту на різних стадіях його реалізації, а також створення хореографічного проєкту для рекламних відеороликів різних товарів та послуг. Вивчено ступінь дослідженості поданої проблематики у наукових джерелах сучасної України та поза її межами, вивчено наукові розвідки європейських шкіл в галузі використання хореографії в рекламному середовищі. Відповідно до пластично-образної специфіки хореографічного проєкту, окреслено деякі рекламні інструменти, що застосовуються митцями в умовах цифровізації та глобалізації (реклама в соціальних мережах, вебінари та майстер-класи як рекламний інструмент, локальна реклама в культурних та мистецьких центрах, реклама на відео-хостінгах, блогінг та email-маркетинг). Досліджено специфіку інтернет-реклами хореографічного проєкту, особливості її застосування на різних етапах його реалізації. Проаналізовано динаміку впровадження інтернет-реклами хореографічних проєктів в Україні та Європі. Визначено рівень обізнаності сучасних хореографів в питаннях арт-маркетингу, окреслено тенденції до усунення теоретико-методичних лакун даного аспекту практичної діяльності балетмейстерів. Узагальнено основні напрямки та форми реклами, сфокусовано увагу хореографів на способах впровадження маркетингової діяльності. Вивчено специфіку діяльності балетмейстера в процесі створення хореографічного твору для рекламних проєктів: використання форм та засобів виразності, перенесення уваги глядача через зміну фокусу та ракурсу сприйняття, створення багаторівневих танцювальних середовищ, ретрансляція символів рекламного продукту в пластичних образах хореографічного твору, семіотичний аналіз руху як способу передачі інформації та реклами продуктів або послуг. Сформульовано алгоритм балетмейстерської діяльності в співпраці з продюсерами та режисерами.

Мета статті полягає у вивченні особливостей інформаційної підтримки (реклами) хореографічного проєкту на будь-якій стадії його реалізації, а також вивченні специфіки балетмейстерської роботи над створенням хореографічного твору для рекламного проєкту.

Ключові слова: хореографія, менеджмент в хореографії, хореографічний проєкт, реклама, арт-маркетинг.

Iryna MOSTOVA,

orcid.org/0000-0003-3377-235X

PhD of Art Criticism, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Folk Choreography
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) risergeevna2808@gmail.com

Tetiana BRAGINA,*orcid.org/0000-0003-2225-3685**Candidate of Philosophy, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Folk Choreography
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) braginat058@gmail.com***Yevheniia YANYNA-LEDOVSKA,***orcid.org/0000-0002-2333-2695**PhD of Art Criticism,
Senior Lecturer at the Department of Modern and Ballroom Choreography
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) evgeniya_ledovskaya@ukr.net*

ADVERTISING A CHOREOGRAPHIC PROJECT AND A CHOREOGRAPHIC PROJECT FOR ADVERTISING: FEATURES OF CREATION

The article deals with the peculiarities of creating an advertisement for a choreographic project at different stages of its implementation, as well as creating a choreographic project for promotional videos of various goods and services. The degree of research of the presented problematic in scientific sources of modern Ukraine and abroad is studied, the scientific research of European schools in the field of using choreography in the advertising environment is studied. In accordance with the plastic and figurative specifics of the choreographic project, some advertising tools used by artists in the context of digitalisation and globalisation are outlined (advertising on social media, webinars and master classes as an advertising tool, local advertising in cultural and artistic centres, advertising on video hosting, blogging and email marketing). The specifics of online advertising for a choreographic project and the peculiarities of its use at different stages of its implementation are studied. The dynamics of the introduction of online advertising for choreographic projects in Ukraine and Europe are analysed. The level of awareness of contemporary choreographers in art marketing issues is determined, and trends towards eliminating theoretical and methodological gaps in this aspect of choreographers' practice are outlined. The main directions and forms of advertising are summarised, the attention of choreographers is focused on the ways of implementing marketing activities. The specifics of the choreographer's activity in the process of creating a choreographic work for advertising projects are studied: the use of forms and means of expressiveness, transferring the viewer's attention by changing the focus and angle of perception, creating multi-level dance environments, relaying the symbols of the advertising product in the plastic images of the choreographic work, semiotic analysis of movement as a way of transmitting information and advertising products or services. The algorithm of choreographic activity in collaboration with producers and directors is formulated.

The purpose of the article is to study the peculiarities of information support (advertising) of a choreographic project at any stage of its implementation, as well as to study the specifics of choreographer's work on creating a choreographic work for an advertising project.

Key words: *choreography, management in choreography, choreographic project, advertising, art marketing.*

Постановка проблеми. В умовах прискорення темпів розвитку інформаційних комунікацій, а також постійної потреби витримувати конкуренцію на ринку мистецьких послуг актуалізується необхідність формування маркетингових та менеджерських компетентностей у сучасних митців. Одним з основних маркетингових інструментів є реклама, що в комплексі з іншими засобами використовується як засіб впливу на споживача через його інформування про культурний продукт. Не виключаються з цього процесу професійні хореографи, чия діяльність пов'язана зі створенням та реалізацією різних видів хореографічних проєктів. Відтак, посилюється необхідність наукового окреслення основ реклами різних аспектів хореографічної діяльності. Окрім того, взаємодія реклами та хореографічного мистецтва відбува-

ється не лише в площині «реклама для хореографії», але й в площині «хореографія для реклами». В даному контексті підкреслюється важливість розуміння сучасними хореографами функціональних особливостей хореографічного твору в рекламному проєкті. Отже, особливо важливою стає потреба дослідження взаємодії рекламної сфери та хореографічного мистецтва в контексті динамічних змін сучасного соціокультурного життя, що вимагає від митця володіти не лише сетом вузькопрофесійних компетентностей, але й розумітись в суміжних сферах.

Аналіз досліджень. В українській науковій спільності давно розпочався процес дослідження особливостей менеджменту в галузі культури та мистецтва, а також вивчення специфіки інформаційної підтримки мистецького проєкту. Дана думка

підкреслюється значною кількістю публікацій, що вивчають безпосередньо особливості менеджменту в мистецькій сфері, специфіку розробки та впровадження реклами мистецького проєкту, або сам арт-проєкт як форму сучасного функціонування творчої сфери. Були проаналізовані наукові доробки О. Антонюк «Менеджмент культурно-мистецької сфери» (Антонюк, 2011), Н. Терешенко «Менеджмент у сфері сучасного хореографічного мистецтва України» (Терешенко, 2021), статті О. Комарницької «Сутність і різновиди проєктів у сфері культури» (Комарницька, 2024), К. Волошиної «Комунікаційні прийоми і методи інформаційної підтримки мистецького проєкту» (Волошина, Обласова, Мироненко, 2022), М. Мальчик, І. Адасюк «Реклама в інтернеті: теоретичний аналіз та особливості» (Мальчик, Адасюк, 2021), Я. Яненко «Реклама як феномен української культури» (Яненко, 2013). Використані наукові розробки сформуливали загальне розуміння специфіки інформаційної підтримки арт-проєкту, визначили наукові лакуни в предметі даного дослідження. Наше дослідження здебільшого повинно бути зорієнтовано на попередні розробки, пов'язані з інформаційною підтримкою хореографічного проєкту на різних етапах його впровадження як фундаменту для вивчення особливостей його реклами. Вивчення аспектів взаємодії хореографічного мистецтва та рекламної індустрії розвивається в західному науково-дослідному середовищі. Частіше за все, європейські та американські науковці цікавляться виявленням шляхів використання танцю в рекламному продукті, однак і специфіці інформаційної підтримки хореографічного проєкту приділяється достатня увага (К. Дунаган «Consuming Dance: Choreography and Advertising» (C. Dunagan, 2018), А. Джагліано «Digital Media Marketing for Dance: Enhancing Audience Engagement with Ballet Companies and Concert Dance Performance» (A. Gagliano, 2020), С. Коверт «Digital Marketing for Dance: Strategies, Analysis, and Discussion» (C. Covert, 2021)). Необхідність вивчення українських реалій створення реклами для хореографічного проєкту й хореографічного твору для рекламного проєкту обумовлена відсутністю фундаментальних досліджень, що могли заповнити науково-методичні лакуни в галузі хореографічного мистецтва в даній сфері, а також пришвидшена комерціалізація українського ринку мистецьких послуг та вихід українського мистецького продукту на західноєвропейський і американський ринки (необхідність підвищення конкурентоспроможності).

Мета статті полягає у вивченні особливостей інформаційної підтримки (реклами) хореографіч-

ного проєкту на будь-якій стадії його реалізації, а також вивченні специфіки балетмейстерської роботи над створенням хореографічного твору для рекламного проєкту.

Виклад основного матеріалу. Розвиток інформаційних комунікацій зробили стратегічно важливим уміння митців просувати свій мистецький продукт, Хореографічні проєкти та їхні автори не стали виключенням. Сучасні інформаційне поле вимагає від балетмейстерів, керівників колективів, танцівників, перформерів, викладачів чіткого розуміння механізмів, що будуть забезпечувати інформаційну підтримку проєкту на будь-якому етапі його реалізації. Обговорення даного питання слід розпочати із розуміння основного поняття хореографічного проєкту, його різновидів та специфіки створення кожного окремого виду хореографічної діяльності. Поняття хореографічний проєкт невіддільно пов'язане з терміном «проєкт», який позначає комплекс взаємопов'язаних і чітко орієнтованих на результат заходів, підпорядкованих конкретній меті/місії, скерованих на розв'язання конкретної проблеми, обмежених часовими й фінансовими ресурсами та механізмом реалізації (Комарницька, 2024: 140). Проєкти у сфері культури, за висновками О. Комарницької (Комарницька, 2024: 140), поділяються на:

- соціокультурні;
- культурні;
- культурно-мистецькі;
- мистецькі.

Відтак, хореографічний проєкт – результат практичної та/або теоретичної діяльності митця (групи митців), в якому за допомогою хореографічного мистецтва реалізовується художня, освітня, мистецтвознавча, культурологічна або соціокультурна мета. Відповідно до типологізації проєктів у сфері культури, хореографічний проєкт може бути будь-якого типу і задовольняти всі потреби у сфері культури. Відповідно до кінцевого призначення, мети проєкту, їх можна умовно поділити на: презентативні (танцювальні вистави, концерти, перформанси), освітні (воркшопи, майстер-класи, семінари, конференції, презентації наукових надбань в галузі хореографічного мистецтва), соціальні та культурологічні (заходи, спрямовані на розвиток ідентичності, соціалізацію певних верств населення, налагодження комунікації, тобто вирішення стратегічно важливих функціональних питань в середині соціуму виразними засобами хореографічного мистецтва), промоційні проєкти (реклама, в контексті якої використовується танець, як пріоритетний виразний засіб, або флешмоби), турнірні (конкурси, фестивалі, батли

та інші форми визначення якості виконавської та балетмейстерської майстерності).

Специфіка реклами хореографічного проєкту, за винятком деяких форм освітніх проєктів, полягає у необхідності створення перформативної реклами, тобто наочній демонстрації танцювального контенту, що буде презентований на запланованому заході. Звідси формуються засоби реклами, які є найдоречнішими в маркетинговій діяльності хореографа. Також слід враховувати загальноукраїнські рекламні тенденції. Специфіка сприйняття реклами українським споживачем сформована на національній свідомості та враховує специфіку світосприйняття. Українці й досі оцінюють реклами з естетичної позиції, що необхідно враховувати, створюючи контент для хореографічного проєкту. Цю думку підтверджують розробки Я. Яненко, яка стверджує, що: «...українській рекламі властиві риси фольклорної й міфологічної свідомості, коли до оцінки образів, сюжету і рекламного тексту суспільством пред'являються насамперед естетичні критерії. Реклама оцінюється з погляду “подобається – не подобається”, а не з погляду ефективності й впливу на продаж (оцінюється лише рекламний креатив)» (Яненко, 2013: 924).

Реклама хореографічного проєкту спрямована на збільшення аудиторії та його популяризації. Спираючись на дослідження М. Мальчик та І. Адасюк можна також стверджувати, реклама дозволяє збільшити впізнаваність бренду (театральної трупи, особистості виконавця, балетмейстера), покращити продаж квитків на вистави, кількість відвідувачів майстер-класів (тобто збільшити кількісні показники), збільшити кількість контрагентів, розширити перелік каналів для подальшої творчої співпраці, швидко та регулярно оновлювати інформацію щодо вашого хореографічного проєкту, сформувати імідж та загальне сприйняття аудиторією вашого продукту (Мальчик, Адасюк, 2021). Для ефективнішого просування хореографічної події, майстер-класів або вистав можна використовувати декілька основних напрямків реклами. Одним з найпоширеніших сьогодні способів просування хореографічного проєкту є реклама в соціальних мережах та на інших інтернет платформах. За допомогою даного способу можна просувати будь-який вид хореографічного проєкту. Для цього вам необхідно регулярно оновлювати сторінки, створювати рекламні відеоролики (перформанси, фільмування за лаштунками, яскраві моменти), публікувати фото контент. Використання цифрового маркетингу значно полегшує комунікацію між створювачами хореографічних

проєктів та споживачами. Цікавим є той факт, що збільшення присутності хореографічного мистецтва на різноманітних платформах і хостингах значно зменшили глядацьку зацікавленість та відвідуваність заходів у реальному часі, що вплинуло на скорочення фінансування. Таким чином, мережевий маркетинг може сприяти як позитивно, так і негативно на просування мистецького проєкту (A. Gagliano, 2020).

Для просування хореографічного проєкту через інтернет-мережі важливо дотримуватись певної стратегії. По-перше, необхідно визначити, що саме є продуктом маркетингу (танець, вистава, освітній проєкт тощо), а разом з тим чітко зрозуміти його ціннісні переваги для споживача. Наступним кроком є етап визначення аудиторії, на яку хореограф спрямовує свій мистецький продукт. Саме цей етап є одним з найважливіших у процесі маркетингової діяльності. Чітке визначення аудиторії дозволяє максимально ефективно виводити проєкт на споживчий ринок (A. Gagliano, 2020). Третій етап – визначення кінцевої мети (результат впровадження хореографічного проєкту, з досить конкретними показниками для вимірювання результативності діяльності). Четвертий крок – визначення рекламної стратегії (розуміння всіх можливих методів маркетингової діяльності. Останній етап – оцінювання діяльності. Про складність організації хореографічного заходу стверджувала Н. Терешко, підкреслюючи, що «організація заходу – це складний процес, у якому задіяно багато функцій – планування, організації самого виступу, контролювання проведення репетицій, діяльність режисера та втілення унікальної та неповторної ідеї. При цьому успіх залежить не тільки від унікального бачення та виконання, а ще і від правильної та точної організації самої події» (Терешенко, 2021: 65). Також, слід враховувати, що інтернет-реклама – це масова реклама, спрямована на пересічного громадянина, а хореографічний проєкт, зазвичай, має певну місію. Таким чином, способи його реклами часто суперечать з концепцією заходу (C. Covert, 2021).

Використання інтернет-простору на українському споживчому ринку тільки набирає обертів, у той час, коли американські та європейські хореографи давно опанували цей маркетинговий простір. Дану тезу підтверджує статистика присутності найбільших хореографічних компаній в Instagram. Відтак, сторінка New York City Ballet в Instagram на кінець 2024 р. налічує 631 тис. підписників (3855 публікацій), Ballet Opera de Paris – 639 тис. підписників (4438 публікацій). У той час, як кількісні показники найбільших українських

театрів опери та балету в Instagram варіюються в діапазоні від 6 до 7 тис. підписників при середній кількості публікацій – 1000–1500. Безперечно, українські споживачі останні декілька років значно втратили зацікавленість у споживанні мистецтва через війну. Хоча, слід підкреслити, що в останній час вироблення хореографічних проєктів та їхнє споживання в Україні значно зросло, порівняно з 2022 р.

Будь-який хореографічний проєкт, для успішного просування, повинен стати клієнтоорієнтованим, тобто враховувати декілька важливих аспектів аналізу можливостей, цінностей, вимог споживача. Кількість відвідувачів хореографічних заходів залежить від їхньої мотивації, гендерного аспекту, а також від споживчого зиску.

Також, для реклами хореографічного проєкту можуть стати попередні творчі зустрічі, майстер-класи, воркшопи. В цьому форматі споживач може заздалегідь познайомитись з пропонованим матеріалом, полегшуючи собі його сприйняття та визначаючи з його актуальністю.

Для просування хореографічного проєкту також підійде локальна реклама (використання співпраці з іншими культурними центрами, митцями та осередками, які сприятимуть розповсюдження інформації про ваш захід); блогінг (самостійне розповсюдження інформації про власний проєкт).

Автори К. Волошина, О. Обласова, В. Мироненко в контексті аналізу специфіки реалізації культурно-мистецького проєкту «Легенди одеського лиману» запропонували комплекс дій, що спрямовані на його інформаційну підтримку. Дослідниці наголошують на необхідності створення сторінок проєкту в соціальних мережах; завантаження рекламних та ознайомчих відеороликів на відеохостингові сайти; залучення до інформаційної підтримки відомих діячів мистецтва, провідних фахівців в галузі; налагодження додаткової комунікації з аудиторією, з організаціями-партнерами тощо, проведення попередніх презентаційних заходів; розповсюдження додаткових рекламних друкованих матеріалів (Волошина, Обласова, Мироненко, 2022: 40-41).

Актуальність вивчення особливостей реклами хореографічного проєкту, а також необхідність розвитку менеджерських і маркетингових компетентностей у сучасних професіоналів-хореографів підкреслюється посиленням уваги до цього аспекту в навчальному процесі в закладах фахової вищої освіти. Сучасне освітнє середовище України посилює даний вектор розвитку хореографічної освіти шляхом впровадження відповідних дисциплін як

на першому (бакалаврському), так і на другому (магістерському) рівнях. В Харківській державній академії культури, як і в інших закладах освіти, реалізуються дисципліни «Менеджмент в хореографічному мистецтві», «Хореографічний проєкт та методика його реалізації», що спрямовані на формування маркетингових компетентностей у здобувачів вищої освіти. Окрім того, значно збільшився обсяг отримання менеджерських компетентностей хореографами шляхом неформальної освіти (воркшопи, круглі столи, вебінари). Такі короткотривалі освітні програми організуються різноманітними структурами та окремими митцями. До подібних проєктів відносяться воркшопи Платформи сучасного танцю (освітня програма «Як просувати свою роботу в Україні та за кордоном»), курси освітнього проєкту «Піфагор» та ін. Вдосконалення компетентностей балетмейстера, що стають необхідними в процесі створення хореографічного твору для рекламного ролика, відбувається виключно шляхом власного практичного досвіду, хоча їх набуття можна реалізовувати через науково-методичну співпрацю з фахівцями галузі відеоблогінгу та відеомейкінгу (впровадження відповідних дисциплін в процес навчання здобувачів вищої освіти). Саме про необхідність підготовки професійних управлінських кадрів у сфері культури й мистецтва задля подальшого розвитку та удосконалення менеджерських технологій даної сфери стверджувала О. Антонюк (Антонюк, 2011: 106).

Концептуально інакшою виявляється балетмейстерська робота над створенням хореографічного твору для рекламного проєкту. Використання танцю в рекламних роликах стало загальною практикою, особливо на європейському та американському ринках. Танець робить рекламні ролики активнішими, збільшує їхню емоційну компоненту, підсилює вплив на глядача. Дану думку підкреслює К. Дунаган у своєму дослідженні. Авторка спиралась на кінестетичний, психо-емоційний та інші досвіди, тому підкреслювала, що танець створює умовний афект, тобто почуття, здатні підсилити вплив реклами, через рухи, час і простір (С. Dunagan, 2018: 20). Хореографія в рекламі виконує функції елементу комерціалізації спогадів, відчуттів, сенсів, знаків. Через рух глядач стає активним учасником зображених в рекламному ролику подій, ретранслює запропоновані йому символи, як свої власні. Через танець уможливується відбиття минулого або майбутнього, привласнення знакових подій та їхня подальша комерціалізація.

В даному контексті хореографічний твір виступає інструментом для просування іншого про-

дукту або послуги. В цьому випадку балетмейстерська діяльність підпорядковується загальній ідеї рекламного ролику, якщо такий буде створюватись, або цілій рекламній кампанії. В процесі розробки хореографії для рекламного проєкту для балетмейстера стає важливою підготовча робота й тісна співпраця з режисером та продюсерською групою. Балетмейстер повинен дослідити семіотику символів, що будуть використовуватись в рекламі, і створити відповідні символи за допомогою пластичних форм.

Підготовча робота на першому етапі розгортається навколо вивчення соціокультурних аспектів реклами: загальних характеристик основної фокус-групи населення, сподівань та вимог споживача, соціокультурного середовища, художніх смаків фокус-групи, етичних та естетичних норм, особливостей суспільної поведінки тощо. Другий етап роботи балетмейстера концентрується на тісній співпраці з режисером рекламного контенту й чіткому уявленні функцій танцю, загальної концепції, мети та окреслених для танцю завдань. Балетмейстер також знайомиться із запланованим стилем фільмування, щоб створювати хореографію у відповідному стилі. Третій етап – безпосередня балетмейстерська робота, в контексті якої хореавтор втілює окреслену режисером концепцію реклами у пластичних образах, активно використовуючи спосіб алюзії, співставлення, цитування, пародії; балетмейстер формує хореографічні лейтмотиви, що легко сприймаються аудиторією, адже ґрунтуються на особливостях світосприйняття, історичному та соціокультурному досвіді фокус-групи; автор танцю для реклами підкреслює пластичні образи композиційними мотивами, костюмами, додатковими зовнішніми символами, реквізитом. Четвертий (заклучний) етап роботи пов'язаний з безпосереднім створенням рекламного контенту. В цьому процесі важливо наявне у балетмейстера відчуття сценічного простору, його вміння вигідно залучати всі три виміри, бачити необхідні ракурси, наголошувати на деталях руху тіла танцівника.

Також, слід зважати на те, що танець в рекламі стає елементом впливу на соціальну ідентичність. З його допомогою можна легко просувати ідеї, що стосуються гендеру, класу, національної або соціальної ідентичності, сексуальності тощо, а отже, мати значний вплив на формування соціокультурних тенденцій в теперішньому та майбутньому. Тісно перетинаючись із рекламою, танець стає інструментом в постійному конструюванні символів у сучасній масовій культурі, а його можливості впливати на свідомість реципієнта, підсилюючи його емоційне сприйняття дійсності, підкреслюють необхідність продовження подібних наукових досліджень.

Висновки. В сучасному соціокультурному просторі взаємодія хореографічного мистецтва та реклами розкриває нові горизонти перед обома сторонами: як з боку створення мистецького рекламного продукту шляхом застосування виразних можливостей хореографічного мистецтва, так і з боку постійної інформаційної підтримки хореографічного проєкту та його просування на ринку товарів та послуг. Ефективні рекламні стратегії для популяризації хореографічного проєкту вимагають від сучасних митців створення контенту, що поєднує в собі візуальні, слухові та емоційні елементи для збільшення аудиторії впливу. Окрім того, необхідно пам'ятати, що успішне просування хореографічного проєкту залежить від креативного підходу в процесі його інформаційної підтримки на різних етапах реалізації.

Для створення хореографічного твору для реклами балетмейстер повинен чітко розуміти ідентичність бренду та цільової аудиторії, на яку спрямовуватиметься реклама.

Тісна співпраця хореографа та маркетолога сприятиме розвитку як рекламних, так і хореографічних проєктів. Не зважаючи на можливості співпраці, актуальною лишається необхідність розвитку маркетингових компетентностей у хореографів в процесі їхнього професійного становлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк О. В. Менеджмент культурно-мистецької сфери. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2011. № 2. С. 104-110.
2. Волошина К., Обласова О., Мироненко В. Комунікаційні прийоми і методи інформаційної підтримки мистецького проєкту. *Communications and Communicative Technologies*. 2022. №22. С. 36-46.
3. Комарніцька О. В. Сутність і різновиди проєктів у сфері культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 137-143.
4. Мальчик М. М., Адасюк І. П. Реклама в Інтернеті: теоретичний аналіз та особливості. *Journal of Lviv Polytechnic National University Series of Economics and Management Issues*. 2021. Вип. 5 (1). С. 75-85.
5. Терешенко Н. Менеджмент у сфері сучасного хореографічного мистецтва України. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. 42. Том 2. С. 62-66.

6. Яненко Я. В. Реклама як феномен української культури. *Діалог мов – діалог культур. Україна і світ : збірник матеріалів Третьої міжнародної наукової Інтернет-конференції з україністики*. 2013. С. 922-930.
7. Covert C. Digital Marketing for Dance: Strategies, Analysis, and Discussion. *Boise State University ScholarWorks MDS/BAS 495 Undergraduate Capstone Projects Student Research*. 2021.
8. Dunagan C. *Consuming Dance: Choreography & Advertising*, New York: Oxford University Press. 2018. 264 pp.
9. Gagliano, A. L. Digital Media Marketing for Dance: Enhancing Audience Engagement with Ballet Companies and Concert Dance Performance. *UF Journal of Undergraduate Research*. 2020. Vol. 22.

REFERENCES

1. Antoniuk, O. V (2011). Menedzhment kulturno-mystetskoї sfery [Management of cultural and artistic sphere]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho – The journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, (2), 104-110.
2. Voloshyna, K., Oblasova, O., Myronenko, V. (2022). Komunikatsiini priyomy i metody informatsiinoi pidtrymky mystetskoho proiektu [Communication techniques and methods of information support for an art project]. *Communications and Communicative Technologies*, (22), 36-46.
3. Komarnitska, O. V. (2024). Sutnist i riznovydy proiektiv u sferi kultury [The essence and types of projects in the field of culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts*, (1), 137-143.
4. Malchyk, M. M., Adasiuk, I. P. (2021) Reklama v Interneti: teoretychnyy analiz ta osoblyvosti [Advertising on the Internet: theoretical analysis and features]. *Journal of Lviv Polytechnic National University Series of Economics and Management Issues*, 5 (1), 75-85.
5. Tereshenko, N. (2021). Menedzhment u sferi suchasnoho khoreohrafichnoho mystetstva Ukrainy [Management in the field of contemporary choreographic art of Ukraine]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka – Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers*, 42 (2), 62-66.
6. Yanenko, Ya. (2013). V. Reklama yak fenomen ukrainskoi kultury [Advertising as a phenomenon of Ukrainian culture]. *Dialoh mov – dialoh kultur. Ukraina i svit : zbirnyk materialiv Tretoi mizhnarodnoi naukovoї Internetkonferentsii z ukrainistyky – Dialogue of languages – dialogue of cultures. Ukraine and the World: a collection of materials of the Third International Scientific Internet Conference on Ukrainian Studies*, 922-930.
7. Covert, C. (2021). Digital Marketing for Dance: Strategies, Analysis, and Discussion. *Boise State University ScholarWorks MDS/BAS 495 Undergraduate Capstone Projects Student Research*.
8. Dunagan, C. (2018). *Consuming Dance: Choreography & Advertising*, New York: Oxford University Press, 264.
9. Gagliano, A. L. (2020). Digital Media Marketing for Dance: Enhancing Audience Engagement with Ballet Companies and Concert Dance Performance. *UF Journal of Undergraduate Research*, (22).

UDC 7.05:645.4

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-14>**Jingjing MU,***orcid.org/0009-0004-9879-8336**Postgraduate at the Department of Multimedia Design
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) 792629339@qq.com***Olena VASYLIEVA,***orcid.org/0000-0002-9275-0591**Candidate of Technical Sciences,
Head of the Department of Multimedia Design
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) vasileva.os@kmutd.edu.ua*

ORIGAMI ART IN MODERN LAMPS DESIGN THINKING

The article explores the innovative use of traditional origami techniques in modern design of lamps, emphasizing their aesthetic and functional potential. It delves into the geometric, structural, and compositional characteristics of origami, revealing its ability to harmonize artistic expression with practicality in the creation of lighting fixtures and lamps. By analyzing the fundamental folding principles of origami, the study demonstrates how intricate three-dimensional forms can be achieved using diverse materials, ensuring flexibility and adaptability.

Special attention is given to the aesthetic values brought by origami techniques in design of lamps. These methods encourage designers to experiment with shapes, textures, and proportions, leading to the creation of unique and visually striking lamps. The study also highlights the balance origami-inspired designs offer between compactness, functionality, and artistic expressiveness. Lighting fixtures crafted using these techniques not only serve their primary purpose but also enhance the ambiance of spaces with their distinctive visual appeal.

The potential for material applications, including paper, textiles, plastics, and metals, is explored in detail, showcasing the versatility of origami in integrating traditional and modern elements. Moreover, the article examines the future possibilities of incorporating origami into smart home systems, such as adaptive lighting, remote control features, and other cutting-edge innovations. This integration aligns with contemporary demands for both sustainability and technological advancement.

The findings underscore the relevance of origami-based designs in optimizing the interaction between functional and decorative elements in lighting solutions. This approach ensures that the resulting designs are compact, practical, and visually captivating. Furthermore, the article discusses how the principles of origami can be expanded beyond lighting to influence architecture, interior design, and eco-friendly technologies.

This research sets a solid foundation for further investigations into the potential applications of origami in the design industry. By bridging traditional art forms with modern needs, origami continues to inspire innovative approaches in creating functional and aesthetically pleasing products.

Key words: origami art, lamp, design, design thinking.

Цзінцзін МУ,*orcid.org/0009-0004-9879-8336**аспірант кафедри мультимедійного дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна) 792629339@qq.com***Олена ВАСИЛЬЄВА,***orcid.org/0000-0002-9275-0591**кандидат технічних наук,
завідувач кафедри мультимедійного дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна) vasileva.os@kmutd.edu.ua*

МИСТЕЦТВО ОРИГАМІ В ДИЗАЙНЕРСЬКИХ КОНЦЕПЦІЯХ СУЧАСНИХ СВІТИЛЬНИКІВ

Стаття присвячена дослідженню особливостей використання традиційних технік оригамі в сучасному дизайні освітлювальних приладів. Проведено глибокий аналіз характеристик мистецтва оригамі та його потен-

ціалу для створення інноваційних рішень у дизайні освітлювальних приладів і світильників, що поєднують естетику й функціональність. Основна увага приділяється дослідженню геометричних, структурних і композиційних особливостей оригамі, які сприяють реалізації естетичних і практичних цілей у дизайні світильників. Розглянуто основні принципи та техніки складання оригамі, застосування яких дозволяє створювати складні тривимірні форми, які забезпечують динамічність і гнучкість у використанні різноманітних матеріалів. Приділено увагу питанням естетики в дизайні освітлювальних приладів з використанням технік оригамі. Дослідження демонструє, що сучасні дизайнерські підходи, засновані на принципах оригамі, сприяють експериментам із формами, текстурами та пропорціями, що дозволяє створювати світильники з унікальними характеристиками. Результати дослідження показали, що світильники, створені з використанням технік оригамі, здатні оптимізувати взаємодію між функціональними та декоративними властивостями. Вони дозволяють досягти ідеального балансу між компактністю та функціональністю конструкції, її зручністю та виразністю.

У статті проаналізовано можливості застосування матеріалів таких як папір, текстиль, пластик та металу. Окремо розглянуто перспективи інтеграції оригамі в концепції розумного будинку, що включає адаптивне освітлення, дистанційне керування та інші інноваційні рішення.

Отримані результати можуть бути використані як основа для подальших досліджень і розробок у сфері дизайну освітлювальних приладів, а також у суміжних галузях, таких як архітектура, дизайн інтер'єру та екологічні технології.

Ключові слова: мистецтво оригамі, освітлювальні прилади, світильники, дизайнерські концепції.

Purpose of this work is to identify the features of incorporating traditional origami techniques into contemporary lamp design. Through in-depth study of the characteristics of origami art and the needs of lamp design, it can bring more innovation and artistry to modern lamp design and expand the possibilities of lamp design.

Methodology. The research methodology of this article includes a literature review, analytical investigation, interpretation, and systematization of the obtained results. Visual materials were researched using the visual-analytical method and the method of formal analysis.

Scientific novelty. The scientific novelty of the obtained results lies in the systematization of information on the use of origami techniques in the design of contemporary lamp design.

Practical significance. Origami art has rich creative potential and unique artistic charm in modern lamp design. The lamp design shaped by origami art can give the lamps more artistry and beauty, and create unique light and shadow effects and visual experience for the interior space. In practical application, it not only requires designers to have professional technical and creative ability, but also needs to make comprehensive consideration in material selection, production process and practicality.

Introduction. The art of origami is also known as "craft origami" and "origami design". The word "fold" originally means to break, break or bend; "paper" refers to the thin sheet made of plant fibres, which is a common material used for writing, printing, packaging and so on. Origami is the art of paper folding in a two-dimensional plane through the valley folding method, peak folding method, pinch folding method and other folding methods to create a three-dimensional papercraft form of paper folding art, in traditional culture, it was

initially mainly used in rituals and religious activities, for example: the production of Yuanbao, official hats and so on, along with the popularity of papermaking, paper has gradually become a cheap product, the content of the art of origami is also more enriched, and a large number of living origami works began to appear (Hao, Y. Y., & Zhang, J. X.), such as: paper cranes, paper boats, paper kites, etc. Origami art is a form of artistic expression produced by people in their labour and cultural life.

Today, this ancient traditional art is utilized in the development of the design of modern products such as clothing, fabrics, tapestries, furniture, lamps, etc. The main goal of this article is to explore the ways of incorporating origami techniques in contemporary lamp design.

Analysis of previous research. Many writers have explored the integration of traditional artistic techniques, particularly those of origami, into modern design. The research mainly focuses on the design form of origami art, the design aesthetics and composition law and the structure of reorganisation and innovation, and the application of origami morphological elements in modern product design. Hao Y.Y. and Zhang J.X. used origami art as an entry point to explain the characteristics of the shape, light and shadow, and material of the lamp design shaped by origami art (Hao, Y. Y., & Zhang, J. X.).

Zhu L. study focuses on the application of origami art in communication design, origami as a symbolic element of traditional art is widely used in home design, clothing and textile design, architectural design and other design fields, which can effectively enrich the form of the design and enhance the cultural connotation of the work (Zhu L.).

Yue S. focuses on the innovative use of origami art in furniture design from the four aspects of natural

beauty, simplicity, technology and humanity, aiming at enriching the form of artistic design, improving the quality of design, enhancing the cultural heritage of products, and allowing people to appreciate the charm of origami art (Xiao H., Liu C.Y.).

In order to explore the way paper art is applied in modern lamp design, the article firstly summarises the advantages of paper art in modern lamp design by collecting, reading, analysing and collating relevant academic materials and typical cases. Secondly, the four artistic means of paper cutting, paper folding, paper sculpture and papier-mâché are studied in depth, and their application ideas in modern lamp design are analysed (Xiao H., Liu C.Y.).

Xie N. and Zhang Z.Y. introduced the development history and status quo of origami, analysed the design aesthetics embedded in the art of origami, and combined with the specific cases of modern design to analyse the point of fit between the combination of origami and modern design, as well as the inspiration of the art of origami to modern design (Xie N., Zhang Z.Y.).

Wen G.N. modern origami art in product design deconstructive thinking training in the application of research, to explore the composition of origami works of law and reorganisation of the process of innovative structure and form as a deconstructive and reconstructive thinking strategy thinking projection.

Wu Yuses the four characteristics of origami art, namely fun, experience, structure, space, and culture, to further stimulate the creative experience of cultural and creative paper product design, and to allow the traditional art of origami to be further inherited and spread through the application of cultural and creative paper product design.

Xiu J.X adhering to the traditional origami art and culture as a precursor, from the perspective of morphology, texture and emotional resonance, through the application of origami form elements in product modelling design research, aims to explore a design path suitable for Chinese traditional cultural characteristics (Xiu J.X.).

Origami art itself has a sense of visual beauty. Formal beauty is summed up by human beings in long-term art practice, this paper takes the law of formal beauty as a guide, discusses and analyses the formal beauty in origami art, and reinterprets the formal beauty of origami (Shi X.X.).

Problem statement. The purpose of this work is to investigate the peculiarities of utilizing origami techniques in the design of lamps. The author focuses on techniques specifically employed in lamp design, their structure, and visual characteristics. The methodological foundation of the research involves a

comprehensive approach, combining analytical methodology with structural-systemic analysis of relevant sources. It is anticipated that the research results will reveal key features of contemporary lamps design based on traditional origami techniques.

Results of the research and its discussion. Contemporary product design, especially lamp design, often draws inspiration from traditional arts. Understanding the structure and peculiarities of origami art provides the opportunity for its effective use in modern design. Researching literary sources and analyzing various works revealed that origami can be considered from the perspectives of morphological beauty and structural beauty. Let's delve into these aspects more thoroughly.

In origami, morphological beauty is associated with the appearance, form, and structure of intricate figures created from paper. In this context, origami is determined not only by the technique of folding, but also by the aesthetics expressed through clear lines, harmonious proportions and the ability of figures to convey emotions or represent the characteristics of an object.

Origami is the art of folding paper into different shapes by turning, folding, stacking, pulling and other technique, creating three-dimensional paper art forms on two-dimensional paper surfaces (Wang H.). Origami is rich in modeling and varied, and through the reconstruction and deformation of origami base shapes and folding base shapes, it is possible to create exquisite and accurate specific shapes and modeling structures with both mechanical properties. In other words, origami is an artistic creation that transforms two-dimensional into three-dimensional and static into dynamic, with many advantages such as strong creativity, high degree of freedom, rich emotional semantics, and clear spatial hierarchy (Zhu Z.J., Qin Y., Mu X.J.). Origami art uses different categories, colors, and physical properties of paper materials as the carrier for folding and processing, and the materials themselves have unique aesthetic values. For example, coated paper is glossy and strong; lightweight paper is textured and opaque; aluminum foil lined paper is gorgeous and easy to preserve. What is most special is that the consumption of paper does not necessarily mean the wear and tear of the product, but may also bring new artistic forms and functions. Origami art has a unique stylistic aesthetic, completing the transformation from two-dimensional to three-dimensional by means of folding, stacking, cutting and inserting (Chen X.Y., Zhu N.). Origami works have both concave and convex surfaces, straight lines and curves in parallel, with multi-dimensional and multi-level visual changes such as bright and shadow

intertwining, the use of repetitive composition, gradient composition and other techniques, the fusion of change and unity, contrast and harmony, rhythm and rhyme, and fully embodies the law of beauty of the form, so origami elements have been widely used in the design of lamps and lanterns, home design, apparel design, graphic design, cultural and creative products, and other design fields. Therefore, origami elements are widely used in lighting design, home design, clothing design, graphic design, cultural and creative product design and other design fields.

Origami structure has two distinctive features: first, regularity. The art of origami is rich in shape and artistic beauty, giving people a superficial impression of sensual design. But in fact, modern origami is also known as "the art of science, the science of art". Origami is a kind of rational design; each crease is repeatedly calculated and contains mathematical philosophy (Y J.D., Huang M.). Therefore, the art of origami has a strong regularity (Fig.1, a-b), and can design origami works that combine aesthetics and science. Second, versatility. Origami art creation methods and forms of expression are varied, with endless possibilities and changes. Mountain folding and valley folding are the two most basic folding methods in the art of origami, and they also form the basis of complex origami modeling. Mountain folds and valley folds have undulating and staggered forms, and as decorative elements, they have strong light and shadow effects, and as structural elements, they can play the role of supporting forces. The basic origami forms such as mountain fold, valley fold, V-shaped fold, parallel fold, etc., can be combined through interspersing and layering, and can be freely changed into endless product forms. In addition to the versatility of the design, there is also the versatility of the way it is used. Products designed with the art of origami usually retain the characteristics of folding and easy deformation in the way of use, allowing users to fold and combine them freely, which is very interesting.

There are also two forms of lamps modelling design using origami art, one is the overall shape of the lamps is a complete unit (Fig.2,a), in general, this lamps modelling is simpler, strong sense of geometry, to create an atmosphere that is more simple and generous, elegant and calm. The length of the staggered folding line can not only enhance the physical properties of the lamp modelling, but also has a visual extension of the force and undulation jumping sense of movement and static contrast shows not only lively, relaxed and rational, elegant design language, rich in the sense of design hierarchy, the overall shape of the concave and convex (Li N., Yang J.); the other is made up of a number of basic units of the lamp modelling (Fig.2,b), the modelling of this kind of lamps and lanterns is usually more complex structure, flexible splicing and combining methods, This kind of lamp shape is usually more complicated in structure, flexible in splicing and combination, changeable in form and interesting in nature. Using origami techniques to shape the lamp modelling design is divided into two kinds of rules and irregular, regular lamp modelling (Fig.2,c) is mostly symmetrical form, the overall modelling sense of order is strong, not only simple and clear but also elegant and gentle, rich in a sense of harmony and unity and a sense of space, which can bring out the atmosphere of peace and tranquility. Irregular lamp modelling design (Fig.2,d) breaks the existing lamps and lanterns of the inherent style, can meet the pursuit of personalised user needs. The sparse and dense folding line has movement in the static, the perfect combination of movement and static makes the lamps visually have a sense of rhythmic movement, either tense and urgent, or quiet and soft, breaks the monotonous and constrained silhouette, and the overall style of the novel and chic, the folding interest is also stronger (Xie X.Q.). Using origami dry folding technique to shape the lamp design (Fig.2,e) folding line rigid, sharp, clear and hard structure, clear corners. Folding lines dispersed

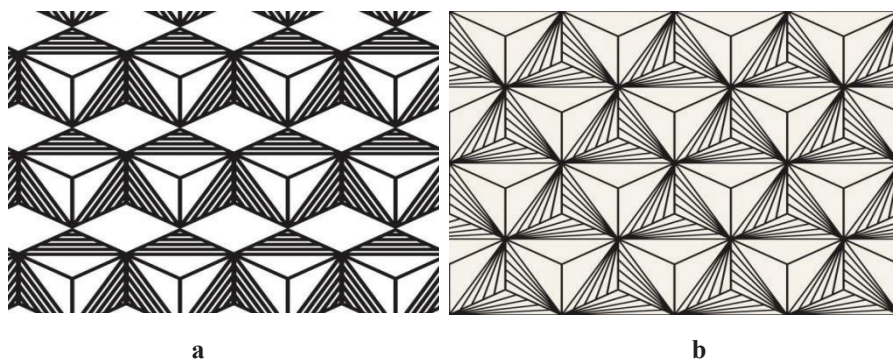


Fig. 1. Regularity of origami structures

and assembled around a certain visual centre form a variety of points, lines and surfaces, which breaks through the fixed structure and expression of the lamp design, making the lamp shape concave and convex, presenting a simple and sharp geometric sense of aesthetics. In addition, the lampshade can be easily pressed into a flat plate by using the folding techniques such as folding, circular folding and three-dimensional folding in the art of origami, which takes up little space for storage and facilitates packaging and transportation; the lampshade shaped by using the wet-folding technique of origami is shown in (Fig.2,f): the series of lamps of the brand of ISDANFO have a more rounded shape, which is both simple and novel, and the flowing and soft folding lines add a sense of concave and convexity to the lampshade. The folding line adds to the artistic infectivity of the lamps and lanterns, which easily inspires users to have an easy, comfortable and pleasant emotional experience, and enhances the cultural connotation and heritage of the lamps and lanterns.

Light and shadow characteristics of lamp design shaped by origami art Origami is a kind of understanding of space, which can be applied to the design of lamps to increase the artistic qualities of light and shadow. Folding methods such as internal and external folding, pleating, pinch folding, rabbit ear folding and other folding methods (Fig.2,g) make the light reflected or refracted, forming a hazy and fuzzy boundary of the light, and shaping a soft form of the lamps. Light and shadow with the folding line

of the ups and downs and twists and turns, orderly shuttle, clutch and blocking, the formation of light and dark visual effects, the original bland light and shadow was given a unique flavour and charm, active outline of the monotonous and constrained, to bring the user a sense of emotional rhythm. In addition, the light direction of the lamps and lanterns, projection angle and material texture and other factors also make the light, shadow changes more colourful, the formation of dreamy, quiet or elegant and other different light and shadow effects. Light colour design needs to be based on the use of lamps and lanterns of the environment and emotional tone, and combined with a variety of colours to bring the user a different psychological experience to add, highlighting the spatial sense of the lamps and lanterns, the pursuit of the perfect fusion of light and shadow and space, to enhance the beauty of the lamps, to give the user different moods and recollections.

Origami is mainly embodied in geometry and art, is the combination of art and mathematical logic, reflects the beauty of science. Origami art shaped lamps and lanterns design modelling characteristics and light and shadow characteristics, both reflect the origami art of form beauty and structural beauty. For example, the lamps of ISDANFO brand are rounded and smooth, elegant and delicate, which are in fact borrowed from the wet-folding method of origami art. Wet folding method shaped lamps and lanterns works more sinuous arcs, works of beautiful shape and rich sense of flow, both simple and novel,

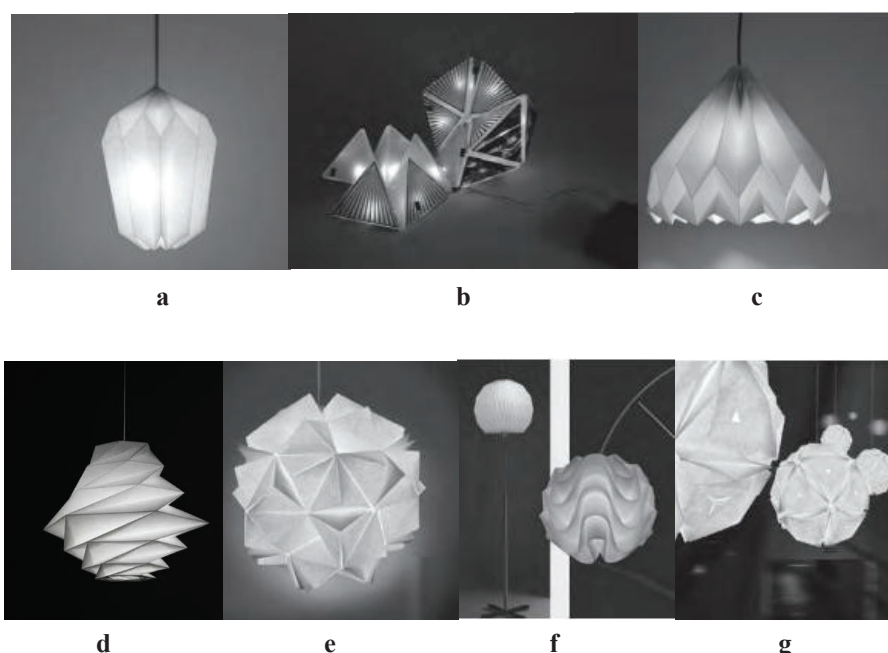


Fig. 2. The application of origami art in modern lighting design

giving users a gentle, soothing, relaxing emotional experience. Reference to origami shaped lamps pay more attention to the understanding of space and the modelling of the refinement and generalisation, modelling is often used to repeat the composition of the law, the design of the lamp modelling more rhythmic, a sense of order, a sense of space and the light and shadow effect is obvious. For example, Umut Yamac, a British designer, was inspired by a small bird perched on a tree branch, and used sharp folding lines to summarise the bird's three-dimensional shape. Traditional origami techniques collide with modern geometric aesthetics to create an artistic spark. The light and darkness between the folded surfaces are richly varied, and the interplay of light distinguishes the relationship between the surfaces, portraying the three-dimensionality of the lamps.

Conclusions. Origami art is characterised by folding paper to create unique shapes and structures, and designers can draw on the modelling characteristics

of origami art to create creative and artistic lighting forms. The structure of origami art is compact and stable, designers need to ensure the functionality of the lamps on the basis of clever folding, design. give full play to the structural beauty of origami art. As an emerging design form, the development trend and future research direction of origami lamps deserve attention. Firstly, designers can further explore the combination of origami art with other materials and technologies, such as ceramics, glass, metal, etc., in order to create more diversified and complex forms of lamps. Secondly, designers can study the combination of origami art with the function and intelligence of lamps, such as the light-control adjustment of origami lamps and sound-control switches, etc., to improve the convenience and user experience of lamps. In addition, designers can make use of computer-aided design technology to optimise the form and structure of lamps and lanterns, so as to further improve the innovation and practicability of origami lamps.

BIBLIOGRAPHY

1. Hao Y.Y., Zhang J.X. Exploration of the use of origami art in lamp design. *China Paper Making*. 2016. № 23. C. 114–115.
2. Zhu L. Application of origami art in visual communication design. *China Paper Making*. 2023. T. 42. № 5. C. 176–180.
3. Yue T.T. The innovative use of origami art in furniture design. *Shanghai Packaging*. 2023. № 5. C. 141–143.
4. Xiao H., Liu C.Y. Research on the application of paper art in modern lamp design. *Industrial Design*. 2023. № 1. C. 119–121.
5. Xie N., Zhang Z.Y. Application of origami art in modern design. *Journal of Tianjin Academy of Fine Arts*. 2022. № 4. C. 89–91.
6. Wen G.N. Research on the application of modern origami art in deconstructive thinking training of product design. *Footwear Craft and Design*. 2022. T. 2. № 12. C. 98–100.
7. Wu Y. Creative application of origami art in the design of cultural and creative paper products. *Ginseng Flower (Next)*. 2021. № 11. C. 62–63.
8. Xiu J.X. Research on the application of origami form elements in product modelling design : дис. ... д-ра філос. наук. Jilin University, 2019.
9. Shi X.X. On the exploration of formal beauty in origami art. *Western Leather*. 2019. T. 41. № 1. C. 91.
10. Wang H. The communion of paper art design and interior design. *China Paper*. 2023. T. 42. № 2. C. 7–8.
11. Zhu Z.J., Qin Y., Mu X.J., et al. Research on the application of origami art in the teaching of product form design course. *Art Education*. 2021. № 8. C. 196–199.
12. Chen X.Y., Zhu N. Product design thinking based on origami art form. *China Packaging Industry*. 2015. № 20. C. 61–62.
13. Y J.D., Huang M. Research on household lighting design based on user experience. *Packaging Engineering*. 2011. № 8. C. 115–119.
14. Li N., Yang J. Development trend of paper packaging materials. *China Packaging*. 2006. № 1. C. 49–51.
15. Xie X.Q. Development and application of paper packaging materials. *China Paper*. 2023. T. 42. № 5. C. 186–187.

REFERENCES

1. Hao, Y. Y., & Zhang, J. X. (2016). Exploration of the use of origami art in lamp design. *China Paper Making*, (23), 114-115.x].
2. Zhu, L. (2023). Application of origami art in visual communication design. *China Paper Making*, 42(05), 176-180.
3. Yue, T. T. (2023). The innovative use of origami art in furniture design. *Shanghai Packaging*, (05), 141-143.
4. Xiao, H., & Liu, C. Y. (2023). Research on the application of paper art in modern lamp design. *Industrial Design*, (01), 119-121.
5. Xie, N., & Zhang, Z. Y. (2022). Application of origami art in modern design. *Journal of Tianjin Academy of Fine Arts*, (04), 89-91.
6. Wen, G. N. (2022). Research on the application of modern origami art in deconstructive thinking training of product design. *Footwear Craft and Design*, 2(12), 98-100.
7. Wu, Y. (2021). Creative application of origami art in the design of cultural and creative paper products. *Ginseng Flower (Next)*, (11), 62-63.

8. Xiu, J. X. (2019). Research on the application of origami form elements in product modeling design [Doctoral dissertation, Jilin University].
9. Shi, X. X. (2019). On the exploration of formal beauty in origami art. *Western Leather*, 41(01), 91-95.
10. Wang, H. (2023). The communion of paper art design and interior design. *China Paper*, 42(2), 7-8.
11. Zhu, Z. J., Qin, Y., & Mu, X. J. (2021). Research on the application of origami art in the teaching of product form design course. *Art Education*, (08), 196-199.
12. Chen, X. Y., & Zhu, N. (2015). Product design thinking based on origami art form. *China Packaging Industry*, (20), 61-62.
13. Y, J. D., & Huang, M. (2011). Research on household lighting design based on user experience. *Packaging Engineering*, (08), 115-119.
14. Li, N., & Yang, J. (2006). Development trend of paper packaging materials. *China Packaging*, (01), 49-51.
15. Xie, X. Q. (2023). Development and application of paper packaging materials. *China Paper*, 42(05), 186-187.

Наталія НІКОРЯК,
orcid.org/0000-0001-6658-0114
кандидатка філологічних наук, доцентка,
доцентка кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) *n.nikoriak@chnu.edu.ua*

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ КОДИ КІНОСЦЕНАРІЮ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА «ІКАР» (1972)

Інтертекст кіносценаріїв Сергія Параджанова (1924–1990) є вагомим елементом його художньо-кінематографічної мови, який вимагає особливої уваги з боку дослідників. Метою даної розвідки постає аналіз режисерського сценарію «Ікар» (1972) Сергія Параджанова в аспекті інтертекстуальної методології. Дослідницькі завдання – реконструкція процесу інтеграції режисером міфологічних, літературних, культурних, біографічних «цитат» у тканину сценарію. Даний аналіз дозволяє глибше зрозуміти унікальність та багатогранність «кінематографічного письма» режисера.

У процесі аналізу нами виявлено цілий комплекс інтертекстуальних кодів, що проявляються на різних рівнях сценарного тексту. Сценарій «Ікар» у метафоричному плані кодифіковано як своєрідний «палімпсест», що вибудовується на основі трьох текстів: «Четвертий розворот» П. Лебеденка, «Інга» («Коли людина посміхнулася») В. Івченка, «Міф про Дедала та Ікара». У межах інтертекстуального аналізу фіксуємо архітекстуальність: генологічний зв'язок сценарного тексту Параджанова з жанром кінопоєми О. Довженка, що формує у читача/глядача певні «горизонти очікування». Підкреслено, що інтертекстуальна алюзія на Ікара подана у сценарному тексті практично з перших рядків, встановлюючи одразу конструктивний діалог із давньогрецьким міфом. Параджанов переосмислює міфологічний сюжет, поглиблює його образну структуру, подаючи історію Ікара як метафору свободи творчості, людського прагнення піднятися над обмеженнями, розширити межі своїх можливостей. Він постає символом прагнення людини до невіданого, яке супроводжується ризиком і можливістю падіння.

Проаналізовано паратекстуальні елементи: передмову, назву та епіграф сценарію, які виступають ключовою ознакою виходу в простір міжетекстовості, водночас моделюючи загальний контекст сприйняття. Зафіксовано ряд культурно-історичних інтертекстуальних кодів: автор вибудовує образи за асоціативним принципом з фрагментів сучасної йому дійсності. Виявлено ще одну форму інтертекстуального діалогу між сценарієм та давньогрецьким міфом – екфразис – опис фрагменту вистави про Ікара, що відбувається на сцені оперного театру. Зафіксовано й автоінтертекст біографічного досвіду С. Параджанова: цей інтертекстуальний прийом дозволяє з'ясувати, як особистий досвід, події чи образи з життя автора впливають на його творчість і в який спосіб оприявнюються у сценарному тексті.

Ключові слова: «Ікар», Параджанов, кіносценарій, інтертекст, паратекст, архітекст, екфразис.

Nataliia NIKORIAK,
orcid.org/0000-0001-6658-0114
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of World Literature and Theory of Literature
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
(Chernivtsi, Ukraine) *n.nikoriak@chnu.edu.ua*

INTERTEXTUAL CODES OF THE SCREENPLAY “ICARUS” (1972) BY SERGEI PARAJANOV

The intertext of Sergei Parajanov's (1924–1990) film scripts is an important element of his artistic and cinematic language, which requires special attention from researchers. The purpose of this article is to analyse the director's screenplay «Icarus» (1972) by Parajanov in the aspect of intertextual methodology. Among the research tasks is the reconstruction of the integration process of mythological, literary, cultural, and biographical «quotes» into the plane of the script. This analysis allows for a deeper understanding of the uniqueness and multifacetedness of the director's «cinematic writing».

In the process of analysis, we discovered a whole complex of intertextual codes that appear at different levels of the script text. The screenplay «Icarus» is metaphorically codified as a kind of «palimpsest», which is built on the basis of three texts: «The Fourth U-Turn» by P. Lebedenko, «Inga» («When a Person Smiled») by V. Ivchenko, «The Myth of Daedalus and Icarus». Within the framework of intertextual analysis, we indicate architextuality: the genre connection of

Parajanov's script text with the genre of O. Dovzhenko's film poem, which forms certain «horizons of expectation» in the reader/viewer. As emphasized, the intertextual allusion to Icarus is presented in the script text almost from the first lines, establishing a constructive dialogue with the ancient Greek myth. Parajanov reinterprets the mythological plot, deepens its figurative structure, presenting the story of Icarus as a metaphor for the freedom of creativity, the human desire to rise above limitations, to expand the boundaries of one's possibilities. Icarus becomes a symbol of man's desire for the unknown, which is accompanied by risk and the possibility of falling.

The paratextual elements are also analysed: the preface, title, and epigraph of the script, which act as a key sign of entering the space of intertextuality, while modelling the general context of perception. A number of cultural and historical intertextual codes are recorded: the author builds images according to the associative principle from fragments of contemporary reality. Another form of intertextual dialogue between the script and the ancient Greek myth has been identified – ekphrasis – a description of the play fragment about Icarus, which takes place on the stage of the opera house. The auto-intertext of S. Parajanov's biographical experience has also been considered: this intertextual technique allows us to find out how personal experience, events or images from the author's life influence his work and in what way they are manifested in the script text.

Key words: «Icarus», Parajanov, film script, intertext, paratext, architext, ekphrasis.

Постановка проблеми. Інтертекстуальність кіносценарію є важливим аспектом дослідження як сучасного кіномистецтва, так і літературознавства, що відображає взаємодію між різними текстами та культурними кодами. Це явище передбачає використання кіносценаристами елементів інших культурних продуктів – літературних творів, класичних фільмів, міфів, історичних фактів чи навіть повсякденних реалій – з метою створення багатозначних, багатозначних наративів. Інтертекстуальні зв'язки в кіносценарних текстах не лише збагачують сюжет, а й поглиблюють сприйняття фільму глядачами, пропонуючи нові контексти та інтерпретації. Вивчення інтертекстуальних стратегій допомагає зрозуміти, як кіно працює з культурними кодами та як через ці зв'язки формуються нові сенси в кінематографічному мистецтві.

Інтертекст кіносценаріїв Сергія Параджанова (1924–1990) є вагомим елементом його художньої мови, який вимагає особливої уваги з боку дослідників. Параджанов використовував численні культурні та історичні алюзії, звертаючись до літературних, мистецьких, релігійних і фольклорних джерел, що створює багатозначну тканину сенсів у його кіносценаріях і фільмах. Однак проблема полягає в тому, що ці інтертекстуальні зв'язки не завжди є явними для читачів/глядачів, що вимагає від дослідників детального аналізу способів інтеграції таких елементів у сценарну структуру. Аналіз цієї проблеми дозволяє глибше зрозуміти унікальність та багатогранність «кінематографічного письма» митця.

Аналіз досліджень. Поняття «інтертекст», «інтертекстуальність» і «діалогічність» вже доволі тривалий період функціонують у сучасному літературознавстві. Відомо, що теорія інтертекстуальності актуалізувалася наприкінці 60-х рр. ХХ ст. у працях французької постструктуралістки болгарського походження Юлії Крістєвої, яка не лише

запропонувала даний термін, але й значно розширила концепт інтертекстуальності (Крістєва, 2004). У наслідок злиття бахтінського поняття діалогічності/діалогу з інструментарієм структуралістської лінгвістики утворилося нове поняття інтертекстуальності, канонічне визначення якого належить Р. Барту: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваних формах: тексти культури минулого і тексти сучасної культури. Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат» (Barthes, 1973: 1015) Вчений увів «інтертекстуальність» у коло значущих наукових парадигм, так званих «анонічних формул»: «Фрагменти культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо, – всіх їх поглинув і змішав текст і довкола нього існує мова» (Barthes, 1973: 1015). Р. Барт наполягав на чіткому відокремленні інтертекстуальних форм від усіх інших зразків явного чи прихованого цитування: «Як необхідна передумова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не можна зводити до проблеми джерел і впливів; вона являє собою поле анонічних формул, походження яких рідко можна помітити, несвідомих і автоматичних цитувань без лапок» (Barthes, 1973: 1015). У такий спосіб в теорії постструктуралізму була знята дилема запозичень і впливів, первинності і вторинності текстів.

Аналізуючи механізм «міжтекстових зв'язків», У. Еко вводить поняття «інтертекстуальний діалог», що визначається як «феномен, при якому в даному тексті луною відзиваються попередні тексти» (Еко, 1994: 16). Науковець підкреслює, що текст містить велику кількість потенційних значень, однак жодне з них не може бути домінуючим; текст лише представляє читачеві поле можливостей, актуалізація яких залежить від його інтерпретаційної стратегії (Еко, 2004: 72). Це важлива рецептивна умова функціонування літературної форми, оскільки інтертекстуальність постає тією

глибиною тексту, що виявляється у процесі його взаємодії з суб'єктом. Однак, як зауважує Р. Ніч, «міжтекстові зв'язки неможливо обмежити лише внутрішньолітературними відсиланнями», «адже вони охоплюють як зв'язки з позалітературними способами й стилями мовлення, так і нерідко семіотичні зв'язки між різними явищами мистецтва та комунікації (образотворче мистецтво, музика, фільм, комікс тощо)» (Ніч, 2007: 72).

Ж. Женетт у книзі «Палімпсести» подає чітку класифікацію різних типів інтертекстуальності, яка й на сьогодні виступає базовою матрицею для нових класифікацій (Genette, 1982). Дослідник виокремлює п'ять основних різновидів: інтертекстуальність (співприсутність двох або кількох текстів в одному: цитата, алюзія, натяк тощо), паратекстуальність (внутрішні зв'язки між компонентами одного й того ж тексту: заголовки, епіграфи, передмови тощо), метатекстуальність (своєрідний коментар одного тексту до іншого, що полемізує з ним), архітекстуальність (стосується жанрової класифікації текстів) та гіпертекстуальність (будь-які зв'язки між новоствореним текстом Б (гіпертекст) і правлячим йому за орієнтир або взірцем текстом А (гіпотекст), коли елемент конституювання відсутній) (Genette, 1982: 8–13).

У такий спосіб кризь призму інтертексту світу постає як «величезний мегатекст», в якому все колись уже було сказане, а нове стає можливим тільки за принципом калейдоскопу, коли змішування одних і тих самих елементів дає нові комбінації. Текст в такому випадку перетворюється на «ехокамеру» (Р. Барт), «ансамбль пресупозицій» (М. Ріффатер), «мозаїку цитат» (Ю. Крістева), «палімпсест» (Ж. Женетт), де кожний наступний новий вислів «пишеться зверху на попередніх», а «кожен текст знаходиться поверх старого» (Д. Фоккема).

Мета статті – проаналізувати режисерський сценарій «Ікар» (1972) Сергія Параджанова в аспекті інтертекстуальної методології, реконструювати процес інтеграції режисером міфологічних, літературних, культурних, біографічних «цитат» у тканину сценарію.

Виклад основного матеріалу. Ікар є одним з найвідоміших міфологічних образів, що постає символом втілення одвічної мрії людства про крила, прагнення людини до свободи, пізнання, творчості, і, водночас, є своєрідним символом-застереженням про небезпеку надмірних амбіцій і людської гордині, тому водночас втілює як героїзм, так і трагічну поразку. Цей образ і міф, пов'язаний із ним, привертав увагу митців багатьох поколінь у різних сферах мистецтва – у живо-

писі, скульптурі та музиці («Падіння Ікара» Карло Сарачені, «Дедал та Ікар» Шарля Поля Ландона, «Політ Ікара» Джейкоба Пітера Гові, «Ікар» Анрі Матісса, «Дедал та Ікар» Фредеріка Лейтона). У літературному дискурсі, починаючи від «Метаморфоз» Овідія, Ікар з'являється у Дж. Чосера, К. Марло, В. Шекспіра, Дж. Мільтона, Дж. Джойса, В. Одена, В. К. Вільямса, А. Єнсена та ін. Привертав увагу цей образ і українських письменників, зокрема згадаймо «Ікара» М. Вороного, «Легенду про Дедала та Ікара» С. Горицькіта, збірку «Ікар на метеликових крилах» В. Голобородька, «Політ Ікара» М. Воробйова, «Ікар (Політ)» Т. Белімової.

У ХХ ст. давньогрецький міф актуалізувався через нове підкорення неба, тому неодноразово ставав предметом художньо-мистецького осмислення. Не оминув цей «вічний образ» у своїй мистецькій творчості й відомий український режисер та сценарист Сергій Параджанов. Однак сценарій «Ікар», як і багато інших сценаріїв, – це «ще один із нереалізованих задумів Сергія Параджанова», який був написаний ще восени 1972 року (Морозов, 2024: 210). Свій майбутній фільм режисер прагнув присвятити «першопрохідцям і першовідкривачам, які прокладають нові шляхи в мистецтві та науці» (Морозов, 2024: 217). Параджанову вдалося подолати перші етапи схвалення, сценарій спочатку був запущений у підготовку, однак після серії бюрократичних перевірок відхилений (Інга/Ікар Сергія Параджанова..., 2004: 262). Це стало частиною широкої кампанії цензури та утисків, спрямованої на обмеження творчої свободи Параджанова, що зрештою призвело до фактичного закриття шляху режисеру до нових кінопроектів. «“Падіння” Ікара, – зауважує Ю. Морозов, – означало, що Параджанову назавжди перекрито дорогу в українське кіно, якому він вірою і правдою служив двадцять три роки, якому приніс міжнародну славу» (Морозов, 2024: 213). У такий спосіб сюжетика міфу про Дедала та Ікара метафорично конотує і з біографією самого режисера, «творчі крила» якого безжально підрізали: «Як хотілося працювати Параджанову в ті часи – це було якесь невпинне виверження ідей та образів, які обрушувалися на нас у кожному спілкуванні з ним. Один за одним, незмінно, лягали “в стіл” сценарії, що обіцяли стати несподіваними, але такими очікуваними фільмами. Те, що він фонтанував ідеями, здавалося природним, як активний гейзер. Але тепер, згадуючи все, це, розумієш, на якому злеті його зупинили» (Рапай, 2024: 206).

Режисерський сценарій «Ікар» можна розглядати як своєрідний палімпсест (за Ж. Женеттом), оскільки він вибудований на основі трьох тек-

стів, які почергово «стираються», але їхні «сліди» залишаються в наступних версіях. За мотивами роману Петра Лебеденка «Четвертий розворот» відомий український кінорежисер Віктор Івченко написав сценарій «Інга» («Коли людина посміхнулася»). Однак самостійно втілити його в життя завадила раптова смерть режисера (фільм за його сценарієм поставив у 1973 році його син – Борис Івченко). Мелодраматичну історію віддали на реалізацію Сергію Йосиповичу, проте «написаний у традиціях побутового реалізму сценарій ніяк не в'язався з метафоричним стилем Параджанова» (Морозов, 2024: 212). Маючи за плечима вже кілька незреалізованих кінопроектів (згадаймо хоча б «Київські фрески» (див.: Нікоряк, 2013)), режисер не бажав конфліктувати з можновладцями, тому, за його словами, зберіг «ВСЕ ГОЛОВНЕ, починаючи від основної ідеї і закінчуючи сюжетом», але свідомо, «різкіше й чіткіше» окреслив «основні ідеї – філософську тему Ікара й Вірності» (Параджанов, 2024: 221). Як наслідок, на сценарний текст В. Івченка у символічно-метафоричному зрізі накладався ще й давньогрецький «Міф про Дедала та Ікара», що повністю змінило стилістику тексту, первісний задум, жанрове вирішення (філософська кінопоема) та назву майбутнього фільму – «Ікар». Але це були не просто часткові зміни. Постав новий оригінальний сценарний текст, який відрізнявся «як за формою, так і за змістом», на що вказала у своєму висновку сценарна редакційна колегія Держкіно УРСР: «При зовнішньому збереженні фабульної схеми Інги в режисерському сценарії С. Параджанова відбулися певні концепційні зміни, з'явилися нові діючі особи, нові сюжетні лінії, в нього увійшов документальний кіноматеріал <...>. А головне, змінився сам творчий, стильовий метод підходу до розкриття художньої ідеї, сюжету, образів героїв. <...> Йдеться не про часткові відступи від літературного сценарію, а про кардинальні зміни, яких він зазнав в інтерпретації С. Параджанова. Отже, посилалися на літературний сценарій В. Івченка і Ю. Пархоменка як на основу режисерського сценарію С. Параджанова було б у цих обставинах неправильно і з чисто етичних міркувань» (Інга/Ікар Сергія Параджанова..., 2004: 261–262). У такий спосіб С. Параджанов буквально вибудовує новий текст «на руїнах старих» (за Ю. Крістевою), його режисерський сценарій стає не просто текстом-реципієнтом, а дійсно палімпсестом у концептуальному зрізі, презентуючи багатоплановий процес формування, де кожен новий пласт накладається на попередній, не знищуючи його повністю.

Щодо жанрового вирішення сценарію (і майбутнього фільму) слід зауважити, що жанр кінопоєми обрано не випадково. Зародження та становлення цього жанру в українському літературно-кінематографічному дискурсі пов'язують з ім'ям відомого українського режисера, сценариста та письменника Олександра Довженка. Саме у його доробку сформувалися основні жанрові ознаки кінопоєми: яскраво проявлений ліричний характер, коли візуальні образи і звуки використовуються як поетичні засоби для вираження глибоких ідей або емоцій; експерименти з кінематографічними техніками, такими як монтаж, кольорова палітра, композиція кадрів, що створює особливу емоційну атмосферу; мала кількість або цілковита відсутність діалогів, акцент робиться на образах, музиці та візуальних ефектах, що яскравіше передають основну ідею; часте використання символічних, метафоричних образів для передачі складних філософських або соціальних ідей. Вже навіть на етапі режисерського сценарію можна побачити, що майже всі ці жанрові ознаки тут присутні. Відповідно в аспекті інтертекстуальності можемо говорити про так звану архітекстуальність (за класифікацією Ж. Женетта), фіксуючи саме жанровий зв'язок текстів.

Крім того, Олександр Довженко як своєрідна інтертекстуальна цитата, з'являється у самому сценарії: «Довженко, що йде безкраїм степом» (Параджанов, 2024: 222). Параджанов веде своєрідний інтертекстуальний діалог, що проявляється не лише в жанровому зрізі, а й мистецько-творчому: «Параджанов вступає в прямий діалог зі своїм учителем, тим самим підкреслюючи, чий традиції він має намір продовжити. Природно, по-своєму, але з урахуванням усіх особливостей драматургічної форми, відкритої Довженком» (Морозов, 2024: 214). У такий спосіб сценарний текст одразу моделюється з ряду кадрів з натяками, алюзіями, які спонукають читача/глядача проводити аналогії, розшифровувати режисерські інтертекстуальні коди.

Нова назва сценарію «Ікар» постає своєрідним інтертекстуальним маркером, який концентрує в собі й нову мистецьку ідею, фокусує авторський задум і, зрештою, спрямовує увагу у відповідному рецептивному ключі. Відомо, що назва як елемент паратекстуальності моделює загальний контекст сприйняття. Ім'я відомого міфологічного персонажа стає ключовим сигналом виходу в простір міжтекстовості, водночас проектує на сучасні режисеру культурні та буттєві коди. Проте не лише назва, а й передмова до сценарію розкриває головну ідею:

«Ода Небу й Людині. Сучаснику й Ікару, поєднана у Високому Слові, Музиці, Ритмі, Пластиці.

Це будуть Слова і Музика про непереборне прагнення Людини до Неба, Всесвіту. До Добра і Краси. Вірності, без якої Ікарів не буде.

Це буде Гімн Країні й Народам, що вони вперше легенду про Ікара зробили бувальщиною. Домінанта фільму, його Ідея, Філософія, Емоційний камертон, естетичні параметри, географія...

Ці слова і музику напишуть Поет і Композитор» (Параджанов, 2024: 220).

У такий спосіб Параджанов переосмислює давньогрецький сюжет, поглиблює його образну структуру, позаяк історію Ікара він тлумачить як метафору свободи творчості, людського прагнення піднятися над обмеженнями, розширити межі своїх можливостей. Ікар постає символом прагнення людини до невіданого, яке супроводжується ризиком і небезпекою падіння. Це також образ конфлікту між духовними прагненнями та реальними обмеженнями. Водночас Ікар – втілення того, що вільний політ може призвести до самознищення, але це не зупиняє людей у їхньому прагненні досягти більшого. Режисер був сучасником вагомих зрушень в авіаційно-космічній сфері, свідком першого польоту людини в космос й трагічної загибелі космонавта Гагаріна (документальні кадри повинні були увійти у канву художнього фільму). Тому він насичує текст актуальним історичним, культурним та біографічним контекстом, який у конотації з міфологічною сюжетикою витворює цілком нові, оригінальні й неповторні конфігурації. Оскільки режисер сприймає світ асоціативно, метафорично, тому й з'являється цей сучасний прототип Ікара в сюжетіці Параджанівського сценарію.

Не менш знаковим інтертекстуальним кодом постає й епіграф сценарію, який також виступає функціональним ключем до відповідного розуміння авторського задуму. С. Параджанов активно використовував цей архітектонічний складник у своїх кіносценаріях. І сценарій «Ікар» не став винятком. «Без темряви не було б поняття про світло» (Параджанов, 2024: 221) – це перша частина відомої цитати німецького письменника єврейського походження Ліона Фейхтвангера (1884–1958), яка повністю звучить як: «Без темряви не було б поняття про світло. Для того щоб світло усвідомило себе, воно повинно мати свою протилежність – темряву». Ідея цієї фрази має глибоке філософське і символічне підґрунтя, позаяк пов'язана з діалектикою протилежностей, зокрема зі світлом і темрявою, добром і злом, які взаємно визначають одне одного. Темрява стає тим фоном,

на якому ми можемо пізнавати і сприймати світло. Це загальний принцип, що стосується багатьох аспектів людського життя: добро не можна оцінити без зла, радість – без горя, легкість – без труднощів. Вислів можна трактувати і як символічне пояснення того, що відсутність чогось (наприклад, світла) надає іншому (темряві) більш чітке і значуще місце. Відтак темрява не є лише відсутністю світла, а є необхідною умовою для того, щоб ми могли усвідомити та оцінити значення світла в нашому житті. Зауважимо, принагідно, що подібні думки висловлювали й інші сучасники письменника – Герман Гессе і Карл Юнг. Використовуючи ці слова як епіграф, режисер вмонтовує їх в інший хронотоп, випробовує їх на актуальність у новому контексті, тим самим розширює їх символічно-метафоричний потенціал. Тому реципієнт повинен володіти неабиякими фоновими знаннями, позаяк йому доведеться ідентифікувати й інтерпретувати не лише епіграф згідно авторського задуму, а й інші інтелектуальні імпульси, які передає режисер через інтертекст.

Інтертекстуальна взаємодія може бути різною. Текст не обов'язково має містити прямі цитати, це можуть бути ремінісценції, алюзії, декодування заголовків, самоповтори тощо. Інтертекстуальна алюзія на Ікара подана в тексті практично з перших рядків, одразу встановлюючи конструктивний діалог з міфом. Режисер вибудовує яскравий метафоричний образ, презентуючи юних Ікарів сучасності: «Хлопчики на солоній покрівлі старої клуні розтягують і зшитий зі шматків полотна “парашут” на чотирьох мотузках. Обв'язують ними ще одного. Хлопчак, розкинувши рученята, стрибає з покрівлі й... падає, вкритий хмарою білого полотна...» (Параджанов, 2024: 222). Полотняна хмара стає візуальною римою з наступним кадром, позаяк «перетворюється на старт космічного корабля», «лице Гагаріна, його посмішка й знамените “Поехали”...» (Параджанов, 2024: 222). Таке римування кадрів, де поєднується дитяче захоплення польотом і доросле свідоме рішення, в уяві реципієнта чітко спрямовується у відповідному ідейно-смысловому ключі, заданому режисером. Але водночас воно постає поліреферентним, позаяк відсилає, з одного боку, до міфу, а з іншого – до тогочасних історичних реалій. Адже «Параджанов був художником, який надзвичайно гостро відчував пульс сучасного життя, його динаміку. Він був серед тих, хто усвідомлював сучасний стиль мистецтва, його універсальну мову, що знайшла своє втілення на екрані, на сцені, в літературі» (Морозов, 2024: 213).

Надалі образ Ікара постане своєрідним рефреном усього сценарію, а водночас медіатором між культурами та текстами. Монтажне зчеплення кадрів, що по чергово змінюються, не лише презентує назву майбутнього фільму, а й показує головну його концепцію – це історія про сучасних Ікарів:

«Молодий бородатий хлопець на фасаді хмарочоса закінчує мозаїчну фреску Ікар...»

Ікарові крила в золотому волоссі нареченої...

Аеропорти з емблемою спарених крил...

Злітають, ревуть могутні машини, дрижить марево летючого срібла в образі гігантської птахи...» (Параджанов, 2024: 222). Як бачимо, автор моделює образ за асоціативним принципом з фрагментів сучасної йому дійсності, які можна трактувати як культурно-історичні інтертекстуальні коди. Цю мозаїчну побудову образу Параджанов пояснював у вступній частині до сценарію: «Ідейно-естетичний образ Ікара в нашій картині складається за принципом мозаїки. Наш образ складався з різноманітних компонентів. Адже Ікар – це й Професор медицини, і Зайцев, і авіаконструктор, і Роман, Олексій, Фрунзик і – можливо головна фігура – Максим. Те ж можна сказати й про образи Вірності Ікарам» (Параджанов, 2024: 221). І такі режисерські зауваги до сценарію логічні. Читаючи текст, розуміємо, що в ньому підтексту більше, ніж тексту, бо Параджанов відчуває і мислить глобально, виводить текст на вищий метафоричний рівень: «Параджанов мислив метафорою, іноді укрупненою до вражаючої гіперболи. Він був Поет. Він був і Художник – його здатність бачити і поєднувати непоєднуване, відчувати найтоншу кольорову і фактурну гармонію не мала аналогів за тих часів. Він ніби носив у собі відразу всі шари світової культури, відгукуючись на певні зовнішні сигнали її присутності й будуючи свої вавилонські вежі символів, образів. Він був і Музикант – напрочуд точно відчуття звукоряду, що без найменшої фальші звучало в тканині фільму; звукове існування його світу так само неповторне в сучасному йому кіно» (Рапай, 2024: 209). На підтвердження унікальної візуальної метафорики наведемо хоча б одну яскраву цитату зі сценарію: «Купи верб і копиці – розкидані, ніби козацькі шапки. / Бездонно-голубе чисте озерне око» (Параджанов, 2024: 221).

Мозаїчний принцип побудови, обраний режисером, дозволяє по чергово презентувати персонажів кіносценарію, кожен з яких виступає своєрідним Ікаром у своїй сфері: це епізодичні образи відомих людей – Гагарін, Довженко, Зайцев, яких показано у експозиції сценарію, і його головні персонажі – Роман, Олексій, Максим, знайомство з якими від-

бувається поступово, відповідно до сюжету. Зауважується, що «ім'я Ікар, безсумнівно, вмикало в ньому (Параджанові. – Н.Н.) якесь джерело енергії, асоціативний потік, висхідний до немеркнучих цінностей світової культури. Ряд сюжетних колізій, долі героїв, їхні життєві ролі – можливість алюзій і зчеплень з вічними істинами людського життя» (Рапай, 2024: 208). Цим можна пояснити множинність оприявленень цього образу в сценарії режисера.

Першим повноцінним втіленням міфологічного Ікара у сценарії постає пілот пасажирського авіалайнера Роман. І хоча між цими образами пролягає надзвичайно велика часова дистанція, режисер знаходить те, що зближує їх. Між двома персонажами чимало типологічних тотожностей. І мова йде не лише про зовнішні атрибутивні ознаки (молодість/юність, краса), спільну мету – підкорення неба, політ, а й типологічно подібні розв'язки – трагічна загибель обох, практично на своєму життєвому злеті. Однак фіксуємо й пересмислення вічного образу відповідно до сучасного контексту.

Знайомство з Романом відбувається на пляжі, де він відпочиває після чергового польоту. Автор візуально чітко, буквально кількома штрихами характеризує його:

«Широко розкинувши руки, спить на піску Роман. Красивий, міцні ноги, груди, чорне пасмо на чолі. Поряд – чотири пілотські фуражки з емблемами.

Дівчата-манекенниці в яскравих (для тих часів) купальниках зупинилися навпроти Романа. Впізнали. Моментально ступнями красивих довгих ніг домалювали на піску до Романових рук крила. Та, що перуку кинула, написала біля ніг: Ікар. І, викликаючи заздрість і захват пляжників, втекли по самому краю піску й води, бризкаючи й сміючись.

Роман підвівся. Помчався за дівчатами.

На піску – відбиток крил Ікара» (Параджанов, 2024: 223–224). Напис стає наступним інтертекстуальним вузлом-зчепленням у композиційній структурі сценарного тексту і водночас зав'язкою сюжету, позаяк виступає приводом для знайомства Романа з дівчиною-стюардесою, що надзвичайно йому сподобалася:

«– Це ви написали Ікар?»

– Так.

– Але я не Ікар – я Роман.

Дівчина зніяковіло опустила очі.

– А мені... так хотілось... Я дуже люблю цю легенду...» (Параджанов, 2024: 225). У такий спосіб згадка про міф вмонтовується у тканину самого сценарію, стаючи своєрідним орієнтиром

для читача/глядача. «– Інго... – тихо повторив Роман, – Ікару потрібні крила...» (Параджанов, 2024: 226). Це відверте зізнання стане початком палкого кохання і водночас своєрідним рефреном, що неодноразово звучатиме у сценарії.

Ще однією формою інтертекстуального діалогу між сценарієм та давньогрецьким міфом постає екфрастичний опис фрагменту вистави, що відбувається на сцені оперного театру, де «юнак зображає перше чисте кохання», «заприсягався в коханні», «здійснював подвиг в ім'я кохання...»:

«Юнак із воску ліпив крила...»

Дівчина прив'язувала крила до рук Ікара...»

Юнак чекав на вітри...»

Й вітри підхопили Ікара...»

Над збуреними хвилями...»

Вставало сонце, танули воскові крила...»

Ікар намагався злетіти, відірватися од хвилі...»

Танули крила...»

Несли над знімлим світом...»

Ікар плив до дна. Зникав у коралових рифах...» (Параджанов, 2024: 230).

Параджанов не випадково вводить цей фрагмент, який можна тлумачити як своєрідне цитування претексту або «текст у тексті» (за Ю. Лотманом), правда в дещо модифікованому вигляді. Водночас його можна розглядати як інтермедіальне вкраплення, що вступає в діалог чи то з балетом «Політ Ікара» (1933) Ігоря Маркевича, чи з «Ікаром» (1935) Артура Онегера. Але цей фрагмент вистави яскраво сугестивний і переносить момент трагічності у структуру сценарію, оскільки стає пророчим елементом трагічної долі та кохання самого Романа та Інги, а разом і ще однієї закоханої пари Олексія та Ольги. Сцена з театральної постановки постає своєрідним дзеркалом для героїв, у відображенні якого вони побачать і свої долі. Фінальна ж сцена – пік трагічного пафосу: «Інга не вийшла на антракт. Роман гукав, та вона відмовилась. Вона – сама – сиділа серед тисячі червоних крісел...» (Параджанов, 2024: 230).

Відчуття неминучого горя ще більше посилюється від слів Інги, які у ретроспективі показують її життя до зустрічі з коханим:

«– Всього дуже багато... багато краси... дитинство... Десна... луг... молоко... випускний бал у школі... потім моделі... потім ти... ти... найкрасивіший, найсильніший... мій Ікар... Це багато для однієї людини... Роман...»

Він куйовдив її вологе волосся:

– Роман... Перший жах дитинства... Метелик на голці... Мій перший плач... А... А тепер... Ікар в оперному... я не буду літати з тобою... я буду...»

– Ікару потрібні крила» (Параджанов, 2024: 231). Передчуття фатальності їхньої долі, знаки, які вона бачить і прочитує, змушують Інгу радикально змінити професію.

Режисер намагається показати, що кожен із нас народжується Ікаром, лише доля у кожного складається по-різному: комусь передбачено велич польоту, комусь – гіркота падіння. Авіакатастрофа й трагічна загибель Романа та Ольги у наступних сценах стає тому підтвердженням. І напівфантастична сцена після смерті Романа, коли він веде розмову з «Генеральним», надає певного героїчного пафосу образу в цілому: «– Ви думаєте, що вмерли тільки ви... з вами вмерла частка мого серця... Така доля Ікарів... Ось вони перед вами, – вказав рукою на портрети. – Бо Ікар – це запальність, непоборне прагнення незвіданого, рух до витоків!.. Ікар – не тільки юнак, що ширяє над всесвітом. Це сталевар, що кинувся грудьми на металеву лавину, яка прорвала... Тракторист, що згорів у полум'ї хлібів...» (Параджанов, 2024: 237).

У структуру сценарію режисер вводить ще один прототип Ікара – Максима, сина Олексія та Ольги. І перша така ідентифікація відбувається у сцені перед пологовим будинком, куди товариші прийшли зустрічати Ольгу з немовлям. Фрунзік дивується, що новоспечений батько ще не обрав імені своєму синові. І пропонує перші літери їхніх імен, які фактично складаються в ім'я давньогрецького Ікара. «Цієї миті на сходах з'явилася Ольга. Юна няня несла білий конверт майбутнього Ікара» (Параджанов, 2024: 233). У такий спосіб у сценарії оприявнюється багатозарова інтертекстуальність, що поєднує міф про Ікара із життям Максима, надаючи героєві не лише метафоричний, але й глибоко психологічний вимір.

Лінія ідентифікації Максима як Ікара у сценарії логічно продовжена. Так, наступна згадка відбувається під час розмови Олексія з сином Максимом:

«– Ти мені колись маленькому... (батько посмінувся) ...розповідав казку про Ікара...»

– Легенду, Максиме.

– Так... я теж хочу бути Ікаром... Навіщо ти хочеш, щоб я був моряком? <...> – Через багато років ти зрозумієш Ікари не тільки ті, що в небі...» (Параджанов, 2024: 240–241). З одного боку, ми бачимо, як Максим стає носієм символу Ікара, однак, з іншого боку, розуміємо, що його «польоти» обмежені реальними умовами та обставинами. У цьому контексті Ікар постає символом не лише прагнення до свободи та висоти, а й внутрішнього конфлікту і пориву до неможливого. Міфологічний Ікар – це юнак, що намагається піднятися до сонця, не зважаючи на попередження

батька. Зрештою його прагнення досягти чогось величного, але недосяжного, призводить до трагедії. Для Максима Ікара стає метафорою його прагнень і амбіцій, які можуть призвести до болючих наслідків або ж реалізуватися в інший спосіб – через зречення від неможливого. Фінальна сцена, де тема Ікара лунає як колискова, підсумовує весь попередній розвиток метафори:

«І тихо-тихо, як диво-колискова, лунала тема Ікара...

котра...

на всю потугу й силу

прозвучала в Пролозі!!!» (Параджанов, 2024: 251).

Фіксується у сценарії і автоінтертекст біографічного досвіду С. Параджанова. Зауважимо, що цей інтертекстуальний прийом дозволяє з'ясувати, як особистий досвід, події чи образи з життя автора впливають на його творчість і у який спосіб оприявнюються в тексті: через прямі посилання на життєві події, через використання автопортретних мотивів чи через інтеграцію власних переживань у художній нарратив. Так, дія експозиційної частини сценарію відбувається на Ризькому узмор' не випадково. Відомо, що режисер, який «ніколи не їздив у відпустку», відвідав Юрмалу зі своїм сином Суреном у серпні 1972 р. Там він і «підгледів» різні жанрові сценки курортного життя, які увійшли до його сценарію (Морозов, 2024: 215). З особистісних спостережень постали сцени весілля Інги та Романа, Ольги й Олексія, що відбувалися одночасно у Вірменії (!):

«Старі жінки в чорному зодягали Інгу й Ольгу у свої весільні вбрання. Зодягали їм головні убори своєї молодості. Прилаштовували до чола бірюзу...

Потім урочисто й благоговійно вчили танцювати жениха з нареченою під зурну...

Велика рідня співала весільних пісень» (Параджанов, 2024: 229). Оскільки кіноглядачу Параджанов вже презентував автентичний варіант українського весілля (згадаймо відповідні сцени з «Тіней забутих предків»), цього разу він переносить весілля закоханих пар до Вірменії, пропонуючи познайомитися з вірменськими традиціями. Ще один біографічний момент, зафіксований у сценарії, пов'язаний з Коростишівським кар'єром. Параджанов на прохання друзів і родичів кілька разів їздив до кар'єру, де видобувають граніт для пам'ятників. Як наслідок, у сюжеті сценарію з'явився епізод, який відбувається на Коростишівському кар'єрі: Інга, після трагічної смерті коханого чоловіка, приїжджає туди з Олексієм, щоб обрати камінь для надгробку (Параджанов, 2024: 237–238). У такий спосіб у сценарій інте-

гровано елементи біографічного досвіду режисера, які фіксують безпосередній зв'язок між його життям і сценарним текстом.

Висновки. Режисерський сценарій «Ікар» Сергія Параджанова постає показовим зразком для застосування інтертекстуальної методології. Дана методика допомагає реконструювати процес інтеграції режисером міфологічних, літературних, культурних, біографічних «цитат» у тканину сценарію, дозволяє глибше зрозуміти унікальність та багатогранність його «кінематографічного письма».

У процесі аналізу нами виявлено цілий комплекс інтертекстуальних кодів, що проявляються на різних рівнях сценарного тексту. Зокрема, сценарій «Ікар» у метафоричному плані кодифіковано як своєрідний палімпсест, оскільки він вибудовується на основі трьох текстів, що почергово «стираються», але їхні «сліди» залишаються в наступних версіях: «Четвертий розворот» П. Лебеденка, «Інга» («Коли людина посміхнулася») В. Івченка, «Дедал та Ікар». У межах інтертекстуального аналізу фіксуємо й так звану архітекстуальність: жанровий зв'язок сценарного тексту Параджанова з жанром кінопоєми О. Довженка, що формує у читача/глядача певні «горизонти очікування». Параджанов вступає у своєрідний інтертекстуальний діалог, що проступає не лише в жанровому зрізі, а й мистецько-творчому, позаяк О. Довженко з'являється в самому тексті як певна інтертекстуальна цитата.

Підкреслено, що інтертекстуальна алузія на Ікара подана у сценарному тексті практично з перших рядків, одразу встановлюючи конструктивний діалог з давньогрецьким міфом «Дедал та Ікар». Образ Ікара тут постає як частина широкої системи культурних і текстових взаємозв'язків. Параджанов переосмислює давньогрецький сюжет, поглиблює його образну структуру, позаяк історію Ікара тлумачить як метафору свободи творчості, людського прагнення піднятися над обмеженнями, розширити межі своїх можливостей. Він постає символом прагнення людини до невіданого, яке супроводжується ризиком і небезпекою падіння. Водночас це образ конфлікту між духовними прагненнями та реальними обмеженнями. У такий спосіб сюжетика міфу про Дедала та Ікара метафорично конотує і з біографією самого режисера, «творчі крила» якого безжально підрізали.

Проаналізовано паратекстуальні елементи – передмову, назву та епіграф сценарію, які постали ключовою ознакою виходу в простір міжтекстовості, моделюючи загальний контекст сприйняття:

сконцентрували нову мистецьку ідею, сфокусували авторський задум і, зрештою, спрямували увагу у відповідному рецептивному ключі. Зафіксовано ряд культурно-історичних інтертекстуальних кодів, оскільки автор будує образи за асоціативним принципом з фрагментів сучасної йому дійсності. Мозаїчний принцип побудови, обраний режисером, дозволяє почергово презентувати персонажів кіносценарію, кожен з яких виступає своєрідним Ікаром у своїй сфері: це епізодичні образи відомих людей – Гагарін, Довженко, Зайцев, яких показано у експозиції сценарію, і його головні персонажі – Роман, Олексій, Максим.

Виявлено ще одну форму інтертекстуального діалогу між сценарієм та давньогрецьким міфом – екфразис – опис фрагменту вистави, що

відбувається на сцені оперного театру. Фіксується у сценарії і автоінтертекст біографічного досвіду С. Параджанова. Зауважено, що цей інтертекстуальний прийом дозволяє з'ясувати, як особистий досвід, події чи образи з життя автора впливають на його творчість і у який спосіб оприявнюються у тексті: через прямі посилання на життєві події, через використання автопортретних мотивів або через інтеграцію власних переживань у художній наратив.

Отже, режисерський сценарій «Ікар» С. Параджанова, як і чимало інших сценаріїв славетного режисера, може бути повноцінно прочитаний і зреалізований лише за умови дешифрування наявних у ньому різних інтертекстуальних кодів, органічно вмонтованих у його тканину.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Еко У. Роль читача. Дослідження з семиотики текстів / перекл. з англ. М. Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
2. Інга/Ікар Сергія Параджанова. Хроніка дозволів і заборон. Сценарії Сергія Параджанова. З коментарями фахівців / упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера, 2024. С. 252–264.
3. Крістева Ю. Полілог / перекл. з фр. П. Таращука. Київ : Юніверс, 2004. 480 с.
4. Морозов Ю. «Ікар». Історія злету і падіння. Сценарії Сергія Параджанова. З коментарями фахівців / упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера, 2024. С. 210–219.
5. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / перекл. з польськ. О. Галета. Львів : Літопис, 2007. 316 с.
6. Нікоряк Н. Інтермедіальність як жанротворчий фактор (кіносценарна специфіка «Київських фресок» Сергія Параджанова). Питання літературознавства: наук. зб. Вип. 88. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2013. С. 351–367.
7. Параджанов С. Ікар. Сценарії Сергія Параджанова. З коментарями фахівців / упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера, 2024. С. 220–251.
8. Рапай К. Ікар Приречений. Сценарії Сергія Параджанова. З коментарями фахівців / упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера, 2024. С. 202–209.
9. Barthes R. «Théorie du texte». Encyclopaedia Universalis. T. XV. 1973. P. 1013–1017.
10. Eco U. Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne. In: Réseaux, volume 12, n°68, 1994. Les théories de la réception. Pp. 9–26. <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2617>
11. Genette G. Palimpsestes : la littérature au second degré. Paris : Seuil, 1982. 467 p.

REFERENCES

1. Eko U. (2004) Rol chytacha. Doslidzhennia z semiotyky tekstiv / perekl. z anhli. M. Hirniak [The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts / transl. from English. M. Girmiak]. Lviv : Litopys. 384. [in Ukrainian]
2. Inha/Ikar Serhiia Paradzhanova. Khronika dozvoliv i zaboron. (2024) [Inga/Icarus by Sergei Parajanov. Chronicle of permissions and prohibitions]. Stsenarii Serhiia Paradzhanova. Z komentariamy fakhivtsiv / upor. Yu. Morozov. Kyiv : Dukh i Litera. 252–264. [in Ukrainian]
3. Kristeva Yu. (2004) Poliloh / perekl. z fr. P. Tarashchuka [Polylogue / transl. from French. P. Tarashchuk]. Kyiv : Yunivers. 480. [in Ukrainian]
4. Morozov Yu. (2024) «Ikar». Istoriia zletu i padinnia [«Icarus». Story of rise and fall]. Stsenarii Serhiia Paradzhanova. Z komentariamy fakhivtsiv / upor. Yu. Morozov. Kyiv : Dukh i Litera. 210–219. [in Ukrainian]
5. Nych R. (2007) Svit tekstu: poststrukturalizm i literaturoznavstvo / perekl. z polsk. O. Haleta [The world of the text: poststructuralism and literary studies / transl. from Polish. O. Galeta.]. Lviv : Litopys. 316. [in Ukrainian]
6. Nikoriak N. (2013) Intermedialnist yak zhanrotvorchyi faktor (kinostsenarna spetsyfika «Kyivskykh fresok» Serhiia Paradzhanova) [Intermediality as a Genre-Specific Factor (Sergii Parajanov's "Kyiv Frescoes" ("Kyiv'sky Fresky") Script Specificity)]. Pytannia literaturoznavstva: nauk. zb. Vyp. 88. Chernivtsi: Chernivetskyi nats. un-t. 351–367. [in Ukrainian]
7. Paradzhanov S. (2024) Ikar [Icarus]. Stsenarii Serhiia Paradzhanova. Z komentariamy fakhivtsiv / upor. Yu. Morozov. Kyiv : Dukh i Litera. 220–251. [in Ukrainian]
8. Rapai K. (2024) Ikar Pryrechenyi [Icarus the Doomed]. Stsenarii Serhiia Paradzhanova. Z komentariamy fakhivtsiv / upor. Yu. Morozov. Kyiv : Dukh i Litera. 202–209. [in Ukrainian]
9. Barthes R. (1973). «Théorie du texte». Encyclopaedia Universalis. T. XV. 1013–1017.
10. Eco U. (1994) Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne. In: Réseaux, volume 12, n°68. Les théories de la réception. 9–26. <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2617>
11. Genette G. (1982) Palimpsestes : la littérature au second degré. Paris : Seuil. 467.

УДК 78.7+08

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-16>**Олександр ОПАНАСЮК,***orcid.org/0000-0002-2685-9468**доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри музикознавства та музичної освіти
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) oleksandr-opanasiuk@ukr.net***Валерія КУРБАТОВА,***orcid.org/0009-0005-6176-7787**магістрантка кафедри музикознавства та музичної освіти
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна) kurbatovavmusic@ukr.net*

«QUARTETTO PICCOLO» У КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ПРИНЦИПІВ МУЗИКИ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

У статті аналізується «*Quartetto piccolo*» Валентина Сильвестрова, який розглядається в контексті опанування ним серійної техніки композиції – додекафонії. Наголошується, що в творі присутні моменти, які визначатимуть стильові принципи його музики наступних десятиліть. «*Quartetto piccolo*» спирається на естетику авангарду, водночас для музики характерно проговорювання музичного тексту, стишена форма висловлювання, елементи мінімалістичної техніки. Такого плану інтенції можна пояснити зміщенням уваги композитора до периферійних зон, в тому числі периферійних зон авангардної музичної виразовості. А також актуалізацією феноменологічного вираження буття музичних образів, що є фундаментальною основою музики Валентина Сильвестрова. У «*Quartetto piccolo*» яскраво виражений мелодичний принцип, у творчості композитора він набуває значення пан-мелодичного начала. Мелодичність зумовлює виразово-стильові, формотворчі аспекти. Мелодичність є говіркою, вона визначає зміст розповіді, сповіді, акцентування на чомусь, в цілому – висловлювання композитора про буття, про екзистенцію світу, «який сам про себе співає». Звертається увага на лірику, як одну з характерних рис музики Валентина Сильвестрова. Зазначається, що композитор віддає належне ліриці у багатьох творах – не тільки тих, які виражають споглядальні чи ліричні образи, але й тих, в яких драматизм стає визначальним. Це пояснюється стильовими принципами його творчості, характерними ознаками яких є концептуалізація мелодики та мелодичний принцип висловлювання, що поширюється на формотворчий рівень і концепцію музичних творів. Констатується, що розпочаті в «*Quartetto piccolo*» такого плану інтенції та акцентуації стають визначальними для стилю музики Валентина Сильвестрова в цілому.

Ключові слова: Валентин Сильвестров, «*Quartetto piccolo*», стильові принципи, серія, інтенція, музична поетика, мелодичність, концептуалізація мелодії.

Oleksandr OPANASIUK,*orcid.org/0000-0002-2685-9468**Doctor of Art History, Associate Professor,
Professor at the Department of Musicology and Music Education
Boris Hrinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) oleksandr-opanasiuk@ukr.net***Valeriia KURBATOVA,***orcid.org/0009-0005-6176-7787**Master's student at the Department of Musicology and Music Education
Boris Hrinchenko Kyiv Metropolitan University
(Kyiv, Ukraine) kurbatovavmusic@ukr.net*

“QUARTETTO PICCOLO” IN CONTEXT VALENTYN SILVESTROV’S STYLISTIC PRINCIPLES OF MUSIC

The article analyzes “*Quartetto piccolo*” by Valentyn Sylvestrov, which is considered in the context of his mastering of the serial technique of composition – dodecaphony. It is emphasized that the work contains moments that will determine the stylistic principles of his music in the following decades. “*Quartetto piccolo*” is based on the aesthetics of the avant-

garde, at the same time, the music is characterized by the speaking of the musical text, a muted form of expression, and elements of minimalist technique. Such a plan of intention can be explained by the shift of the composer's attention to peripheral zones, including peripheral zones of avant-garde musical expressiveness. And this can also be explained by the actualization of the phenomenological expression of the existence of musical images, which is the fundamental basis of Valentin Sylvestrov's music. In "Quartetto piccolo" the melodic principle is clearly expressed, in the composer's work it acquires the importance of a pan-melodic principle. Melodicness determines expressive and stylistic, form-creating aspects. Melody is a speech, it determines the content of the story, confession, emphasis on something, in general – the composer's statement about being, about the existence of the world, "which sings about itself". Attention is drawn to lyrics, as one of the characteristic features of Valentin Sylvestrov's music. It is noted that the composer pays tribute to lyricism in many works – not only those that express contemplative or lyrical images, but also those in which drama becomes decisive. This is explained by the stylistic principles of his work, the characteristic features of which are the conceptualization of melody and the melodic principle of expression, which extends to the formative level and concept of musical works. It is concluded that the intentions and accentuations of this plan started in "Quartetto piccolo" become decisive for the style of Valentin Sylvestrov's music as a whole.

Key words: Valentyn Sylvestrov, "Quartetto piccolo", stylistic principles, series, intention, musical poetics, melodiousness, conceptualization of melody.

Постановка проблеми. Творчість В. Сильвестрова визнана не лише як одне з найвищих досягнень української музики другої половини ХХ–ХХІ ст., але й позиціонується як класика світової музичної культури. Його твори часто виконуються на Україні, у багатьох країнах світу, вони викликають інтерес у громадськості, творчості композитора присвячені численні публікації. Водночас струнні квартети Сильвестрова здебільшого перебувають осторонь вітчизняних і зарубіжних музикознавчих досліджень.

Разом з тим, якщо взяти до уваги, що *Quartetto piccolo* написаний в 1961 році, *Перший струнний квартет* – в 1974 році, *Другий струнний квартет* – в 1988, а *Третій струнний квартет* – в 2011 роках, можна говорити про динаміку жанру струнного квартету в творчості В. Сильвестрова та про вираження в них смислових аспектів його творчої еволюції. У цьому контексті особливий інтерес викликають ранні опуси, оскільки в перших творах кожен композитор так чи інакше спрямований на пошуки свого стилю, своєї музичної поетики.

Творчий шлях В. Сильвестров розпочинає на початку 1960-х років. *Quartetto piccolo* належить до його перших опусів. Відтак є підстави передбачати, що вже в цьому творі можна говорити про характерні риси його стилю, більше того – про стилеві принципи музики Сильвестрова.

Аналіз досліджень. Ще раз наголосимо на тому, що в музикознавчих дослідженнях струнні квартети В. Сильвестрова загалом не розглядаються. Навіть тоді, коли йдеться про його струнні квартети, вони згадуються, але не аналізуються. Кращою є ситуація зі *Струнним квартетом № 1*: малочисельні такого плану публікації спрямовані на виконавські аспекти, він аналізується в розрізі творчості композитора, його стилю (Павлишин, 1989, 2017; Фещак, 2013).

У присвяченій В. Сильвестрову книзі С. Павлишин визначає виразово-стильові й технічні аспекти *Quartetto piccolo* і подає коротку характеристику твору (Павлишин, 1989: 8, 41–43). У книзі «Дочекайся музики» В. Сильвестров висловлює міркування щодо розвитку сучасної музики, визначає особливості своїх творів, в тому числі говорить про *Quartetto piccolo* (Сильвестров, 2011: 89). Цими працями обмежуються публікації, в яких фігурує *Маленький квартет*.

Мета статті – аналіз *Quartetto piccolo* для двох скрипок, альту і віолончелі, визначення особливостей вираження в ньому характерних рис та стилевих принципів музики В. Сильвестрова.

Виклад основного матеріалу. У книзі «Валентин Сильвестров» С. Павлишин зазначає, що в 1980-х роках композитор виокремив шість періодів свого творчого становлення (називаємо три періоди): перший період тривав від 1960 по 1962 роки, другий накладається на перший і припадає на 1961–1963 роки, третій період простягається від 1964 до 1968 року (Павлишин, 1989: 7–8).

Quartetto piccolo належить до другого періоду, коли В. Сильвестров опановував виразово-стильові й технічні принципи додекафонії. У цьому контексті відзначимо А. Веберна, музика якого вплинула на творчість багатьох зарубіжних композиторів-авангардистів, і вона ж стала путівником для творчості Сильвестрова початку 1960-х років.

Якщо визначити естетичні й виразово-стильові аспекти музики А. Веберна, то насамперед треба вказати на прагнення: 1) виразити в музиці мікросвіт, миттєві образи, такого ж плану змістові асоціації; 2) наповнити музичну тканину мелодичністю, підпорядкувати музичну думку мелодичному початку, який визначає зміст не лише виразово-стильових моментів музики, але й смислових і формотворчих; 3) використовувати мінімум засобів музичної виразовості, що стосу-

ється мелодики, ритму, гармонії, фактури, динаміки, агогіки.

Два останні пункти стають важливими й для музики В. Сильвестрова. Хоча за жанровими і формотворчими параметрами творчість українського композитора значно відрізняється від творчості А. Веберна (характерною ознакою музичного стилю Веберна є *камерність*, вона стосується не лише засобів виразовості, але й музичної форми, тривалості звучання, складових частин музичних композицій), його естетичні принципи й виразово-стильові аспекти багато в чому співзвучні музичній поетиці нововіденця.

Окрім того, історичні обставини, в яких перебувала європейська і українська музика 1960-х років, значно відрізняються від 1930-х – 1940-х років, коли А. Веберн написав свої найкращі твори. Якщо Веберн, як і його колеги-нововіденці, формували принципи додекафонії, то в 1960-х роках цього вже не треба було робити. Опанування українськими композиторами серійної техніки музичного авангарду зумовлювало прагнення навчитися оперувати новими засобами музичної виразовості; водночас все це підпорядковувалося іншим завданням і стосувалося іншої стильової та культурної перспективи.

Зміст цього завдання можна визначити таким чином. Для української музичної культури надзвичайно актуальним став вихід національної музики на європейський рівень. Очевидно, що поза опанування технікою композиції європейського музичного авангарду цього неможливо було здійснити. У цьому контексті українські композитори-шістдесятники досягли значного успіху. Але актуальним було й інше завдання: знайти оригінальну перспективу розвитку української музики. Здійснити це було можливим лише за умови, якщо композитор (композитори) сформує власний оригінальний стиль.

Творчість В. Сильвестрова 1960-х років засвідчує, що окреслені завдання були виконані. Своєю музикою Сильвестров відкриває нову перспективу в розвитку української музики, а також, що ця музика відображає й виражає найактуальніші аспекти розвитку європейської музичної культури. Ще одне: композитор формує надзвичайно оригінальний стиль.

С. Павлишин підтверджує сказане і зазначає, що в *Quartetto piccolo* можна говорити про «мінімалізм засобів і принципів розвитку», що музична мова цього твору позначена ліричністю, в ньому використано серійну техніку, яка нагадує А. Веберна (серійність поєднано з «диференціацією не тільки звуковисотною, а й інших елементів музичної мови», в *Quartetto piccolo* актуалізується

«деталізація динаміки», «мініатюрність і розкиданість фактури на зразок Веберна»). Водночас музикознавиця робить висновок: «Хоча Сильвестров якоюсь мірою» ще наслідує вебернівський лаконізм, однак тут уже ясно виявляється його індивідуальний талант мелодиста і лірика» (Павлишин, 1989: 35–36).

У творах 1960–1963 років, коли постав і «*Quartetto piccolo*», можна виокремити два аспекти в творчому становленні В. Сильвестрова. З одного боку, в ці роки були написані твори, в яких композитор опановує традиційну техніку композиції (*Квінтет для двох скрипок, альту, віолончелі і фортепіано, Сонатина для фортепіано мі мінор, Соната для фортепіано № 1, Симфонія № 1*). З іншого боку, появляються твори, в яких Сильвестров заявляє про себе, як про палкого прихильника нової музики. Маються на увазі *Quartetto piccolo, Тріо для флейти, труби і челести, П'ять п'єс для фортепіано, «Містерія» для флейти і шести ударних груп, «Тріада» для фортепіано*.

Водночас ці твори треба розглядати в контексті опанування серійною технікою, про що каже В. Сильвестров. Вони трактуються як «...невеликі композиції, котрі, взагалі-то, є не зовсім авангардними, вони написані в серійній, додекафонній техніці». У цьому розрізі «*Quartetto piccolo* – це перший додекафонний твір. Тут три маленькі частини, по півхвилини-хвилині (*allegro, andante, allegretto*), об'єднані в єдину форму, *attacca*» (Сильвестров, 2011: 35, 89).

З точки зору композиції *Quartetto piccolo* є камерним циклом з трьох п'єс (або частин), драматургію яких визначає наскрізна будова. Це стосується кожної п'єси та твору в цілому. Виконання частин без перерви позиціонує п'єси як низку миттєвостей, що виражають обриси змісту певного явища (Сильвестров, 1961).

Три частини написані в серійній техніці, водночас принцип додекафонії в кожній з них використано у своєрідний спосіб. Визначена для I ч. серія (c-h-es-as-g-des-fis-d-f-e-b-a) є основою моделювання музичної тканини і в III ч. Для II ч. композитор пропонує іншу серію з 12 звуків: g-cis-fis-d-f-e-b-a-c-es-as (особливості використання серійної техніки в кожній п'єсі розглядається нижче – в контексті музикознавчого аналізу трьох частин).

I ч. написана у формі періоду з двох неоднакових за будовою речень. Внутрішня структура речень має свої мікроструктури, які визначають смислове навантаження музичного тексту. Перше речення має три неповні такти, з останньої долі третього таку розпочинається друге речення, яке має шість тактів. Водночас у другому реченні

останні два такти можна трактувати як доповнення, в якому висловлена у пів-голосу музична думка затихає і що є предметом зосередження (на цій тиші). Відтак структура I ч. набуває такого вигляду: a (3) + b (6: 4 + 2) (Сильвестров, 1961: 1).

В основу п'єси покладено 12-тонову серію (c-h-es-as-g-des-fis-d-f-e-b-a), яка послідовно і без змін двічі проводиться у партії першої скрипки. Якщо взяти до уваги, що першій скрипці часто «доручається» оприлюднення основної ідеї твору (що має місце в I ч.), тоді можна говорити про принцип лінійного розгортання 12-тонової серії, який визначає композицію першої частини. У партії другої скрипки ця серія проводиться у зворотному порядку. Музичний матеріал партій альту й віолончелі визначають звуки серії, які використовуються за принципом інверсії, певною мірою ракохідної інверсії (Сильвестров, 1961: 1).

Відзначимо характерність звука a' , який є дванадцятим тоном серії: він розпочинає п'єсу (перший звук у партії другої скрипки) та завершує її (витриманий упродовж чотирьох останніх тактів звук a' , який звучить у партії першої скрипки). Таким чином, смисловий акцент (наголошення на звукові a') розпочинає і завершує композицію першої частини в цілому. Водночас у другому випадку акцентування набуває особливої ваги: а) звук a' триває упродовж чотирьох тактів; б) в його звуковому полі вже не відбуваються «події», як це має місце на початку першого речення; в) все звучання підпорядковується фактору зникання – зникання й розчинення музики в досить розрідженій музичній фактурі останніх чотирьох тактів (Сильвестров, 1961: 1).

II ч. Дещо складнішою є композиція другої частини. Її форму можна визначити як двочастинну зі вступом: *вступ* (1–3 такти); *1-й період* (7 неповних тактів, зміст яких вибудовують три різні за величиною фрази); *2-й період* (10 тактів, зміст яких вибудовують два неодаккові за величиною речення: 2 такти + 8 тактів). Розширення другого речення відбувається завдяки витриманим тривалостям (чвертні, чвертні з крапкою, половинні), які інтонують 12 тонів серії (проводяться у партії першої скрипки) (Сильвестров, 1961: 2–3).

В основу музики другої частини покладено 12-тонову серію (g-cis-fis-d-f-e-b-a-c-es-as). Водночас є певні нюанси у використанні серії, що позначається на будові п'єси. У повному вигляді серія експонується в партії першої скрипки з кінця третього такту (зі звука g^2). Музична тканина 1–3 тактів моделюється завдяки накладання неповної серії (у партії першої скрипки звучать 9–12 тони) на її інверсійне та ракохідне проведення в пар-

тиях альту й віолончелі. Альт розпочинає п'єсу: в першому такті проводяться 11, 4, 12 тони серії, в другому – 1, 7, в третьому – 3, 10, 4 тони. Віолончель вступає з другого такту, в якому звучать 9, 11 тони серії, а в третьому такті акцентуються 8 і 6 тони (чвертні з крапкою). Зазначене дає підстави констатувати, що за змістом перші три такти – це своєрідний вступ до музики п'єси (Сильвестров, 1961: 2).

З кінця третього такту 12-тонова серія (g-cis-fis-d-f-e-b-a-c-es-as) п'ять разів послідовно проводиться в партії першої скрипки, вибудовуючи структуру двочастинної форми. У першому періоді серія проводиться тричі, кристалізуючи три фрази (міні-речення) по 2 різних за величиною такти в кожному. У другому періоді ця серія проводиться двічі, моделюючи два неодаккові за величиною речення (2 такти + 8 тактів). Як зазначалося вище, розширення другого речення відбувається завдяки витриманим тривалостям, які інтонують 12 тонів серії (проводяться у партії першої скрипки) (Сильвестров, 1961: 2–3).

Водночас звернемо увагу на цікаве формотворення. У другому й третьому тактах у партії першої скрипки звучать 9–12 звуки серії, тоді як п'яте проведення серії (16–20 такти) є неповним – воно складається з перших 8 тонів серії. Звідси 12-тонова серія розбивається на дві нерівні половини, з яких перша (9–12 звуки) розпочинає II ч., а друга (1–8 звуки) її завершує. Таким чином вибудовується свого роду арка в її дзеркальному вигляді: завершення серії розміщено на початку другої частини, а її початок (вірніше, неповний виклад – 1–8 тони серії) завершує п'єсу (Сильвестров, 1961: 2–3).

Щодо моделювання музичного матеріалу в партіях другої скрипки, альту й віолончелі зазначимо таке. Як і в попередній частині (I ч. *Quartetto piccolo*), у партії другої скрипки серія (починаючи від 8 тону серії) проводиться у зворотному порядку. Музичний матеріал партій альту й віолончелі визначають звуки серії, які використовуються за принципом інверсії.

III ч. За змістом та будовою ця п'єса має багато спільного з I ч. Вона написана у формі періоду з двох речень (7 неповних тактів + 10 неповних тактів). Друге речення, яке розпочинається з другої долі 7 такту (у партії першої скрипки), розширене завдяки доповненню (останні 2 такти). Музика цієї частини передбачає повторення музичного матеріалу, що завершується новим доповненням з шести тактів (Сильвестров, 1961: 4).

Третя частина будуватиметься на експонованій у I ч. серії: c-h-es-as-g-des-fis-d-f-e-b-a, яка двічі про-

диться в партії першої скрипки. Єдине, що в цьому випадку можна зауважити, – це дещо вільне проведення серії. У 5 такті восьмий звук серії – *d* звучить у партії альту (Сильвестров, 1961: 4). Музичний матеріал в партіях другої скрипки, альту й віолончелі моделюється за аналогічним до попередніх частин принципом: звуки серії проводяться у зворотному порядку та за принципом інверсії.

Якщо *Quartetto piccolo* розглянути в контексті творчого становлення В. Сильвестрова та вираження в цьому творі характерних рис і стильових принципів музики композитора, тоді слід зазначити таке. Вище йшлося про мелодичність у музиці А. Веберна. У музиці Сильвестрова мелодичність зберігає свої основи, водночас наповнюється іншим змістом.

По-перше. Мелодичність переходить на рівень інтимної розмови, можна сказати й співності чи співомовлення; ця мелодичність є говіркою, вона набуває змісту тихої розповіді, сповіді, акцентування на чомусь, в цілому – тихого висловлювання композитора про речі, буття, про екзистенцію світу, «який сам про себе співає». Мелодичність визначає й принципи застосування елементів мінімалістичної техніки, яка присутня в трьох частинах *Quartetto piccolo*.

По-друге. Тут ми стикаємося з тим, про що говорять багато дослідників творчості композитора. Мається на увазі, що мелодичність в музичній поетиці В. Сильвестрова позначена глибинним контекстом, який визначає зміст його музики загалом. Мелодичність у Сильвестрова – пан-мелодичне начало (О. Михайлова, С. Павлишин), яке спирається на принцип медитативності (О. Берегова, О. Михайлова).

По-третє. Водночас у першому й другому випадках можна говорити про феноменологію як фундаментальну основу музики композитора. У статті «Концептуальні принципи творчості Валентина Сильвестрова» зазначається: «Якщо феноменологія – своєрідний принцип... вираження образів у музиці В. Сильвестрова, то пан-мелодичне начало визначає та власне є концептуальним принципом його творчості» (Опанасюк, 2023: 105–106).

Намагання композитора за допомогою концептуалізації *мелодії* виразити екзистенцію світу можна трактувати як феноменологічну рефлексію. Причому ця рефлексія передбачає динаміку, тобто, що вираження будь-яких образів – від їхнього тихого споглядання до екстатичного чи драматичного вираження цього акту, від авангардних звучностей до неоромантичних музичних конструкцій, в тому числі виражених за допомогою

«слабкого» чи «неактуального» стилю – так чи інакше передбачає пан-мелодичне начало та зосередження на феноменологічних смислах і образах. Теза В. Сильвестрова про намагання виразити в музиці світ (образ), «який сам про себе співає», – це не що інше, як феноменологічна рефлексія.

Яскравим доповненням до сказаного є висновок щодо смислових засад музики В. Сильвестрова. Визначаючи сім базових принципів інтенціоналізму (екстенсії, інтро-ретро-спекції і компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики), які зумовлюють буття європейського мистецтва ХХ–ХХІ ст., автор вказує на чотири з них, які узагальнено виражають зміст творчості композитора: «Інтенціональний нахил творчого кредо, стилю, поетики, сприйняття й вираження образів світу, як і смисловий зміст музики (творчості) Валентина Сильвестрова, ґрунтується на таких базових принципах інтенціоналізму: феноменологізму, прогностики, частково периферійності, інтро-ретро-спекції та компіляції, екстенсії» (Опанасюк, 2020: 360).

Аналізуючи музику В. Сильвестрова першого періоду (1960-ті роки), С. Павлишин констатує, що в ній можна відзначити «певні риси, притаманні зрілій творчості композитора, навіть окремі своєрідні звороти, особливості структури» (Павлишин, 1989: 7). Те саме стверджується в іншій праці, в якій наголошується на притаманній для музики композитора мелодичній основі в цілому: «Складним був творчий шлях Валентина Сильвестрова, який цілком будував свій стиль на ультра-сучасній техніці». Водночас «На межі століть у низці творів Сильвестрова виступає синтезування на глибоко емоційній основі... Ліричність і філософська концепційність втілюються ним у проспіваності, промелодизованості, що є головним принципом його стилю» (Павлишин, 2005: 222).

Очевидно, що сказане стосується усіх творів В. Сильвестрова, в тому числі й творів 1960-х років написання. У цьому випадку треба говорити про стилістику творчості композитора, яка виявляє себе вже в його ранніх опусах. Щоб її охарактеризувати, необхідно провести ґрунтовне дослідження. Ми ж обмежимося акцентуванням лише на одному музичному елементі, визначальному для музичної поетики Сильвестрова в цілому.

У I ч. *Quartetto piccolo* є мелодико-ритмічний зворот – *d-as-g¹-b* (кінець першого – початок другого тактів у партії альту), який з певною інтервальною зміною повторюється в кінці третього – на початку четвертого тактів у партії першої скрипки (*g¹-cis²-fis²-d²*), в четвертому і

п'ятому тактах у партії віолончелі (Fis-B-g-Gis) (Сильвестров, 1961: 1). Водночас треба мати на увазі, що інтенцію цього звороту можуть визначати: а) висхідний чи низхідний рух із зупинкою на четвертому звуці; б) зворот можуть утворювати три звуки; в) у таких зворотах можуть додаватися чи відніматися один чи кілька звуків.

У II ч. з кінця третього такту цим зворотом розпочинається проведення серії в партії першої скрипки ($g^2\text{-cis}^2\text{-fis}^3\text{-d}^3$), він же звучить в кінці восьмого такту ($g^2\text{-cis}^3\text{-fis}^3\text{-d}^3$) і в кінці десятого – на початку одинадцятого тактів ($g^1\text{-cis}^2\text{-ges}^2\text{-d}^2$). Окрім цього, в п'ятому такті в партії другої скрипки є подібний за напрямом руху звуків зворот, але який змінений на інтервальному рівні ($\text{fis}^1\text{-cis}^2\text{-g}^2\text{-as}^1$) (Сильвестров, 1961: 2–3). Такого плану мелодико-ритмічні звороти наявні в інших тактах другої частини твору.

У III ч. ми також можемо відзначити аналогічне. Зокрема, в кінці третього – на початку четвертого тактів у партії другої скрипки є зворот $d^1\text{-fis}^1\text{-cis}^2\text{-g}^1$, звуки якого в різний спосіб і з різними змінами проводяться в багатьох інших тактах в різних інструментів (Сильвестров, 1961: 4).

Можуть виникнути запитання щодо сказаного, адже такі звороти можна побачити в різних творах багатьох композиторів. Погоджуючись з можливим зауваженням, звернемо увагу на *інтонування*, яке в музиці В. Сильвестрова є показовим. Зміст інтонування зумовлюють: співність, проведення мелодико-ритмічних зворотів в їхній звуковій тиші, вслуховування не у звуки, а в мелодію світу, який «сам про себе співає».

Фактично, можна говорити про характерну для музики В. Сильвестрова *інтонацію*: 1) вона спрямована до світу; 2) вона є інтенцією, в основі якої міститься глибинна суть його музики; 3) ця чотиришаблева структура (з додаванням чи відніманням звукових елементів) може виконувати функцію динамічної пружини, яка за умови її повторення може модулювати напружені й драматичні образи, або, навпаки, спад напруження; 4) вона часто залишається відкритою, особливо, якщо взяти до уваги перші три звуки звороту (щось на зразок структури А. Тойнбі щодо пояснення буття культури: «виклик-і-відгук» (Тойнбі, 1995: 70–89); водночас в музиці Сильвестрова – у таких зворотах – відгуку може й не бути).

В останньому випадку можна пригадати твір Ч. Айвза «Запитання, яке залишилося без відповіді». А також звучання і мелодичну структуру індійської мантри «Ом»: «Мантра розспівується на двох звуках, які утворюють малу терцію, де перший звук, так би мовити, лише називається, а

другий звук утримується досить довго. У цьому співі монахи виражають зміст свого захоплення величчю Всесвіту, його творцем – Брахмою, а також за допомогою співу долучаються до Вишнього Буття. У такий спосіб вони концептуалізують свої прагнення та інтенцію. Те саме скажемо і про пан-мелодичне начало в музиці В. Сильвестрова» (Опанасюк, 2023: 104).

Ми б не акцентували на зазначеному, якщо б ці аспекти музичної поетики не були присутні фактично у всіх творах В. Сильвестрова, починаючи від перших і авангардних опусів 1960-х років, і закінчуючи «Багателями для фортепіано» (2006 р.), чи творами, присвяченим «Майдану»: «І вам слава, сині гори»; «Со святими упокой...» (пам'яті Сергія Нігояна, 2014).

Якщо взяти *Першу фортепіанну сонату* (1960/1972), то в ній ми відразу наштовхуємося на характерні мелодичні звороти ($\text{cis}^1\text{-e}^1\text{-dis}^2\text{-h}^1$ – кінець третього, четвертий і п'ятий такти; $a^1\text{-c}^2\text{-gis}^2\text{-fis}^2$ – кінець шостого – початок сьомого тактів) (Сильвестров, 1987: 3) і стикаємося з пан-мелодичним началом: все співається, інтонується, причому співається й інтонується в пів-голосу.

Саме ці принципи й така концепційність зумовлюють музичну поетику В. Сильвестрова, яку в контексті його творів 1970-х – 2020-х років визначають термінами «слабкий стиль», «неактуальний стиль», «стильові алюзії», «полістистіка», «багательний стиль» (О. Кужелева, О. Овсяннікова-Трель, М. Северинова), «співаючі конструкції», «спонтанна імпровізаційність» (Н. Швець).

Очевидно, що ці принципи визначають музичну поетику В. Сильвестрова і в ранніх творах, про що свідчить нотний текст *Quartetto piccolo*; це саме стосується написаних у 1960-х роках *Тріо для флейти, труби і челести*, *П'яти п'ес для фортепіано*, *Триади для фортепіано*, *Спектрів*, *Симфоній № 2, № 3*, *«Містерії» для альтвої флейти і 6 ударних груп*.

Підтверджує сказане стаття І. Романюк та С. Щелканової «Камерна симфонія “Спектри” В. Сильвестрова у контексті авангардних тенденцій української культури 1960-х років». Зокрема, в ній зазначається: «Камерна симфонія “Спектри” як стилістичний зразок раннього періоду творчості В. Сильвестрова втілює оригінальність художнього мислення митця. Свобода авторського висловлювання у творі виявлена на різних рівнях: мовленнєвому, композиційному, стильовому» (Романюк, Щелканова, 2022: 79). І цю надзвичайну «оригінальність художнього мислення» на «мовленнєвому, композиційному, стильовому»

рівнях Сильвестров виявляє у своїх творах різних жанрів та років написання.

Висновки. *Quartetto piccolo* треба розглядати як твір В. Сильвестрова, в якому він опанує серійну техніку композиції – додекафонію. Водночас у цьому творі можна відзначити моменти, які визначатимуть стильові принципи його музики наступних десятиліть.

Quartetto piccolo свідчить про опору композитора на виразово-стильові принципи музичного авангарду, водночас у музиці набувають значимості проспівування музичного тексту, стишена форма висловлювання. Ця позиція й надалі зберігатиметься в музиці В. Сильвестрова (маються на увазі випадки, коли музика спрямована на вираження споглядальних образів). Такого плану інтенції можна пояснити зміщенням уваги композитора до периферійних зон, в тому числі периферійних зон авангардної музичної виразовості.

Навіть якщо взяти до уваги неоромантичні стильові тенденції в європейській музиці 1970-х років, коли В. Сильвестров переходить на нові позиції, формує оригінальний стиль («слабкий», «неактуальний» стиль), коли в європейській музиці кінця ХХ ст. виникає ситуація, яку визначають поняттям

«метастиль» (Сильвестров говорить про «всеохоплюючий стиль»), авангардні принципи залишаються у виразово-стильовому полі музики композитора.

У *Quartetto piccolo* можна відзначити вплив музики А. Веберна. Водночас завдяки проспівуванню, проговорюванню музичного тексту, відповідному використанню мінімалістичної техніки музична тканина твору транслюється до іншої площини – площини феноменологічного вираження буття образів.

У музикознавчих працях вказується на лірику як одну з характерних рис музики композитора. Більше того, В. Сильвестров віддає належне ліриці у багатьох творах – не тільки тих, які виражають споглядальні чи ліричні образи, але й тих, в яких драматизм стає визначальним. Це пояснюється стильовими принципами, характерними ознаками яких є концептуалізація мелодики та мелодичний принцип висловлювання, що поширюється на формотворчий рівень і концепцію музичних творів.

Відтак, розпочаті в *Quartetto piccolo* такого плану інтенції та акцентуації стають визначальними для стилю музики В. Сильвестрова в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя. Київ, 1999. 141 с.
2. Кужелева О. О. Неактуальний стиль як феномен композиторської поетики ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2002. 18 с.
3. Михайлова О. Про структурно-семантичний інваріант симфоній Валентина Сильвестрова. *Українське музикознавство*. Випуск 28: Музична україністика в контексті світової культури. Київ. 1998. С. 164–172.
4. Овсяннікова-Трель О. А. Ліричний модус жанрової семантики в концепції «слабкого стилю» В. Сильвестрова. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2021. Вип. 27–28. С. 172–179.
5. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія. 3-є видання. Київ, 2020. 472 с.
6. Опанасюк, О. П. Концептуальні принципи творчості Валентина Сильвестрова. *Мистецтвознавчі записки*: Збір. наук. праць. Київ: Міленіум, 2023. Вип. 44. С. 101–106.
7. Павлишин С. Геніальний твір Валентина Сильвестрова. *Сторінки камерно-інструментального виконавства: українська та світова парадигма*: тези Міжнар. наук.-практ. конференції, 14 грудня 2017 р. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. С. 17–19.
8. Павлишин С. С. Валентин Сильвестров. Київ: Музична Україна, 1989. 88 с.
9. Павлишин С. С. Музика двадцятого століття. Львів: Бак, 2005. 232 с.
10. Романюк І., Щелканова С. Камерна симфонія «Спектри» В. Сильвестрова у контексті авангардних тенденцій української культури 1960-х років. *Аспекти історичного музикознавства*: збірник наукових статей. Випуск ХХVІ. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Харків: ХНУМ, 2022. С. 67–84.
11. Северинова М. Музичні «діалоги» В. Сильвестрова в контексті художньо-світоглядних традицій (аналітичний нарис). *Київське музикознавство*. Київ, 2003. Вип. 11. С. 171–179.
12. Сильвестров В. *Quartetto piccolo*. Рукопис. 1961. URL: https://primoaccordo.net/arch/scores/02958712_Silvestrov_Valentin_Vasilevich_Kvartet-pikkolo_1961.pdf (дата звернення: 04.11.2024)
13. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції – бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. Київ: Дух і літера, 2011. 376 с.
14. Сильвестров В. Сонати для фортепіано. Київ: Музична Україна, 1987. 68 с.
15. Тойнбі А. Дослідження історії. Том 1 / Пер. з англ. В. Шовкуна. Київ: Основи, 1995. 614 с.

16. Фещак Н. М. Питання виконавської інтерпретації квартету № 1 В. Сильєстрова. *Українське музикознавство*. 2013. Вип. 39. С. 257–271.
17. Швець Н. В. Про фортепіанний стиль В. Сильєстрова. Деякі спостереження (На матеріалі Першої та Другої фортепіанних сонат). *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Випуск 26. С. 132–145.

REFERENCES

1. Berehova O. M. (1999). Postmodernizm v ukrainskii kamernii muzytsi 80–90-kh rokiv XX storichchia. [Postmodernism in Ukrainian chamber music of the 1980s and 1990s]. Kyiv. 141 s. [in Ukrainian].
2. Kuzheleva O. O. (2002). Neaktualnyi styl yak fenomen kompozytorskoi poetyky XX stolittia [Irrelevant style as a phenomenon of compositional poetics of the 20th century]: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»; Odeska derzhavna muzychna akademiia im. A. V. Nezhdanovoi. Odesa. 18 s. [in Ukrainian].
3. Mykhailova O. (1998). Pro strukturno-semantychnyi invariant symfonii Valentyna Sylvestrova. [On the structural-semantic invariant of Valentin Sylvestrov's Symphonies] *Ukrainske muzykoznavstvo*. Vypusk 28: Muzychna ukrainistyka v konteksti svitovoi kultury. Kyiv. S. 164–172. [in Ukrainian].
4. Ovsianikova-Trel O. A. (2021). Lirychnyi modus zhanrovoi semantyky v kontseptsii «slabkoho styliu» V. Sylvestrova. [Lyrical mode of genre semantics in the concept of “weak style” V. Silvestrov] *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Kyiv. Vyp. 27–28. S. 172–179. [in Ukrainian].
5. Opanasiuk O. P. (2020). Intentsionalnist u prostori kultury: mystetstvoznavchyi, kulturolohichni ta filosofskyi aspekty [Intentionality in the space of culture: art critic, cultural and philosophical aspects]: monohrafiia. 3-ye vydannia. Kyiv. 472 s. [in Ukrainian].
6. Opanasiuk, O. P. (2023). Kontseptualni pryntsyipy tvorchosti Valentyna Sylvestrova. [Conceptual principles of creativity of Valentin Sylvestrov] *Mystetstvoznavchi zapysky: Zbir. nauk. prats*. Kyiv: Milenium. Vyp. 44. S. 101–106. [in Ukrainian].
7. Pavlyshyn S. (2017). Henialnyi tvir Valentyna Sylvestrova. [A brilliant work by Valentin Sylvestrov] *Storinky kamerno-instrumentalnoho vykonavstva: ukrainska ta svitova paradyhma: tezy Mizhnar. nauk.-prakt. konferentsii, 14 hrudnia 2017 r*. Lviv: LNMA im. M. V. Lysenka. S. 17–19. [in Ukrainian].
8. Pavlyshyn S. S. (1989). Valentyn Sylvestrov. [Valentin Sylvestrov] Kyiv: Muzychna Ukraina. 88 s. [in Ukrainian].
9. Pavlyshyn S. S. (2005). Muzyka dvadtsiatoho stolittia. [Music of the twentieth century] Lviv: Bak. 232 s. [in Ukrainian].
10. Romaniuk I., Shchelkanova S. (2022). Kamerna symfoniia «Spektry» V. Sylvestrova u konteksti avanhardnykh tendentsii ukrainskoi kultury 1960-kh rokiv. [Chamber symphony “Spectra” V. Sylvestrov in the context of the avant-garde tendencies of Ukrainian culture in the 1960s] *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva: zbirnyk naukovykh statei*. Vypusk XXVI. Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho; red.-uporiad. L. V. Rusakova, Yu. P. Velychko. Kharkiv: KhNUM. S. 67–84. [in Ukrainian].
11. Severynova M. (2003). Muzychni «dialoghy» V. Sylvestrova v konteksti khudozhno-svitohliadnykh tradytsii (analitichnyi narys). [Musical “dialogues” by V. Sylvestrova in the context of artistic and philosophical traditions (analytical essay)] *Kyivske muzykoznavstvo*. Kyiv. Vyp. 11. S. 171–179. [in Ukrainian].
12. Sylvestrov V. (1961). Quartetto piccolo. Rukopys. URL: https://primoaccordo.net/arch/scores/02958712_Silvestrov_Valentin_Vasilevich_Kvartet-pikkolo_1961.pdf (data zvernennia: 04.11.2024)
13. Sylvestrov V. (2011). Dochekatysia muzyky. Lektsii – besidy. Za materialamy zustrichei, orhanizovanykh Serhiem Pilyutykovym. [Wait for the music. Lectures – conversations. Based on the materials of the meetings organized by Serhiy Pilyutykov] Kyiv: Dukh i litera. 376 s. [in Ukrainian].
14. Sylvestrov V. (1987). Sonaty dlia fortepiano. [Sonatas for piano] Kyiv: Muzychna Ukraina. 68 s. [in Ukrainian].
15. Toinbi A. (1995). Doslidzhennia istorii. Tom 1. [Study of history. Volume 1] / Per. z anhl. V. Shovkuna. Kyiv: Osnovy. 614 s. [in Ukrainian].
16. Feshchak N. M. (2013). Pytannia vykonavskoi interpretatsii kvartetu № 1 V. Sylvestrova. [The issue of performance interpretation of quartet No. 1 by V. Silvestrov] *Ukrainske muzykoznavstvo*. Vyp. 39. S. 257–271. [in Ukrainian].
17. Shvets N. V. (1991). Pro fortepianni styl V. Sylvestrova. Deiaki sposterezhennia (Na materiali Pershoi ta Druhoi fortepiannykh sonat). [About the piano style of V. Silvestrov. Some observations (Based on the material of the First and Second piano sonatas)] *Ukrainske muzykoznavstvo*. Kyiv. Vypusk 26. S. 132–145. [in Ukrainian].

УДК 784.9.011.4.091"199/200"(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-17>

Се ПЕН,
orcid.org/0009-0009-8943-1520
аспірант кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) 1911086330@qq.com

НОВАЦІЇ В АКАДЕМІЧНОМУ ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ ПОЧ. ХХІ СТ.

Стаття є дослідженням сучасних тенденцій трансформації академічного вокального виконавства, буття якого демонструє резонанс із провідними тенденціями культури поч. ХХІ ст. – синтезом часів і просторів культури, дифузією стилів і жанрів, пріоритетністю індивідуального творчого світобачення тощо. Показано, що академічне вокальне виконавство сучасності демонструє актуалізацію нових настанов, нівелює виконавські та перцептуальні кордони академічної традиції та формує нові механізми художньої комунікації. Виявлено, що виконавські параметри академічної вокальної традиції розширює тяжіння до культурної мобільності, яке виявляється у виконавській академізації фольклору та «фольклоризації» настанов академічного співу, викликаних апробацією стильових маркерів народнопісенного виконавства. Обґрунтовано, що інтенсифікація полілогу культур та активізація художньої практики у світових масштабах зумовлюють культурну мобільність сучасного академічного співака та уможливають позиціонування академічного вокального мистецтва сьогодні як сфери перетину та єднання національних картини світу. У зв'язку із цим наголошується на притаманній сучасному академічному вокальному виконавству активізації інтелектуальної компоненти образу співака, яка спрямована на глибинне проникнення в сутність, природу, специфіку національного світобачення, та констатується актуалізація такої нової якості академічного вокального виконавства, як плюралістична, лабільна виконавська ідентичність. Визначено, що сучасні параметри академічного виконавства урзніобарвлюються новаційними для нього виконавськими техніками та прийомами, репрезентативними для сфери музичної естради. Акцентовано, що у зв'язку із піднесенням значущості постаті режисера у виконавських вимірах академічного співу проблематизується необхідність винайдення балансу між традиційними та новаційними настановами, зокрема в умовах поза-академічного сценічного простору, зміни виконавської статуарності інтенсивною пластикою, яка стає новим сенсотворним компонентом виконавської палітри.

Ключові слова: музична культура, музичне мистецтво, академічна традиція, вокальне виконавство, стиль, жанр, художня комунікація.

Xie PENG,
orcid.org/0009-0009-8943-1520
Postgraduate Student at the Music Theory and History Department
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) 1911086330@qq.com

INNOVATION IF ACADEMIC VOCAL PERFORMANCE AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

The article is a study of contemporary trends in the transformation of academic vocal performance, whose existence demonstrated a resonance with the leading cultural trends of the early 21st century – the synthesis of times and spaces of culture, the diffusion of style and genre, the priority of individual creative worldview, etc. It is shown that modern academic vocal performance demonstrates the actualization of new guidelines, levels the performance and perceptual boundaries of the academic tradition and forms new mechanisms of artistic communication. It has been found that the performance parameters of academic vocal tradition expand the desire for cultural mobility, which is manifested in the performance academization of folklore and the «folklorization» of academic singing of the guidelines caused by the testing of the features of the markers of folk song performance. It is substantiated that the intensification of the dialogue of cultures and the intensification of artistic practice on a global scale determine the cultural mobility of the contemporary academic singer and make it possible to position contemporary vocal art as a sphere of intersection and unity of national worldviews. In this regard, the author emphasizes the inherent activation of the intellectual component of the singer's image in contemporary academic vocal performance which is aimed at deep penetration into the essence, nature and specifics of the national worldview, and states the actualization of such a new quality of academic vocal performance as a pluralistic, labile performing identity. It is determined that the modern parameters of academic vocal performance are diversified by innovation performance techniques and techniques that mark the field of musical variety. It is emphasized the due to the increasing importance of the director's figure in the performance dimension of academic singing, the needs to find the balance between traditional and innovative guidelines, in particular in the conditions of non-academic stage

space, and the change of performing statuary by intensive plasticity which becomes a new meaningful component of the performance palette, is problematized.

Key words: *musical culture, musical art, academic tradition, vocal performance, style, genre, artistic communication.*

Постановка проблеми. Висловлена в роботі Б. Гнидя теза відносно того, що «співак повинен бути музикантом – виконавцем взагалі, ... володіти специфічною якістю вокаліста, декламатора, а в оперному жанрі – ще й драматичного актора, синтез всіх цих якостей в одному цілому, в органічній єдності визначає вокальне мистецтво як явище» (Гнидь, 1997: 5–6), набуває особливої проблематичності в умовах сучасного, особистісно забарвленого міксування часів і просторів культури, жанрів і стилів, академічного й естрадно-джазового мистецтва та фольклору, переосмислення мовно-мовленнєвих конструктів музичного мистецтва, а також вагомості «впливу музичного акціонізму, перформативності та взаємопроникнення рис інструментального та вокального мислення тощо» (Уманець, 2023: 129). І це не випадково – адже саме постать вокаліста постає на вістрі цих кардинальних переформатувань як їх носій, що і зберігає конструкти академічної традиції, і демонструє їх трансформацію, апробуючи новітні логіки мислення, виразові засоби і сфери творчої інтерпретації, нівелюючи виконавські кордони академічної традиції, та «прориваючи» усталені перцептуальні настанови та формуючи нові механізми художньої комунікації.

Значною мірою означена ситуація актуалізує питання специфіки сучасного академічного вокального виконавства, позначеного інколи неоднозначним балансуванням між традиціями та новаціями, зумовленим як активізацією кроскультурного полілогу, так і всеохопною інтенсифікацією пошуку нових компонентів виразової палітри на всіх рівнях виконавського мистецтва.

Аналіз досліджень дозволяє констатувати, що проблематика світового та українського мистецтва академічного вокалу на рівні наукової рефлексії характеризується перманентною активною увагою. Це закарбовують праці, в яких питання академічного вокального виконавства висвітлюються у феноменологічному, онтологічному, педагогічному тощо ракурсах, таких науковців, як В. Антонюк, Б. Гнидь, Д. Євтушенко, Н. Гребенюк, І. Цебрій, О. Шуляр. Питання фахового виховання академічного співака порушуються у розвідках таких дослідників, як А. Гудаму (2022), С. Бедакова, Ж. Закрасняна, О. Кедіс, Л. Красовська, Т. Мадишева, Г. Панченко, Л. Перетяга, О. Прядко, І. Сінельнікова та Л. Остапенко, Г. Стасько, О. Стахевич, Ці Мінвей (2017).

Новаційні горизонти сучасного музикологічного знання в апробації проблематики академічного вокалу відкривають розвідки І. Цурканенко та Ван Сіге (із акцентуацією на визначенні поняття «національна вокальна традиція» (2022)), А. Гудаму та І. Коноваловаї (з питань національно-ментальних детермінант розвитку академічного вокального мистецтва, 2022), праці О. Баланко (2016), О. Скворцової (2021), Лу Тунцзе (2021), Лю Шитін (2021) (із питань специфіки виконавських вимірів царин національного оперного та камерно-вокального мистецтва). У розвідках Ж. Закрасняної, Л. Остапенко та Т. Горобець (2017), М. Миговича порушуються питання щодо оновлення технічно-виразового тезаурусу академічного вокалу маркерами мистецтва музичної естради. Проблематика модернізації сучасного академічного виконавства в контексті новацій режисерського прочитання класичної оперної спадщини перебуває у фокусі уваги В. Вовкуна (2020), О. Співаковського, Н. Хілобок, О. Шевельової, Л. Шиленко, С. Шутька (2021).

Проте активізація сучасної виконавської практики в умовах надактивного синтезу часопросторів культури та полілогу національних культур інспірує сучасну музикологічну думку на виявлення новаційних тенденцій буття академічного вокального виконавства, що детермінує актуальність пропонованої розвідки.

Мета статті – виявлення провідних векторів новаційного трансформування академічного вокального виконавства початку ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. Сучасне академічне вокальне виконавство, резонуючи із процесами глобального та кардинального оновлення парадигмальних настанов культури, на поч. ХХІ ст. стає масштабним «полем» перетину традицій і новацій. Дифузія сфер і стильових царин музичного мистецтва та водночас атрибутивний для культурної парадигми метамодерну процес міксування кодів і знаків різних національних традицій (виявлених зокрема і на рівні виконавства) зумовлюють формування нової проблемної площини в контексті академічного вокального виконавства, пов'язаної із культурною мобільністю, здатністю до миттєвої трансформації виконавських настанов. Це знаходить виявлення в насиченні академічної сфери, зокрема простору буття оперного жанру, «концептуально, світоглядно та ментально значущих маркерами національної музичної мови

та мислення, варіабельно утілених у різних індивідуальних контекстах» (Уманець, 2023: 129).

Утіленням цього процесу слугує, з одного боку, перманентно та іманентно значуща для національного академічного вокального виконавства тенденція виконавської академізації фольклору. Насичення репертуару виконавців народнопісенною спадщиною зумовлює необхідність опанування вокалістами системи змістово та ментально визначених «кодів», у яких згортається національний художній досвід. З іншого боку, це закарбовується у формуванні тенденції опосередкованої «фольклоризації» академічних виконавських настанов. Свідченням цьому слугують фольк-опера Є. Станковича «Цвіт папороті» (яка первинно позначена пріоритетом рис народнопісенного виконавства), у сфері камерно-вокальної музики – сольна кантата «Out of Gravitation» Ю. Гомельської (насичена алюзіями народнопісенної традиції, які уводяться в експериментальну звукову ауру твору), вокальний цикл «Дівчина, хмелю» І. Гайденка (в якому алюзії народнопісенного виконавства є змістово значимим компонентом концептуальної основи та виразової палітри) тощо.

Закцентуємо і важливість додаткового виміру культурної мобільності, детермінованого інтенсифікацією полілогу культур. На рівні художньої рефлексії це відбиває активізація уведення в царину вокальної творчості сучасних митців вербальних текстів, належних до різних національних просторів, зокрема й мовою оригіналу. Це надає сучасному академічному вокальному мистецтву статусу специфічної ланки єднання культур, у якій перетинаються та постають в інколи парадоксальній дотичності національні картини світу. Так, дослідники у зв'язку з розвитком специфічного «східного» вектору у вокальних циклах І. Алексійчук, Р. Горобця, С. Пілютикова, О. Рудянського, Г. Саська, М. Шука, О. Яковчука зазначають, що «незважаючи на розмаїття творчих (зокрема експериментальних) репрезентацій східної (зокрема китайської та японської) поезії в естетичних вимірах української камерно-вокальної музики, видається можливим окреслити такі притаманні їм перетини ментальних зв'язків, як лірична домінанта світобачення, медитативні інтровертність, рефлексивність ліричного героя, а також особлива значущість і поетизація концепту Природи як світоглядного фундаменту особистості та площини розгортання пошуку ціннісних основ буття Людини» (Лу Тунцзе, 2021: 158–159).

Проте виконавська реалізація таких об'єднуючих людство інтенцій можлива лише за умов свідомої орієнтованості на формування

виконавської позиції на основі глибинного проникнення в сутність, природу, специфіку національного світобачення та творчо інтерпретованої увиразненню тих сенсів, у яких «згортаються» глибинні, ментально зумовлені пласти вербальних текстів та відбивається єдність загальнолюдських духовних орієнтирів. У зв'язку із цим О. Баланко, наголошуючи на актуалізації інтелектуальної компоненти академічного вокалу, декларує, що визначальним критерієм вокально-артистичної мобільності сучасного співака є «здібність і уміння розкривати художній зміст творів за допомогою широкого спектра відповідних засобів виконавської виразності (2016: 188).

Притаманна сучасній художній практиці тенденція активної самореалізації вокалістів у світовому культурному просторі стає імпульсом до розгортання специфічного різноспрямованого процесу полілогу національних та регіональних вокальних шкіл, яскравим унаочненням якого є внутрішньомонгольське вокальне мистецтво счасного Китаю (А Гудаму, І. Коновалова, 2022: 46).

Формуючись у контексті конкретного, історично сформованого та позначеного низкою пріоритетних настанов «вокального осередку», сучасний вокаліст має можливість вільної самореалізації в різних культурних просторах. Це обумовлює необхідність і теоретичного, і технічно-виконавського «приспосовування» співака до вимог італійської (із безмовною пріоритетністю *bel canto*), французької (із її значущістю декламаційності, змішаного регістру, емоційно забарвленої тембральності), австро-німецької (зі значущістю драматичного начала та максимальною концентрацією виконавських зусиль) шкіл тощо. Акцентуємо, що йдеться не тільки про мобільність самореалізації академічного співака в суто європейському просторі. Так, Ці Мінвей у зв'язку з інтенсифікацією китайської вокальної школи зазначає, що «розширення міжнародних контактів і глобалізація культурних процесів, вихід локальних (регіональних) шкіл на широкий мистецький часопростір <потребують> від сучасного співака універсалізму і майстерності (оволодіння найдоконалішими законами виконавської творчості)» (2017: 267–268). І при єдності цих законів у контексті загальних для художньої рефлексії настанов, національні вокальні школи, на думку науковців, вбирають у себе не тільки академічний досвід – вони «містять у своїй характеристиці певні риси вокальної практики, що генетично пов'язані із національною традиційною (народною) музикою» (Цурканенко, Ван Сіге, 2022: 17).

На наш погляд, зазначені сучасні тенденції художньої практики уможливають постановку питання і щодо такої нової якості академічного вокального виконавства, як плюралістична, лабільна виконавська ідентичність – високо розвинена здатність до світоглядного, творчого та емоційно-почуттєвого забарвленого модулювання в інші культурні національні простори, і щодо його статусу медіатора між національними художніми світами та сфери концентрації культурних цінностей людства.

Детермінантою неоднозначності співвідношення традицій та новацій у сучасному академічному вокальному виконавстві слугують тенденції індивідуально детермінованих пошуків нових горизонтів звукової картини світу та переосмислення інтонаційного, жанрового, стильового, тембрового тощо тезаурусу музичного мистецтва постсучасної епохи. Проявами цих тенденцій є, з одного боку, уведення в академічний контекст інтонаційних комплексів, що маркують сферу естради (зокрема у творчості І. Карабиця). З іншого боку, наявним є тяжіння до умасштаблення й активної апробації академічним вокальним виконавством палітри новаційних для нього сучасних виконавських технік, належних до сфери мистецтва музичної естради, та актуалізованих експериментальними пошуками сучасних митців.

Так, в арсенал виразових засобів академічного вокалу «вторгаються» поза-академічні вокально-виконавські прояви, зокрема: субтон, граничні динамічні градації, белтінг, тванг, штробас, скет, вібрато, екстремальні виконавсько-виразові прийоми – крик, шепіт, мовлення тощо (у творах К. Цепколенко, Л. Самодаєвої, Ю. Гомельської, Л. Юріної, О. Щетнського). Складаються й інші напрями дифузії академічної та естрадної царин вокального мистецтва – жанрові (рок-опера), концертно-виконавські, зумовлені спільними виступами академічних й естрадних виконавців, використанням, зокрема жіночого академічного вокального виконавства в контексті арт-року і симфо-року (Закрасняна, Остапенко, Горобець, 2017: 551). Виявленням такої дифузії є також феномен *classical crossover*, що дослідниками дещо дискусивно позиціонується, як перспектива «розвитку вокального академічного мистецтва, що сприятиме його популяризації серед слухачкої й глядацької аудиторії і стимулювати розвиток вокальної майстерності співаків» (Яромчук, 2016: 168).

Сутнісним чинником оновлення академічного вокального виконавства є тенденція новаційного режисерського «прочитання» твору, належного

до академічної традиції. Раніше панівна ілюстративність оперної вистави та примат вокаліста поступаються місцем примату режисера, тяжінню до формування «нових жанрових феноменів – вистави-інсталяції, вистави-акції, опери-кіно, які ніби баланують на межі між мистецтвом і масовою культурою або піаром» (Вовкун, 2020: 210). Піднесення значущості постаті режисера спонукає науковців до розробки поняття «стилю оперної режисури як самостійного виду оперної творчості, заснованого на глибокому вивченні матеріалу та наділленні його новою «діючою інтонацією» (Лю Шитін, 2021: 144) та декларації, що «режисерський підхід з його оцінно-смысловими позиціями є на сьогодні головним засобом осучаснення характеру й загального стилю оперної постановки, власне, саме він визначає оперний стиль як загальну цілісну стильову якість оперного твору як виконавського феномена, тобто в його сценічному втіленні» (Лю Шитін, 2021: 148).

Йдеться не тільки про зовнішнє «осучаснення» сценічного простору, модернізацію костюмерії, інколи епатажні сценографію, декорації та бутафорію тощо, які у виконавському вимірі академічного вокалу також впливають на «внутрішню налаштованість» вокаліста та трансформують усталене бачення його партії. Новаційні концептуальні виміри режисерських досягнень оперної класики стають новими імперативами для виконавця та формують нові виклики для нього. Вони пов'язані із винайденням балансу між збереженням «академічної ідентичності» та новаційністю бачення академічного досвід, підкоренням режисерському задуму, який в деяких випадках «деструктурує» усталену перцептуальну ауру твору та конкретної вокальної партії.

Особливої проблематичності такому вибору надає «ускладнення» буття академічного вокального виконавства в умовах його виведення з традиційного сценічного простору. У виконавському вимірі це спонукає вокаліста до гнучкого реформатування партитури ролі, комплексу засобів виразності та нових алгоритмів художньої комунікації, релевантних новим сценічним ситуаціям.

С. Шутько акцентує, що «в останні роки спостерігається певний «пластичний» бум, що не може не вплинути на оперний театр, який за своєю музичною сутністю більш пластичний, ніж драматичний» (2021: 208). Спів у незручних, з погляду традиційних настанов академічного співу, положеннях тіла (зокрема сидячи на підлозі, лежачи), в активному самостійному русі та сумісному з партнерами, з елементами *contemporary dance* (Скворцова, 2021: 45) стають новою нормою ака-

демичного вокального виконавства. Це дозволяє констатувати, що панівна раніше статуарність академічного вокального виконавства, вторинність пластики поступаються місцем активізації пластичного компонента як невід'ємного та сенсотворного та зумовлюють максимальне розширення виконавських вимірів академічного співу.

Висновки. Перебуваючи у стані активного трансформування під впливом тенденцій міксування часів і просторів культури, дифузії стилів і жанрів, набуття пріоритетності особистісними творчими спрямуваннями тощо, академічне вокальне виконавство демонструє актуалізацію нових настанов, нівелює виконавські кордони академічної традиції та «прориває» усталені перцептуальні корони та формує нові механізми художньої комунікації. Як такі модули, що «розвивають» виконавські конструкти академічної традиції, видається можливим насамперед виокремити тяжіння до культурної мобільності. Її прояви вбачаються в тенденції виконавської академізації фольклору та «фольклоризації» академічних виконавських настанов, викликаних апробацією маркерів народнопісенного виконавства.

Культурна мобільність сучасного академічного співака проблематизується і у зв'язку з інтенсифікацією полілогу культур, зокрема з активізацією художньої практики у світових масштабах, що зумовлює позиціонування сучасного академічного вокального мистецтва як сфери перетину та

єднання національних картини світу. Це висуває потребу в активізації інтелектуальної компоненти образу співака, спрямованої на глибинне проникнення в сутність, природу, специфіку національного світобачення і дозволяє констатувати актуалізацію такої нової якості академічного вокального виконавства, як плюралістична, лабільна виконавська ідентичність.

Оновлення соносфери сучасного музичного мистецтва та дифузія його академічної, фольклорної та естрадної сфер детермінують також наповнення академічного вокального виконавства новаційними для нього сучасними виконавськими техніками та прийомами, що маркують сферу музичної естради. Піднесення значущості постаті режисера в інтерпретації музичного твору та формування нових жанрових моделей, що розширюють межі жанрового мислення виконавця, проблематизує у виконавських вимірах академічного співу необхідність винайдення балансу між традиційними та новаційними настановами, зокрема в умовах поза-академічного сценічного простору, зміни статуарності інтенсивною пластикою, яка стає новим сенсотворним компонентом виконавської палітри.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні механізмів самореалізації співака в контексті експериментальних пошуків сучасних українських композиторів у царині камерно-вокальної музики та оперного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А Гудаму, Коновалова І. Національно-ментальні детермінанти вокального мистецтва Внутрішньої Монголії. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Вип. 55. Том 2. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 46–53.
2. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кін. ХХ – ХХІ століття як виконавський феномен : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 246 с.
3. Вовкун В. В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки*, 2020, Вип. 37. С. 207–211.
4. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
5. Закрасняна Ж. Н., Остапенко Л. В., Горобець Т. І. Академічний вокал і рок-музика: шляхи перетину. *Молодий вчений*, 2017, № 11 (51). С. 548–551.
6. Лу Тунцзе. Ментальні детермінанти сучасної української камерно-вокальної музики на вірші японських та китайських поетів. *Музичне мистецтво і культура*, 2021. Вип. 32, кн. 1. С. 149–161.
7. Лю Шитін. Стилові парадигми сучасної оперної творчості: вокально-виконавський підхід: дис. ... д-ра філософії: 025. Одеса : Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2021. 200 с.
8. Скворцова О. Тенденції трансформації академічного вокалу в українській опері межі ХХ – ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2021. Вип. 40, т. 3. С. 42–47.
9. Уманець О. В. «Opera Rustica» («Сільські сцени») Є. Станковича: камерні трансформації оперного жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. Вип. 64, Т. 2. С. 128–135.
10. Ці Мінвей. Класична спадщина європейського мистецтва як фундамент виховання академічного співака у Китаю на сучасному етапі. *Проблеми взаємодії мистецтва і педагогіки та теорії і практики освіти*, 2017. Вип. 47. С. 264–276.
11. Цурканенко І. В., Ван Сіге. Національна вокальна традиція як об'єкт музикознавчого дослідження. *Аспекти історичного музикознавства*, 2022, Вип. XXVII. С. 7–23.
12. Шутько С. Сучасна музична режисура – новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*, 2021, № 3–4 (52–53). С. 203–216.

13. Яромчук В. Перспективи побутування академічного вокалу на початку ХХІ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*, 2016, № 2 (Вип. 35). С. 164–169.

REFERENCES

1. A Gudamu, Konovalova I. (2022). Natsionalno-mentalni determinanty vokalnogo mystetstva Vnutrishnoi Mongolii [National and mental determinants of the Inner Mongolia vocal art]. *Current issues of the Humanities*, 55, vol. 2, 46–53 [in Ukrainian].
2. Balanko, O. M. (2016). Ukrayins'ka kamerno-vokal'na musica kintsya XX – XXI ст. yak vykonavs'kiy fenomen [Ukrainian chamber-vocal music of the late XX – early XXI centuries as a performing phenomenon]. *Candidate's thesis*. Odesa: The Odesa National A. V. Neshdanova Musical Academy [in Ukrainian].
3. Vovkun, V. V. (2020). Tendentsii suchasnoi rezhysury v opernomu mystetstvi Ukrainy [The trends of modern directing in the opera art of Ukraine]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 7, 207–211 [in Ukrainian].
4. Gnid, B. P. (1997). Istoriia vokalnogo mystetstva [The history of vocal art]. Kyiv: NMAU im. P. I. Tchaikovskoho, 320 [in Ukrainian].
5. Zakrasniana, Zh. N., Ostapenko, L. V., Horobets, T. I. (2017). Akademichnyi vocal i rok-muzyka: shliakhy peretynu [Academic vocal and rock music: crossing paths]. *Young scientist*, 11 (51), 548–551 [in Ukrainian].
6. Lu Tongjie (2021). Mentalni determinanty suchasnoi ukrainskoi kamerno-vokalnoi muzyky na virchi yaponskykh ta kytais'kykh poetiv [Mental determinants of modern chamber and vocal music in poems of Japanese and Chinese poets]. *Musical art and culture*, 32, vol. 1, 149–161 [in Ukrainian].
7. Liu Shiting (2021). Stylovi paradygmy suchasnoi opernoi tvorchosti: vokalno-vykonavskyi pidkhid [Style paradigms of modern opera work: vocal and performing approach]: Thesis ...doctor of Philosophy: 025. Odesa: The Odesa National A. V. Neshdanova Musical Academy [in Ukrainian].
8. Skvortsova, O. (2021). Tendentsii transformatsii akademichnogo vokalu v ukrainskii opera mezhi XX – XXI st. [Trends of transformation of academic vocal in Ukrainian opera between 20th – 21st centuries]. *Current issues of the Humanities*, 40, vol. 3, 42–47 [in Ukrainian].
9. Umanets, O. V. (2023). «Opera Rustica» («Silski stseny») Ye. Stankovycha: kamerni transformatsii zhanru [«Opera Rustica» («Rural scenes») by Ye. Stankovich: chamber transformation of the opera genre]. *Current issues of the Humanities*, 64, vol. 2, 128–135 [in Ukrainian].
10. Qi Mingwei (2017). Klasychna spadshchyna yavropeiskoho mystetstva yak fundament vykhovannia akademichnogo spivaka u Kytaii na suchasnomu etapi [The classic heritage of European arts as the foundation for training an academic singer in China at the present stage]. *Problems of interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 47, 264–276 [in Ukrainian].
11. Tsurkanenko, I., Wang Sige (2022). Natsionalna vokalna tradytsiia yak ob'ekt muzykoznavchoho doslidzhennia [National vocal tradition as a current object of musical research]. *Aspects of Historical Musicology*, XXVII, 7–23 [in Ukrainian].
12. Shutko, S. (2021). Suchasna muzychna rezhysura – novatorstvo chy avantiuryzm [Contemporary music directing – innovation or adventure?]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3–4 (52–53), 203–216 [in Ukrainian].
13. Yaromchuk, V. (2016). Perspektyvy pobutuvannia akademichnogo vokalu na pochatku ХХІ stolittia [Prospects for the existence of academia singing at the beginning of the XXI century]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art Studies*, 2 (35), 164–169 [in Ukrainian].

УДК 747

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-18>**Оксана ПИЛИПЧУК,***orcid.org/0000-0002-1306-6071*

кандидат технічних наук, доцент,

доцент кафедри дизайну

Київського національного університету будівництва і архітектури

(Київ, Україна) *pylypchuk.od@knuba.edu.ua***Андрій ПОЛУБОК,***orcid.org/0000-0001-6759-4470*

кандидат технічних наук, доцент,

доцент кафедри дизайну

Київського національного університету будівництва і архітектури

(Київ, Україна) *polubok.ar@knuba.edu.ua***Денис АДАМОВИЧ,***orcid.org/0000-0003-2685-5763*

викладач кафедри дизайну

Київського національного університету будівництва і архітектури

(Київ, Україна) *adamovych.dr@knuba.edu.ua*

ФУНКЦІОНАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ ІНТЕР'ЄРІВ ДИТЯЧОГО ДОШКІЛЬНОГО ЗАКЛАДУ ІЗ ВКЛЮЧЕННЯМ АРТ-ОБ'ЄКТІВ

У статті розглядаються особливості функціонального застосування арт-об'єктів в інтер'єрах сучасних дитячих дошкільних закладів, як можливість підвищення ролі арт-об'єктів з точки зору використання гармонійного поєднання їх утилітарної та естетичної функції. Використання арт-об'єктів з певними функціями у дитячих закладах виконує задачі навчання, розвитку та стимулює пізнання, робить його більш захоплюючим, сприяючи зародженню інтересу дітей до сприйняття об'єктів мистецтва та ефективнішого засвоєння матеріалу. Арт-об'єкти з гармонійним поєднанням утилітарних та естетичних функцій пропонують більш широкі можливості, вони можуть бути як творами мистецтва, так і певними функціональними засобами для розвитку образного і просторового мислення, пізнання форм, фактур, кольорів і розмірів, для активної взаємодії дітей у формі гри. Метою статті являється аналіз, визначення та диференціація основних функцій арт-об'єктів у дизайні інтер'єру сучасних дитячих дошкільних закладів, які поділяються на естетичні та утилітарні, підкреслюючи та розкриваючи у гармонійному поєднанні, тематику і функцію приміщення. Новизна статті полягає у дослідженні та визначенні функціональної диференціації арт-об'єктів, що зумовлено потребою більш якісного застосування, визначенням їх естетичного та утилітарного призначення для гармонійного впровадження у проектуванні в інтер'єрах дитячих закладів. В результаті аналізу було визначено, структуровано та диференційовано основні функції арт-об'єктів у дизайні інтер'єру дитячих дошкільних закладів, проаналізовано певний взаємозв'язок естетичних та утилітарних функцій. Отримані результати було апробовано у творчих проектах студентів-дизайнерів КНУ-БА (Україна). На основі результатів дослідження сформульовано рекомендації щодо застосування арт-об'єктів у дизайнерській та творчій діяльності.

Ключові слова: арт-об'єкт, диференціація, естетичні і утилітарні функції, інтер'єр, дизайн, простір сучасних дитячих закладів.

Oksana PYLYPCHUK,*orcid.org/0000-0002-1306-6071*

Ph.D in Technical Science, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Design

Kyiv National University of Construction and Architecture

(Kyiv, Ukraine) *pylypchuk.od@knuba.edu.ua*

Andrei POLUBOK,

orcid.org/0000-0001-6759-4470

Ph.D in Technical Science, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Design

Kyiv National University of Construction and Architecture

(Kyiv, Ukraine) polubok.ap@knuba.edu.ua

Denys ADAMOVYCH,

orcid.org/0000-0003-2685-5763

Lecturer at the Department of Design

Kyiv National University of Construction and Architecture

(Kyiv, Ukraine) adamovych.dr@knuba.edu.ua

FUNCTIONAL ORGANIZATION OF INTERIORS OF A CHILDREN'S PRESCHOOL INSTITUTION WITH THE INCLUSION OF ART OBJECTS

The article examines the features of the functional use of art objects in the interiors of modern preschool institutions, as a possibility of increasing the role of art objects from the point of view of using a harmonious combination of their utilitarian and aesthetic functions. The use of art objects with certain functions in children's institutions fulfills the tasks of education, development and stimulates cognition, makes it more exciting, contributing to the emergence of children's interest in the perception of art objects and more effective assimilation of the material. Art objects with a harmonious combination of utilitarian and aesthetic functions offer wider opportunities, they can be both works of art and certain functional means for the development of figurative and spatial thinking, cognition of shapes, textures, colors and sizes, for active interaction of children in the form of a game. The purpose of the article is to analyze, define and differentiate the main functions of art objects in the interior design of modern preschool institutions, which are divided into aesthetic and utilitarian, emphasizing and revealing in a harmonious combination, the theme and function of the premises. The novelty of the article lies in the study and definition of the functional differentiation of art objects, which is due to the need for better quality application, the definition of their aesthetic and utilitarian purpose for harmonious implementation in the design of the interiors of children's institutions. As a result of the analysis, the main functions of art objects in the interior design of preschool institutions were identified, structured and differentiated, a certain relationship between aesthetic and utilitarian functions was analyzed. The results obtained were tested in creative projects of KNUCA (Ukraine) design students. Based on the results of the study, recommendations were formulated on the use of art objects in design and creative activities.

Key words: *art object, differentiation, aesthetic and utilitarian functions, interior, design, space of modern children's institutions.*

Постановка проблеми. Оформлення інтер'єру дитячих закладів є актуальною темою сучасного дизайну, оскільки саме в цих просторах формується базове сприйняття світу дитиною. В умовах сучасного суспільства, орієнтованого на індивідуальний розвиток, важливо забезпечити не лише безпечно й комфортно середовище, але й створити простір, який стимулюватиме когнітивні та творчі здібності дитини, формує естетичний смак.

Основа дизайну дитячих садочків становлять принципи безпеки, зручності та естетичної гармонії. Інтер'єрне обладнання має відповідати віковим особливостям дітей: бути міцним, стійким, ергономічним, екологічно безпечним, довговічним і легким у догляді, забезпечуючи при цьому багатофункціональне середовище (Abulawi, 2023). Як одна із ключових складових цього сучасному підходу до оформлення дитячих закладів передбачає інтеграцію елементів декоративного мистецтва, таких як абстрактні композиції, ритмічні візерунки чи стилізовані образи, що гармонійно

поєднуються з архітектурою (Öden, 2020). Сучасний підхід до оформлення дитячих закладів передбачає інтеграцію різноманітних за видами та жанрами елементів декоративного мистецтва від традиційних до інноваційних інсталяцій та інтерактивних панно, завдяки чому інтер'єр дитячого закладу перетворюється на унікальний простір, що надихає, сприяє самовираженню та формуванню гармонійної особистості (Ullán, 2022).

Таким чином, дизайн дитячих установ, заснований на поєднанні безпеки, функціональності та мистецького підходу, відповідає сучасним вимогам і є важливим інструментом у формуванні середовища, що сприяє всебічному розвитку дитини. Відповідно, дана тема є актуальною, оскільки вона поєднує функціональні аспекти використання арт-об'єктів пов'язані із визначенням співвідношення естетичною та утилітарної функції, і потребує подальшого дослідження для вдосконалення методів створення оптимальних умов у дитячих закладах.

Аналіз досліджень. Відповідно до положення ЮНЕСКО «культура та мистецтво є важливими складовими всебічної освіти, яка сприяє гармонійному розвитку особистості» підкреслюючи, що мистецтво та культура мають визнаватися фундаментальними складовими людського буття (ЮНЕСКО, 2006: 3). Сучасні дослідження підтверджують, що образотворче мистецтво може створювати сприятливе середовище у дитячих лікарнях, знижуючи рівень стресу та тривоги, покращуючи емоційний стан пацієнтів і персоналу (Abulawi, 2023; Ullán, 2022). Використання якісних художніх робіт, відібраних кваліфікованими фахівцями, має враховувати їхній вплив на благополуччя пацієнтів, сімей і персоналу, забезпечуючи позитивний емоційний ефект (Ullán, 2022). У ході досліджень було продемонстровано важливість образотворчого мистецтва, для створення комфортних середовищ у дитячих лікарнях, і рекомендовано зосереджуватись на абстрактних роботах, особливо у зонах очікування та реєстрації (Abulawi, 2023). Також доказано, що залучення думки користувачів сприяє вибору найбільш відповідних певному інтер'єру робіт і підвищує ефективність їх впливу на сприйняття. Дослідження підкреслюють значення гри й уяви в дизайні інтер'єру, що стимулює творчість, розвиток просторового мислення та запам'ятовування у дітей (Öden, 2020). Дизайн дитячих установ має бути доступним, безпечним, креативним і природним, сприяти фізичному й психічному розвитку дітей (Qiao et al., 2023). Простір, оформлений із використанням засобів візуального мистецтва, підтримує здоров'я та формує любов до оточуючого природного середовища. Водночас діти найкраще реагують на конкретні аспекти мистецтва, такі як масштаб і текстура, які легко зрозуміти й асоціювати з власним досвідом (Robb, 2021). Розвиток творчого потенціалу дітей через інтеграцію мистецтва в інтер'єр потребує системного підходу, включаючи співпрацю з музеями, адаптацію завдань до культурного контексту та використання ігрових елементів, що дозволяє досягти як базових (гнучкість, мотивація), так і поглиблених (оригінальність, довгострокові навички) рівнів творчості (Ponce-Delgado et al., 2024).

Мета статті – визначити та дослідити диференціацію функціональних характеристик арт-об'єктів у сучасному інтер'єрному просторі дитячих дошкільних закладів. На основі отриманих результатів розробити рекомендації щодо їх використання в проектно-творчому процесі для дизайнерів та художників.

Виклад основного матеріалу. Художнє поєднання звичних і неординарних арт-об'єктів є ключовим у формуванні естетично організованого та функціонального середовища дитячих установ. Візуально-естетичне та функціональне оформлення предметного середовища постійно взаємопов'язане, хоча саме зорове сприйняття, яке є основним джерелом інформації для людини, а особливо для дитини, відіграє вирішальну роль у пізнанні навколишнього світу, функціональне навантаження арт-об'єктів також має важливе значення. Арт-об'єкти в інтер'єрі дитячих закладів можуть та повинні виконувати не лише декоративну, а й освітню, розвиваючу у дітей фізичний стан та творчу функцію. Наприклад, настінні розписи можуть містити навчально-пізнавальні елементи: зображення літер, цифр, тварин чи рослин, що сприяє інтеграції естетичного сприйняття в навчальний процес (Пилипчук та ін. 2023). Використання таких об'єктів робить навчання, розвиток та пізнання більш захоплюючим, стимулює інтерес дітей та сприяє ефективнішому засвоєнню матеріалу. Інтерактивні інсталяції пропонують ще ширші можливості, вони можуть бути не лише творами мистецтва, але й інструментами для розвитку образного і просторового мислення, розуміння форм і розмірів, а також для активної взаємодії. Такі об'єкти сприяють когнітивному та сенсорному розвитку, одночасно інтегруючи навчання та естетику в ігрову функцію. Таким чином, включення арт-об'єктів з естетичними та утилітарними функціями у простір дитячих закладів – є надзвичайно важливим, стимулюючим мозкову активність важливим фактором, який сприяє розвитку уяви та творчості, а також формуванню у дітей естетичної чутливості, що є необхідним елементом їх гармонійного виховання та повноцінного розвитку.

Отже, в результаті аналізу функціонального значення та характеристик різноманітних арт-об'єктів в інтер'єрах дитячих закладів стає зрозуміло, що такі об'єкти завжди мають певні як естетичні, так і утилітарні функції. Дослідження та визначення диференціації різних функціональних характеристик арт-об'єктів являється важливою задачею для більш обґрунтованого підходу та якісного відбору художніх об'єктів з потрібною часткою утилітарних та/або естетичних функцій у проектуванні інтер'єрів дитячих дошкільних закладів.

В результаті дослідження та систематизації функцій різних арт-об'єктів в інтер'єрах дитячих дошкільних закладів було розроблено таблицю диференціації естетичних та утилітарних функцій (Див. Табл. 1).

Функціональна диференціація арт-об'єктів в інтер'єрах дитячих закладів

Види арт-об'єктів	Характеристика диференціації		Приклади застосування у сучасній проектній практиці
	Естетична	Утилітарна	
Декоративні панно	Створення за допомогою декоративних панно єдиного композиційного, колористичного та стилістичного комплексу в інтер'єрі	Поверхня для тактильних відчуттів, пізнання фактури, форми, кольору, розвитку сенсорного досвіду дітей, пізнавальних і творчих задатків	 <p>Декоративне тематичне панно в дитячій кімнаті</p>
Інтерактивні інсталяції	Створення за допомогою інтерактивних інсталяцій додаткових декорацій для постійної зміни різноманітності композиційного комплексу в інтер'єрі	Дошки для малювання, магнітні дошки для розвиваючої гри, тривимірні карти та інструменти для навчання та розвитку	 <p>Сенсорна дошка для тактильного дослідження та інтерактивного навчання</p>
Ігрова скульптура	Створення за допомогою ігрових скульптур єдиного композиційного, об'ємно-просторового та образного комплексу в інтер'єрі	Ігрові скульптури для фізичного розвитку та координації рухів дітей, а також для стимуляції образного їх мислення	 <p>Ігрова скульптурна композиція у дитячій кімнаті</p>
Рослинні інсталяції	Підтримка за допомогою рослинних інсталяцій єдиного композиційного, об'ємно-просторового та образного комплексу в інтер'єрі	Рослинні інсталяції для створення затишної атмосфери та очищення повітря відповідно санітарних норм в дитячих закладах	 <p>Ігрова зона в стилі джунглів з інсталяцією рослин</p>

(Таблиця розроблена авторами), фотоматеріал (Taylor, 2024)

Створена систематизація та диференціація функціональних характеристик арт-об'єктів в інтер'єрах дитячих закладів була апробована під час виконання магістерської кваліфікаційної роботи студентами. Експериментальний дизайн, виконаний за допомогою творчих проектів студентів-дизайнерів Київського національного університету будівництва та архітектури (КНУБА, Україна) дозволив провести аналіз, внаслідок

якого визначено та диференційовано утилітарні та естетичні функції конкретного арт-об'єкта в інтер'єрному просторі. В результаті було створено проект із концепцією дослідження, яке зосереджене на проектуванні інтер'єрів дошкільних навчальних закладів із використанням арт-об'єктів (рік створення кваліфікаційної роботи 2004). Основною метою експериментального проекту є визначення принципів формування дизайну про-

сторів, в яких застосовуються арт-об'єкти з певним поєднанням естетичної та утилітарної функції для сприятливої візуальної та функціональної атмосфери, що якісно впливає на фізичний, розумовий та творчий розвиток дітей. З естетичної точки зору у ході дослідження розроблено оптимальні стилістичні та колірні рішення для функціональних зон, враховуючи їх вплив на емоційний стан і психофізичний комфорт дітей. Особливу увагу приділено гармонійному поєднанню меблів, оздоблення та арт-об'єктів, що забезпечує композиційно-образну єдність художнього рішення та концепції простору, вдало підібрана колірна гама також підкреслює художню ідею, закладену в дизайн та позитивно впливає на загальне сприйняття інтер'єру (Див. Рис. 1).

З утилітарної точки зору – створення оптимально-функціонального дизайну інтер'єру спрямоване на формування комфортного середовища для навчання, ігрової діяльності та всебічного розвитку вихованців.

Створення функціонального об'єкта бізи-борду (Рис. 1 а) – було метою спроектувати одночасно естетичний та функціональний інтерактивний арт-об'єкт, що відповідає в першу чергу критеріям практичності, ергономіки безпеки та критеріям естетичності, підтримуючи загальну стилістичну і тематичну єдність з простором інтер'єру. Основна утилітарна функція арт-об'єкту – впровадження в освітній процес, що позиціонується як додатковий інструмент когнітивного розвитку, формування практичних навичок та оволодіння новими діями,



а



б

Рис. 1. Арт-об'єкт в інтер'єрі ігрової зони дитячого закладу, автор проекту – Марія Гончаренко, керівники – Оксана Пилипчук, Олена Шапаренко

Примітки до Рис. 1: (а) – бізиборд, утилітарний багатофункціональний арт-об'єкт з естетичними ознаками; (б) – декоративне естетичне панно, арт-об'єкт, який одночасно виконує утилітарну функцію, слугуючи ознакою спального приміщення та створюючи заспокійливу атмосферу (Фотоматеріал Пилипчук О.).

пізнавальної активності дитини та розвитку її творчого потенціалу.

В наступному прикладі (Рис. 1 б) домінуючим елементом інтер'єру слугує художньо-декоративний арт-об'єкт, що одночасно виконує утилітарну функцію, слугуючи ознакою спального приміщення та створюючи таким чином певне зонування і заспокійливу атмосферу в інтер'єрі. Даний арт-об'єкт насамперед являється декоративним елементом, який розташований в інтер'єрі за принципом композиційного та колористичного домінування, привертаючи до себе першочергову увагу в процесі сприйняття. З естетичної точки зору арт-об'єкт організовує образ спального приміщення за певною тематикою, створюючи певні стилістичні та колористичні ознаки, узагальнені об'єкти та деталізацію на зображенні, адаптовані для дитячого сприйняття.

За результатами систематизації та апробації були виведені рекомендації щодо застосування арт-об'єктів у дитячих дошкільних закладах:

1. *Стимулювання уяви та творчості* за допомогою арт-об'єктів: розвиток уяви; творчого потенціалу дітей; сприяння розвитку креативності; формування емоційного зв'язку із середовищем; адаптація до вікових особливостей, для молодших груп – прості за формою та яскраві, для старших – складніші й абстрактні.

2. *Ергономіка та безпека* у застосуванні арт-об'єктів: ергономічні вимоги; безпека у використанні; якісні екологічні матеріали, нетоксичність; придатність для легкого догляду; відповідність критеріям безпеки; врахування вікових особливостей за висотою, розмірами та формою.

3. *Сенсорний розвиток та інтерактивність* арт-об'єктів: інтерактивні дошки для малювання; скульптури; рослинні інсталяції; декоративні елементи зі змінним освітленням; експериментування з текстурями, формами й механізмами, що стимулює творчість, фантазію, дослідницький інтерес та сенсорний досвід дітей.

4. *Емоційний та інтелектуальний розвиток* за допомогою арт-об'єктів: позитивний вплив на емоційний стан; формування естетичного смаку; розвиток чутливості до кольору й форми; сприяння позитивному ставленню до навколишнього світу.

5. *Комплексний підхід* інтеграції арт-об'єктів в інтер'єрний простір: гармонійне поєднання естетичної та утилітарної функціональності; вирішення пізнавальних та освітніх задач; створення єдиного стилістичного, тема-

тичного та колористичного унікального середовища.

Висновки. У сучасному світі твори образотворчого мистецтва, перебуваючи в інтер'єрному просторі, виконують як естетичну (пов'язану з красою та художньою цінністю), так і утилітарну (практичну) функцію. При цьому твори образотворчого мистецтва, що виконують естетичну та утилітарну функції в інтер'єрі, можуть втілюватись у різних формах сучасного мистецтва, які гармонійно поєднують у собі художні аспекти, естетичну цінність та практичність. Отже, в дослідженні були проаналізовані арт-об'єкти з різними функціями та на основі аналізу було структуровано і визначено диференціацію функціональних характеристик арт-об'єктів у сучасному інтер'єрному просторі дитячих дошкільних закладів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Пилипчук О., Полубок А., Курочка Н. Визначення функцій арт-об'єктів у дизайні інтер'єру сучасної бібліотеки. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 68. Том 2. С. 78–83. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-2-11>.
2. Abulawi R. A. The Conceptual Design Themes of Artwork in the Public Spaces of Children's Hospital. *Civil Engineering and Architecture*. 2023. Vol. 11, No. 5. P. 2413–2434. <https://doi.org/10.13189/cea.2023.110513>.
3. Öden H. Y. The Use of Illustration Art in Children Oriented Indoor and Furniture Designs: Application Examples and Techniques. *IDA: International Design and Art Journal*. 2020. Vol. 2, No. 2. P. 161–175.
4. Qiao D., Bulhakova T. V., Lu Y. Interior design principles of inclusive preschools. *Art and Design*. 2023. Vol. 1. P. 14–24. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.1>.
5. Ponce-Delgado A., Pocevičienė R., Rubira-García R. Developing creative potential in school children through museums as cultural institutions: A case study in Madrid, Spain. *Education Sciences*. 2024. Vol. 14, No. 3. P. 1–14. <https://doi.org/10.3390/educsci14030261>.
6. Robb A. J. Children talking about their experiences of visual art in and out of the classroom: a systematic literature review. *Inter. J. of Student Voice*. 2021. Vol. 9, No. 3. P. 1–59.
7. Sari M., Ardipal, Wirman B. Development of early childhood creativity through fine arts education. Proceedings of the 2nd International Conference Innovation in Education (ICoIE 2020). *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2020. Vol. 504. P. 2352–5398. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.201209.197>.
8. Taylor K. 35+ fun and themed kids' playroom ideas. *Home Companion*. 2024. February 9. URL: <https://homecompanionmag.com/playroom/kids-playroom-ideas/> (дата звернення: 29.12.2024).
9. Ullán A. M. Artes visuales en hospitales pediátricos. El papel del arte en el bienestar psicológico de los niños hospitalizados. *Arte, Individuo y Sociedad*. 2022. Vol. 34, No. 4. P. 1479–1501. <https://doi.org/10.5209/aris.82342>.
10. UNESCO. Road map for arts education: Paper presented at the World Conference on Arts Education: Building Creative Capacities for the 21st Century, Lisbon, Portugal. 2006.

REFERENCES

1. Abulawi, R. A. (2023). The Conceptual Design Themes of Artwork in the Public Spaces of Children's Hospital. *Civil Engineering and Architecture*, 11(5), 2413–2434. <https://doi.org/10.13189/cea.2023.110513>
2. Öden, H. Y. (2020). The Use of Illustration Art in Children Oriented Indoor and Furniture Designs: Application Examples and Techniques. *IDA: International Design and Art Journal*, 2(2), 161–175 [in Turkish].
3. Qiao, D., Bulhakova, T. V., & Lu, Y. (2023). Interior design principles of inclusive preschools. *Art and Design*, 1, 14–24. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.1>
4. Ponce-Delgado, A., Pocevičienė, R., & Rubira-García, R. (2024). Developing creative potential in school children through museums as cultural institutions: A case study in Madrid, Spain. *Education Sciences*, 14(3), 1–14. <https://doi.org/10.3390/educsci14030261>
5. Pylypchuk, O., Polubok, A., & Kurochka, N. (2023). Vyznachennia funktsii art-obiektiv u dyzaini interieru suchasnoi biblioteki [Determining the functions of art objects in interior design modern library]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 68(2), 78–83. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-2-11> [in Ukrainian].
6. Robb, A. J. (2021). Children talking about their experiences of visual art in and out of the classroom: a systematic literature review. *Inter. J. of Student Voice*, 9(3), 1–59.

7. Sari, M., Ardipal, & Wirman, B. (2020). Development of early childhood creativity through fine arts education. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 504, Proceedings of the 2nd International Conference Innovation in Education (ICoIE 2020). <https://doi.org/10.2991/assehr.k.201209.197>
8. Taylor, K. (2024, February 9). 35+ fun and themed kids' playroom ideas. *Home Companion*. Retrieved from <https://homecompanionmag.com/playroom/kids-playroom-ideas/> (date of application: 29.12.2024)
9. Ullán, A. M. (2022). Artes visuales en hospitales pediátricos. El papel del arte en el bienestar psicológico de los niños hospitalizados. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(4), 1479–1501. <https://doi.org/10.5209/aris.82342> [in Spanish].
10. UNESCO. (2006). Road map for arts education. Paper presented at the World Conference on Arts Education: Building Creative Capacities for the 21st Century, Lisbon, Portugal

Ганна ПОЛСТАЄВА,
orcid.org/0000-0001-5201-3450

*кандидат технічних наук,
доцент кафедри дизайну*

*Херсонського національного технічного університету
(Хмельницький, Україна) poletayevanna@gmail.com*

ЗАСТОСУВАННЯ ТА ЗНАЧЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО СИМВОЛУ В ДИЗАЙНІ ІГРОВОГО ПЕРСОНАЖУ

Сучасний світ перебуває на етапі глибоких трансформацій, які охоплюють революційні зміни в економіці, культурі та суспільному житті. У відповідь на ці виклики кожна країна та нація прагне зберегти свою культурну ідентичність, забезпечити культурний суверенітет і передати свої унікальні традиції. У цьому контексті медіа, зокрема відеоігри, стали потужними інструментами міжкультурної комунікації. Відеоігри надають унікальну можливість інтегрувати символи, які передають культурні цінності та підкреслюють національну самобутність.

У цій статті представлено систематичний аналіз ролі символів у дизайні персонажів відеоігор. Зокрема, розглядаються основні принципи створення персонажів, які здатні передавати культурні та нарративні аспекти, формувати емоційний зв'язок із гравцем і сприяти його залученню до ігрового процесу. Важливу увагу приділено аналізу взаємодії між візуальними символами, механіками гри та їхнім впливом на міжкультурну комунікацію, що забезпечує ефективне сприйняття ігрового контенту аудиторією з різних культурних середовищ.

Крім того, стаття охоплює технічні аспекти реалізації символів у дизайні ігрових персонажів, враховуючи їхню адаптацію до глобального культурного контексту. Обговорюються методи інтеграції традиційних елементів у сучасний ігровий дизайн, що дозволяє досягти балансу між автентичністю та універсальністю. Запропоновано підходи до використання символіки як засобу збереження культурного розмаїття в умовах глобалізації.

Завдяки використанню символів у дизайні персонажів, відеоігри стають не лише формою розваги, але й платформою для культурного діалогу. Цей підхід дозволяє розширювати горизонти гравців, сприяє міжкультурному обміну та створює нові можливості для взаєморозуміння у глобальному суспільстві. Таким чином, дослідження ролі символів у дизайні персонажів є важливим внеском у розвиток ігрової індустрії та культурної комунікації в сучасному світі.

Ключові слова: гейм-дизайн, культурна комунікація, відеоігри, дизайн персонажів, візуальний символ, дизайн, культурна ідентифікація.

Hanna POLIETAIEVA,

orcid.org/0000-0001-5201-3450

Candidate of Technical Sciences,

Associate Professor at the Department of Design

Kherson National Technical University

(Khmelnyskiy, Ukraine) poletayevanna@gmail.com

USE AND MEANING OF VISUAL SYMBOL IN GAME CHARACTER DESIGN

The modern world is undergoing profound transformations encompassing revolutionary changes in economics, culture, and societal life. In response to these challenges, every country and nation strives to preserve its cultural identity, safeguard cultural sovereignty, and pass down unique traditions to future generations. In this context, media, particularly video games, have emerged as powerful tools for intercultural communication. Video games provide a unique opportunity to integrate symbols that convey cultural values and emphasize national identity.

This article presents a systematic analysis of the role of symbols in video game character design. It explores the fundamental principles of creating characters capable of transmitting cultural and narrative aspects, forming emotional connections with players, and enhancing their engagement with the gameplay. Special attention is given to the analysis of the interaction between visual symbols, game mechanics, and their impact on intercultural communication, ensuring effective reception of game content by audiences from diverse cultural backgrounds.

Additionally, the article covers the technical aspects of implementing symbols in game character design, considering their adaptation to the global cultural context. Methods for integrating traditional elements into modern game design are discussed, achieving a balance between authenticity and universality. Approaches to using symbolism as a means of preserving cultural diversity in the face of globalization are proposed.

Through the use of symbols in character design, video games become not only a form of entertainment but also a platform for cultural dialogue. This approach broadens players' horizons, fosters intercultural exchange, and creates new opportunities for mutual understanding in a global society. Thus, the study of the role of symbols in character design makes a significant contribution to the development of the gaming industry and cultural communication in the modern world.

Key words: game design, cultural communication, video games, character design, visual symbol, design, cultural identification.

Постановка проблеми. У сучасному світі, який характеризується постійним розвитком, революційними змінами та адаптацією економіки й культури, кожна країна прагне зберегти свою культурну ідентичність і національні традиції шляхом пошуку ефективних стратегій культурного розвитку. Ігрова індустрія, яка поєднує технології, мистецтво і наратив, стає дедалі потужнішим засобом міжкультурної комунікації та передачі культурних цінностей. Одним із ключових елементів цього процесу є дизайн ігрових персонажів, які часто функціонують як носії культурної символіки.

Проте ефективна інтеграція культурних символів у дизайн ігрових персонажів залишається складним завданням. Вона вимагає збереження автентичності символів, забезпечення їхньої зрозумілості для гравців з різних культурних контекстів, а також врахування потреб міжкультурної комунікації. Неправильне використання символів або їхня недостатня локалізація може призводити до втрати сенсу, викривлення культурних значень чи навіть міжкультурних конфліктів.

Важливість вирішення цієї проблеми обумовлена не лише необхідністю збереження культурної ідентичності в умовах глобалізації, але й комерційним успіхом ігор на міжнародних ринках. Сучасні дослідження потребують глибшого аналізу функцій культурних символів у дизайні ігрових персонажів, їхньої ролі у трансляції культурних цінностей, а також розробки науково обґрунтованих підходів до адаптації символіки у глобальному ігровому середовищі.

Аналіз досліджень. Вивчення символів у гейм-дизайні охоплює кілька ключових аспектів. Визначення термінології символів як культурної ідентифікації (Saussure Ferdinand de., Peirce, Cassirer). Дослідження Aarseth, E. наголошують на використанні символів для посилення розповіді (на прикладі гри The Last of Us). Вчені Salen, K., & Zimmerman, E., стверджують, що культурні символи в іграх є важливими для представлення різноманітної ідентичності (наприклад, Okami та Ghost of Tsushima). Juul, J. наголошує, що добре продумані символи інтуїтивно спрямовують гравців, зменшуючи когнітивне навантаження та забезпечуючи безперервний ігровий досвід.

Мета статті – дослідження ролі та значення візуального символу в дизайні ігрових персонажів як засобу міжкультурної комунікації та інструменту передачі культурних цінностей.

Виклад основного матеріалу. У межах візуальних символів, згаданих у статті, термін «символ» (від грецького *semeiotikos*) означає зображення і виражає своє початкове значення візуального символу. Як пояснює теорія символів, заснована Аристотелем і школами стоїків, функція символу відображається трьома ланками: власним вираженням символу, декодування (імплікація) символу та відповідне значення. Візуальне вираження символу через теорію представлене на рисунку 1 (Cassirer, E., 2014: 32).

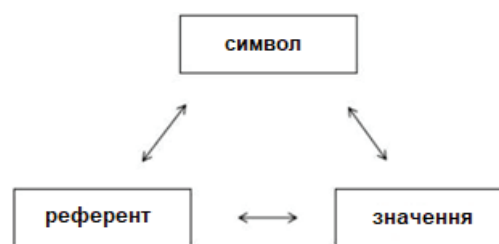


Рис. 1. Взаємозв'язок поняття символу через теорію

На основі традиційної концепції сучасна семіотика розвинула та запропонувала різноманітні нові розуміння у сфері її застосування. Saussure Ferdinand de., лінгвіст, у своїй роботі *Course in General Linguistics* (Saussure F., 2012: 15) вперше запропонував концепцію семіології. Він вважав, що сама семіологія як частина соціальної психології і навіть уся система психології є загальною наукою, що містить усі правила символів. Філософ Peirce вважав, що семіотика має бути фундаментальною наукою, заснованою на логіці та філософії, а також теоретичною системою, спільно створеною на основі математики. Спираючись на традиційну концепцію семіотики, Пірс запропонував системну концепцію трьох основних семіотичних елементів (рисунок 2): опис позначення, репрезентації, референції та значення (Juul, J., 2013: 21).

Теорія функціонування символу також є основним процесом, що створює культурну комунікаційну функцію в грі у формі візуального символу.

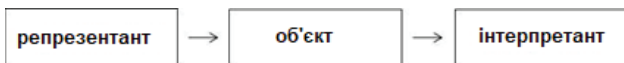


Рис. 2. Потрійне відношення в теорії знаків Пірса

Німецький філософ Cassirer зазначав, що люди символізують тварин, а людська діяльність, по суті, є свого роду «символом» і становить культурний світ. Люди використовують символи для створення культури. Усі феномени людської культури та духовної діяльності, такі як мова, історія, міфологія, релігія, мистецтво та наука тощо, виражаються за допомогою символічної форми (Cassirer, E., 2014: 40).

Отже, можна побачити, що в культурній комунікації успіх у декодуванні культурної інформації, включеної різними культурними символами, є одним із ключів до ефективної культурної комунікації.

Суть вираження комунікації через символи полягає у створенні та застосуванні мови символів для вираження взаємодії між людьми та суспільством. Для цього використовуються мовні символи, образні символи, графічні символи, кольорові символи та музичні символи. З розвитком суспільного та економічного життя шаблони символів поступово виводилися та комбінувалися, породжуючи змішану систему символів, зосереджену на медіа.

Комп'ютерна гра також є результатом зміни шаблонів символічного відображення. Розвиток відбувається шляхом інтеграції медіа-шаблонів з власними особливими інтерактивними елементами.

З точки зору медіа, сама гра складається з аудіовізуальної інформації, сюжетів та інтерактивних елементів. З точки зору семіотичної теорії, гра поєднує референта (аудіовізуальні елементи гри) та означника (нарративом, пов'язаним з досвідом гравця в грі) (Aarseth, E., 2013: 48). Отже, механізм культурної комунікації гри можна розуміти як процес декодування аудіовізуальних символів гравцями в грі.

Символи дозволяють не лише передавати інформацію гравцеві, а й задавати тон ігрової розповіді, посилювати асоціативні зв'язки та сприяти зануренню у віртуальне середовище. Символи в іграх представлені у вигляді:

- *Візуальних*. Виділяються іконки для інтуїтивного розуміння інтерфейсу, таких як здоров'я, енергія чи боєприпаси; кольорні рішення (певні кольори можуть сигналізувати про стан персонажа або загрозу, наприклад, червоний для небезпеки, зелений для безпеки); архетипові зображення –

об'єкти, що мають культурне чи міфологічне значення (наприклад, меч як символ сили).

- *Аудіальних*. Звукові ефекти (наприклад, попереджувальні сигнали або звуки успіху); музичні теми – унікальні мелодії, що асоціюються з персонажами чи місцями.

- *Механічних елементів*. Повторювальні ігрові дії – певні ігрові механіки можуть символізувати теми або ідеї (наприклад, цикл смерті та відродження в Dark Souls).

Дизайн ігрового персонажа є важливою частиною візуальних елементів у складі елементів гри. У більшості ігор персонажі функціонують як інтерактивна і сполучна ланка між гравцями та грою. Ігрові персонажі також є ключовим елементом у стимулюванні та викликанні унікальних почуттів користувача, таких як коливання та потік емоцій. Таким чином, дизайн ігрового персонажа є надзвичайно важливим у сфері ігрового дизайну, а також одним із ключових векторів у сфері культурної комунікації.

Відповідно до аналізу культурної ієрархії в грі, гра включає три ієрархічні культурні концепції, які проявляються різними формами: тематична культура – це загальний прояв у культурі гри, що в основному відображає тему та світову цінність у грі, ринкова культура – головним чином відображає культурні символи і зміст, дизайнерська культура – є ядром тематичної культури, що відображається в цінностях (Prosser, M. H., 2013: 30).

В дизайні персонажів основні елементи, що створюють образ є точка, лінія, поверхня та колір. Для створення ігрових персонажів із відповідним культурним значенням означає поєднання чотирьох елементів.

Лінія та її зміна є важливою формою прояву графічного вмісту. Вона становить дві комбінації: одна – це природний візерунок, який існував у природі; інший – геометричний візерунок, результат, розроблений після узагальнення природних шаблонів. Можна сказати, що геометричний візерунок є початком ідеї дизайну персонажу (Saussure F., 2012: 16).

Наприклад, традиційний орнамент українських вишиванок, рушників. Первинним завданням орнаментів вишиванки було дарувати добро та оберігати господаря. Унікальний стиль орнаменту оснащений насиченими культурними особливостями України (рисунок 3).

Візуальні символи, утворені традиційним українським орнаментом імплантовано до ігрових персонажів, таким чином підкреслюючи українські культурні характеристики.



Рис. 3. Традиційні орнаменти українських вишиванок <https://vsviti.com.ua/ukraine/43776>



Рис. 4. Концепт-арт для мобільної гри. Архів автора (Берещенко В.)

Міфологічні історії та персонажі завжди захоплювали уяву людей, розкриваючи таємничі світи, населені богами, героями та чудовиськами. Українська міфологія, як і будь-яка інша, має свою унікальну сутність, глибокий зв'язок з історією та культурою. Вона розповідає про неймовірні пригоди, створення світу, розкриває характери божеств та героїв, і допомагає зрозуміти сутність народу.

Головною особливістю української міфології є поєднання християнських релігійних уявлень із язичницькими віруваннями, присутність взаємопереплетених елементів анімізму, фетишизму й тотемізму. Особливе місце у світогляді українців, як у традиційному, так і в певній мірі сучасному суспільстві, якраз займає нижча міфологія.

Висновки. Важливість цього дослідження полягає в тому, що з бурхливим розвитком ігрової

індустрії, не так багато відповідних досліджень застосування символів культурної комунікації до ігрового візуального мистецтва. Поки що в сфері ігрового мистецтва, особливо в області дизайну існує недостатність певної теоретичної основи та рекомендацій. Завдяки цьому дослідженню можна краще систематизувати культурно-комунікативну функцію дизайну персонажів у ігровому мистецтві.

За допомогою відповідного аналізу в області дизайну ігрових персонажів і експериментальних результатів можна підтвердити, що ігрові персонажі, імплантовані культурними символами, мають сильнішу культурну комунікативну функцію. Як інтеграція багатьох культур і засобів масової інформації, ігрові персонажі заслуговують на глибоке осмислення деяких аспектів, зокрема успадкування культурних символів багатьох країн, націй і багатьох регіонів, інтеграції та інновацій.



Рис. 5. Проектна пропозиція персонажів для гри. Архів автора (Шульга А.)

Дизайн ігрових персонажів для вираження культурної ідентичності використовують символи, а саме орнаментику, колір та механіку. Три рівні культури: тема, ринок і творець гри, досягли справжнього об'єднання та інтеграції в ігровому персонажі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bai C. G., Zhao Y. S. Cultural Semiotic Study on Game Contents. *Journal of Chongqing University of Technology (Social Science)*. 2015. №12. pp. 30-45.
2. Cassirer E. *An Essay on Man*. Shang Hai: Shanghai Translation Publishing House, 2014. pp. 31-53.
3. Gao F., Zhao Y. M. Application of Semiotics in Graphics Design. *Shandong Polytechnic University*. 2007. №4. pp. 20-45.
4. Juul J. *The Art of Failure: An Essay on the Pain of Playing Video Games*. The MIT Press, 2016. 172 pp.
5. Salen K., Zimmerman E. *Rules of Play: Game Design Fundamentals*. The MIT Press, 2003. 155 pp.
6. Aarseth E. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Johns Hopkins University Press, 2013. 145 pp.
7. Prosser M. H. *The Cultural Dialogue: An Introduction to Intercultural Communication*. BeiJing: Peking University press, 2013. pp. 19-37.
8. Saussure F. *Course in General Linguistics*. La Salle: Open Court, 2012. pp.15-16.
9. Sonesson G. The concept of text in cultural semiotics. *Sign System Studies*. 2012. №26. pp. 88-114.

REFERENCES

1. Bai C. G., Zhao Y. S. (2015). Cultural Semiotic Study on Game Contents. *Journal of Chongqing University of Technology (Social Science)*, №12. pp. 30-45.
2. Cassirer E. (2014). *An Essay on Man*. Shang Hai: Shanghai Translation Publishing House. pp. 31-53.
3. Gao F., Zhao Y. M. (2007). Application of Semiotics in Graphics Design. *Shandong Polytechnic University*. №4. pp. 20-45.
4. Juul J. (2016) *The Art of Failure: An Essay on the Pain of Playing Video Games*. The MIT Press. 172 pp.
5. Salen K., Zimmerman E. (2003) *Rules of Play: Game Design Fundamentals*. The MIT Press. 155 pp.
6. Aarseth E. (2013) *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Johns Hopkins University Press. 145 pp.
7. Prosser M. H. (2013). *The Cultural Dialogue: An Introduction to Intercultural Communication*. BeiJing: Peking University press. pp. 19-37.
8. Saussure F. (2012) *Course in General Linguistics*. La Salle: Open Court. pp.15-16.
9. Sonesson G. (2012) The concept of text in cultural semiotics. *Sign System Studies*. №26. pp. 88-114.

УДК 7.012-028.23(091)-044.32:7(477)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-20>

Роман ПРАЦКОВ,

orcid.org/0000-0002-0052-9479

аспірант кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) *pratskovroma@gmail.com*

СПЕЦИФІКА ВІДЕОДИЗАЙНУ В КОНТЕКСТІ СИСТЕМИ ОБРАЗОТВОРЕННЯ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Досліджено особливості відеодизайну як явища сучасного сценічного мистецтва крізь призму образотворення. Проаналізовано провідні концепції відеодизайну в закордонному і українському академічному вимірі. Уточнено дефініцію поняття «відеодизайн», «відеомапінг» та «образотворення» і запропоновано власне трактування відеодизайну як процесу створення художнього оформлення сценічного твору у формі рухомого зображення засобами синтезу технічних та мистецьких складових відеоряду, розробка, генерування та управління візуальними елементами у русі. Констатовано, що у контексті специфіки сучасного сценічного мистецтва поняття «образотворення» доцільно розглядати як процес створення художнього образу в сценічному творі, що передається глядачу завдяки використанню комплексу режисерських та художньо-постановочних прийомів і засобів. Узагальнено основні характеристики, функціональну специфіку та особливості використання відеодизайну в сценічному мистецтві першої чверті ХХІ ст. З'ясовано, що в сучасному сценічному мистецтві представлено багато можливостей для розвитку системі образотворення – одну з провідних ролей в цьому процесі відіграє відеодизайн, використання якого зумовлено тенденціями цифрового суспільства. Відеодизайн сприяє оновленню процесів образотворення – інтегрування інноваційних цифрових технологій посилює художньо-естетичні трансформації візуального ряду і сприяє розширенню режисерського інструментарію репрезентації ідейно-тематичних, філософсько-світоглядних, асоціативно-метафоричних та ін. аспектів сценічного твору. Констатовано, що основні принципи образотворення та символізму лексики сучасного сценічного мистецтва, що використовуються в постановках засвідчують цінність відеодизайну та його ексклюзивні якості в кожному конкретному сценічному творі.

Ключові слова: відеодизайн, проєкційний дизайн, образотворення, зображення, відеомапінг, сценічне мистецтво, сценічний простір, постановка, образотворення.

Roman PRATSKOV,

orcid.org/0000-0002-0052-9479

Graduate Student at the Department of Stage Direction and Public Holidays
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) *pratskovroma@gmail.com*

SPECIFICITY OF VIDEO DESIGN IN THE CONTEXT OF THE IMAGE CREATION SYSTEM OF CONTEMPORARY STAGE ART

The features of video design as a phenomenon of modern stage art through the prism of image creation are studied. The leading concepts of video design in the foreign and Ukrainian academic dimension are analyzed. The definition of the concepts of “video design”, “video mapping” and “image creation” is clarified and the proper interpretation of video design is proposed as the process of creating the artistic design of a stage work in the form of a moving image by means of synthesizing the technical and artistic components of the video sequence, developing, generating and managing visual elements in motion. It is stated that in the context of the specifics of modern stage art, the concept of “image creation” is appropriate to consider as the process of creating an artistic image in a stage work, which is transmitted to the viewer through the use of a complex of directorial and artistic-production techniques and means. The main characteristics, functional specifics and features of the use of video design in the performing arts of the first quarter of the 21st century are summarized. It is found that in modern performing arts there are many opportunities for the development of the image-making system – one of the leading roles in this process is played by video design, the use of which is determined by the trends of the digital society. Video design contributes to the renewal of image-making processes – the integration of innovative digital technologies enhances the artistic and aesthetic transformations of the visual series and contributes to the expansion of the director's toolkit for the representation of ideological and thematic, philosophical and worldview, associative and metaphorical, etc. aspects of the stage work. It is stated that the basic principles of image-making and symbolism of the vocabulary of modern performing arts used in productions testify to the value of video design and its exclusive qualities in each specific stage work.

Key words: video design, projection design, image creation, image, video mapping, performing arts, stage space, staging, image creation.

Постановка проблеми. Станом на початок третього десятиліття ХХІ ст. рівень інформаційно-комунікаційних технологій та інтегрування їх в усі галузі людської життєдіяльності сягнув безпрецедентного розвитку, зумовлюючи суттєві трансформаційні процеси. Одним із показових прикладів означеної тенденції є еволюція сценічного мистецтва, що безпосередньо пов'язана з формуванням та популяризацією відеодизайну – використанням зображень та відео, що проєктуються для покращення сценічного простору, розповіді історії або створення нових вражень.

Сучасні тенденції сценічного мистецтва протягом першої половини 2020-х рр. посприяли активному інтегруванню відеодизайну в різноманітних формах театрального твору. Активізація практики відеодизайну у свою чергу актуалізує необхідність розширення його теоретичної бази.

Аналіз попередніх досліджень. Проблематика використання відеодизайну в сценічному мистецтві привертає увагу багатьох українських науковців. Так, наприклад, дослідженню відеомапінгу як сучасного мультимедійного мистецтва в Україні присвячено працю О. Доколової (2021), окремі аспекти відеодизайну розглядають Ю. Легенький, В. Стрельчук та А. Гоцалюк, досліджуючи трансформації у підходах до репрезентації візуальної частини оперних постановок в контексті провідних західноєвропейських тенденцій дизайну сценічного простору (2023); серед інших технологій сучасного сценічного дизайну деякі приклади використання відеопроєкцій у театральних постановках аналізує О. Попова (2022); деякі питання, пов'язані з використанням відеомапінгу в дизайні сценічного простору досліджують А. Гоцалюк та Р. Михайлова крізь призму тенденції комплексного застосування інформаційно-цифрових технологій у мистецьких практиках сучасного дизайну сценічного простору (2023); функціональну складову відеодизайну в оформленні сценічного видовища досліджує В. Бойко (2023) та ін. Проте наразі, незважаючи на важливість названих праць для подальших наукових розробок практики відеодизайну в сценічному мистецтві, багато аспектів цієї складної проблематики лишають невисвітленими.

Метою дослідження є виявлення особливостей відеодизайну як явища сучасного сценічного мистецтва крізь призму образотворення.

Методи дослідження. Застосовано аналітичний, системний та типологічний метод для вивчення феномену відеодизайну та його аналізу крізь призму системи образотворення сучасного сценічного мистецтва; метод термінологічного

аналізу, інтерпретації та операціоналізації понять, для уточнення змісту понять «відеодизайн», «відеомапінг», «образотворення»; а також культурно-історичний, компаративний та семіотичний метод.

Виклад основного матеріалу. Сценічне мистецтво, просякнуте багатовіковими традиціями, на сучасному етапі переживає значну трансформацію. Завдяки відеодизайну в сучасному сценічному мистецтві відбувається оновлення процесів образотворення. У контексті теми дослідження поняття «образотворення» розглядаємо як процес створення художніх образів у сценічному творі, що передається глядачу завдяки використанню комплексу режисерських та художньо-постановочних прийомів і засобів.

По суті відеодизайн полягає в трансформації сприйняття фізичних просторів; творчій інтеграції проєктованих зображень та анімації для збільшення і урізноманітнення візуального середовища в сценічних просторах, подіях або інсталяціях. Завдяки стратегічному розміщенню та маніпулюванню світлом і візуальними ефектами, дизайнери мають можливість трансформувати саму сутність середовища. Власне мова йде не лише про демонстрацію зображень, а про створення наративів, посиленні емоційного відгуку та нового рівня залучення глядачів.

Відеодизайн у широкому розумінні стосується творчої інтеграції проєктованих зображень та анімації для збільшення і урізноманітнення візуального середовища в сценічних просторах, подіях або інсталяціях. Проте в академічному вимірі понятійно-категоріальний апарат наразі перебуває на етапі формування, власне як і саме поняття «відеодизайн». Варто зазначити, що в західному теоретико-практичному дискурсі зазвичай використовується тотожне відеодизайну поняття «проєкційний дизайн». За визначенням Об'єднаної спілки художників-декораторів United Scenic Artist's Union Local 829, відеодизайн/проєкційний дизайн – «це використання зображення як засобу для освітлення або доповнення тексту постановки» (United Scenic Artist's. 2017).

Науковці наголошують на тому, що варіантність дефініції відеодизайну – від окремої форми графічного дизайну, художнього оформлення будь-чого у формі рухомого зображення, керування формами, фактурами, кольорами у русі та діяльність, що забезпечує технічні і творчі аспекти відеоряду, до процесу пошуку оптимального рішення поставленого завдання у виробництві (Довженко, 2018, с. 24), пов'язане з особливостями процесу породження нового терміну – вчений, який вводить в науку певний термін, одночасно пропонує

своє, авторське трактування нового поняття, а його осмислення і переосмислення іншими вченими може актуалізувати інші, особистісні, підходи та трактування наукового факту (Spinogatti, 2017, с. 33). Таким чином на рівні індивідуальних інтенцій вченого основоположними стають його методологічні орієнтири, завдання та цілі конкретного дослідницького напрямку, зумовлені не одним, а кількома аспектами розуміння нового поняття. У випадку, коли об'єктом дослідження є сучасне сценічне мистецтво, відеодизайн доцільно розглядати як «процес створення художнього оформлення будь-чого у формі рухомого зображення, за допомогою технічних і творчих аспектів відеоряду, управління формами, фактурами, кольорами у русі» (Працков, 2023, с. 73).

К. Ван Ікіл стверджує, що деякі обставини – естетичні, соціально-політичні та технологічні, які стали передумовою для того, щоб кіно- та відеопроєкція позиціювалися звичним елементом театральних постановок пояснюються в праці П. Брука «Порожній простір», а власне закладені в самому розумінні теоретиком і практиком режисерського театру поняття порожнечі. Науковець акцентує увагу на тому, що проєкційна технологія вже використовувалася в театрі протягом десятиліть, коли П. Брук написав чотири лекції, зібрані в книгу. Але глибоко ідеологічний термін «порожній простір» позначає момент в історії театру, коли постановку театральної вистави називають далекоглядно-технічним актом: «якщо театр – це те, що режисер бачив, перетворюючи на образи для всіх, то проєкція є самим принципом театральної роботи» (Van Eikels, 2022, с. 143-144).

Відеодизайн, разом із світлом та звуком існує безпосередньо на перетині мистецтва і технологій. На думку науковців, технологія, в тому вигляді, в якому її представляють сьогодні для проєкції, прослідковується з часів Чарівного ліхтаря, а невід'ємний зв'язок між відеодизайном та технологією розпочався з самого початку цієї форми мистецтва (Spinogatti, 2017, с. 58). Аналізуючи історичний розвиток відеодизайну, можна стверджувати, що він існує на перетині між кінематографічною мовою, що з'явилася на початку ХХ ст. і старовинними традиціями живого виступу. В першу чергу відеодизайн пов'язаний з використанням зображення як засобу просвітництва або доповнення тексту постановки, може використовуватися для контекстуалізації дії, створення настрою, відображення психологічних станів персонажів або репрезентації образів чи ідей в їх цілісності.

У театрі відеодизайн змінив традиційні концепції простору та сценографії: статичне тло перетворюється на яскраві пейзажі, мінімалістичні декорації – на складні сцени, а персонажі взаємодіють із навколишнім середовищем способами, які раніше неможливо було уявити. Ця динамічна взаємодія світла, простору та нарративу додає глибини театральним виставам, роблячи кожен сцену унікальним видовищем.

Галузь відеодизайну швидко розвивається, поєднує цифрові технології з художнім баченням, надаючи неперевершену універсальність і динамізм сценічним постановкам. На сучасному етапі він позиціюється потужним інструментом для сценографів та режисерів-постановників, оскільки надає безмежні можливості для створення вражаючого тла, перенесення глядача в інші світи або органічного поєднання реальності з цифровими елементами. Від мінімалістських абстракцій до складних деталізованих ландшафтів відеодизайн зазвичай стає самостійним персонажем в сценічній дії. Отже, відеодизайн надає можливості для створення ефемерних зображень для живого виступу, що передаються за допомогою різноманітних інноваційних технологій, включаючи проєктори, світлодіодні поверхні, монітори та інші цифрові та аналогові методи.

Театр завжди був осередком інновацій, і з проєкційним дизайном його еволюція продовжується. В. Бойко (2023, с. 44), наголошуючи на тому, що на сценічних майданчиках led-екрани вже стали традиційним технічним засобом візуалізації, пропонує розрізнити такі функції відеодизайну як: сценографічна (відеодизайн використовується для створення декорацій, динаміки художнього образу та відповідної атмосфери постановки), змістовно-концептуальна (конкретний відеодизайн є рівнозначним драматичному змісту за семантичним наповненням) та структуротворча (використання імерсивних технологій зміщують акцент з артиста на інноваційні прийоми).

Використання проєкції заднього плану стало звичним явищем, але тепер тенденція схиляється до більш складних інтерактивних проєкцій, що додають відтінок до розповіді та створюють відчуття імерсії. Зазвичай проєктування, що не реалізується на «проєкційний екран», називається проєкційним мапінгом. Якщо структурне проєктування – концепція, вперше запропонована Університетом Північної Кароліни (США) в 1990 р., найбільш ранній проєкційний мапінг з'явився в 1960 р. як відеомапінг або просторове покращення реальності. Першим публічним використанням став проєкт кінокомпанії Уолтера Діснея

«Маєток з привидами» (1969 р.), коли використовувалася 16-міліметрова плівка. Кінопроектор проектував зображення на «модель скелета», створюючи динамічний ефект. Після 2001 р. проєкційний мапінг став використовуватися в різноманітних галузях, зокрема в мистецькій, ставши одним із найбільш затребуваних підвидів відеодизайну. Сучасні українські науковці пропонують трактувати відеопроєкційний мапінг як «проєкцію відеоматеріалів, що, на відміну від звичайних відеопроєкцій, адаптується до форм та обсягів проєкційної поверхні, якою може стати будь-який об'єкт та суб'єкт, за формами та обсягами» (Доколова, 2021, с. 162).

Приклади використання проєкційного відео в культурних практиках та виконавському мистецтві значно розширилося в другому – першій половині третього десятиліття XXI ст. Поява 3D-проєкційного мапінгу додає глибини та розміру плоским поверхням, перетворюючи статичні декорації на живі пейзажі. Ця технологія може перетворити просту коробку на транспортний засіб, що рухається, ліс або гамірний міський пейзаж, посилюючи ілюзію реальності та розсуваючи межі театрального дизайну. Основою технології 3D-мапінгу стала голографічна проєкція – в результаті синтезу технології 3D та інтеграційного відеомистецтва можлива проєкція на будь-який об'єкт конкретного середовищного простору, що передбачає врахування його геометричних даних, місця і положення в просторі, а під час художньої трансформації, що реалізується завдяки комплексу візуальних засобів, у глядача з'являється певна ілюзія (Доколова, 2021, с. 162).

Відеодизайн також дозволяє створювати візуальні ефекти в реальному часі, додаючи динамічний рівень до театрального досвіду, унікальне чутливе середовище, що реагує та адаптується до історії: від дощів, які приходять і відпливають разом із драмою, до ефірних пейзажів, що трансформуються разом із сюжетною лінією,

Процес створення відеодизайну передбачає: вибір та осмислення особливостей сценічного простору (театральна сцена, стіна або будь-яка поверхня, яка стане полотном для візуальних зображень); створення візуальних елементів, що будуть проєктуватись (створювати візуальні елементи або імпортувати власний контент дозволяє спеціальне програмне забезпечення); нанесення візуальних елементів на обрану поверхню з метою вирівнювання елементів з контурами поверхні для

максимально плавного та реалістичного відображення; синхронізація візуальних ефектів із аудіодоріжками чи звуковими ефектами для покращення ефекту імерсії.

На думку С. Діксон, популяризація відеодизайну в сценічному мистецтві пов'язана, в першу чергу з розширенням художньо-постановочних можливостей (починаючи з візуальної зміни сценічного простору, до модифікацій тілесності) як у нових, так і в традиційних формах театрального твору, що сприяє поглибленню та розширенню інтерпретації його ідейного задуму (Dixon, 2007, с. 195).

Найближче майбутнє відеодизайну в сценічному мистецтві сповнене потенціалу. Нові технології, такі як доповнена реальність (AR) і віртуальна реальність (VR), збираються підняти цю сферу на нові висоти. Станом на 2024 р. існує багато прикладів сценічних постановок, в яких актори взаємодіють з елементами AR, проєктованими на сцену. Перспективним напрямом є зміна концепції занурення глядача завдяки гарнітурі VR.

Проєкційний дизайн вдихнув нове життя у світ театру, перетворивши статичні декорації на динамічні пейзажі, а традиційні наративи – на захоплюючі враження.

Висновки. В сучасному сценічному мистецтві представлено багато можливостей для розвитку системи образотворення – одну з провідних ролей в цьому процесі відіграє відеодизайн, використання якого зумовлено тенденціями цифрового суспільства. Поява відеодизайну, що поєднує мистецтва та цифрові технології, переосмислює звичайні норми театру, розширює межі образотворення, пропонуючи глядачам новий захопливий досвід. Останні тенденції сценічного мистецтва засвідчують активне використання відеодизайну в постановках і виставах різних видів та форм театру. Завдяки відеодизайну в сучасному сценічному мистецтві відбувається оновлення процесів образотворення – інтегрування інноваційних цифрових технологій посилює художньо-естетичні трансформації візуального ряду і сприяє розширенню режисерського інструментарію репрезентації ідейно-тематичних, філософсько-світоглядних, асоціативно-метафоричних та ін. аспектів сценічного твору. Основні принципи образотворення та символізму лексики сучасного сценічного мистецтва, що використовуються в постановках засвідчують цінність відеодизайну та його ексклюзивні якості в кожному конкретному сценічному творі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко В. Функціональна складова відеодизайну в оформленні сценічного видовища. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 63. С. 40–46.
2. Гоцалюк А., Михайлова Р. Новітні інформаційно-цифрові технології в дизайні сучасного сценічного простору. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 65. С. 91–96.
3. Довженко І. Відеодизайн: тенденції, пошуки, перспективи. Актуальні проблеми сучасного дизайну. Міжнародна науково-практична конференція. 2018. С. 23–26.
4. Доколова А.С. 3D-mapping як сучасна технологія мультимедійного мистецтва в Україні : дис. доктора філософії за спеціальністю 022 – Дизайн. Київський національний університет культури і мистецтв, Міністерство освіти і науки України. Київ, 2021. 191 с.
5. Легенький Ю., Стрельчук В., Гоцалюк А. Апгрейд сценічного дизайну оперних вистав на сцені сучасних західноєвропейських театрів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64. С. 176–181.
6. Попова О. В. Сценічний дизайн в контексті специфіки розвитку сучасного українського драматичного театру. *Культура і сучасність*. Київ : НАККіМ, 2022. Вип. 1. С. 132–136.
7. Працков Р. С. Історія виникнення відеодизайну та його адаптація в українському мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 62. С. 68–75.
8. Categories & Crafts. United Scenic Artist's. 2017. URL : <https://www.usa829.org/About-Our-Union/Categories-Crafts> (дата звернення : 5.12.2024).
9. Dixon S. Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation. Massachusetts: MIT Press, 2007. 809 p.
10. Spinogatti J. P. Storytelling Within the Theatre: How the Work of the Projection Designer Pushes the Boundaries of Art, Collaboration, and Technology. Bachelor of Philosophy, University of Pittsburgh, 2017. 67 p. URL : https://d-scholarship.pitt.edu/31634/1/JosephPSpinogatti_BPhil_ETD.pdf (дата звернення : 7.12.2024).
11. Van Eikels K. Projection Technology and the Theatre Stage: Light, Space, Body Politics. *Performance Spaces and Stage Technologies: A Comparative Perspective on Theatre History*, edited by Yuji Nawata and Hans Joachim Dethlefs, Bielefeld: transcript Verlag, 2022, pp. 143–156.

REFERENCES

1. Boiko, V. (2023). Funktsionalna skladova videodyzainu v oformlenni stsenichnoho vydovyshcha [The functional component of video design in the design of stage spectacle.]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 63. 40–46 [in Ukrainian].
2. Hotsaliuk, A., Mykhailova, R. (2023). Novitni informatsiino-tsyfrovi tekhnolohii v dyzaini suchasnoho stsenichnoho prostoru [The latest information and digital technologies in the design of modern stage space]. Aktualni pytannia humanitarnykh naukiu 2023. Vyp. 65. 91–96 [in Ukrainian].
3. Dovzhenko, I. (2018). Videodyzain: tendentsii, poshuky, perspektyvy [ideo design: trends, searches, prospects.]. Aktualni problemy suchasnoho dyzainu. Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsii. 23–26 [in Ukrainian].
4. Dokolova, A.S. (2021). 3D-mapping yak suchasna tekhnolohiia multymediinoho mystetstva v Ukraini [3D-mapping as a modern technology of multimedia art in Ukraine] : dys. doktora filosofii za spetsialnistiu 022 – Dyvain. Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. Kyiv [in Ukrainian].
5. Lehenkyi, Yu., Strelchuk, V., Hotsaliuk, A. (2023). Aphreid stsenichnoho dyzainu opernykh vystav na stseni suchasnykh zakhidnoievropeiskykh teatriv [Upgrade of stage design of opera performances on the stage of modern Western European theaters]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 64. 176–181 [in Ukrainian].
6. Popova, O. V. (2022). Stsenichniy dyzain v konteksti spetsyfyky rozvytku suchasnoho ukrainskoho dramatychnoho teatru [tage design in the context of the specifics of the development of modern Ukrainian drama theater.]. Kultura i suchasnist. Kyiv : NAKKiM. Vyp. 1. 132–136 [in Ukrainian].
7. Pratskov, R. Ye. (2023). Istoriia vynyknennia videodyzainu ta yoho adaptatsiia v ukrainskomu mystetstvi [The history of the emergence of video design and its adaptation in Ukrainian art]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 62. 68–75 [in Ukrainian].
8. Categories & Crafts. United Scenic Artist's. 2017. URL: <https://www.usa829.org/About-Our-Union/Categories-Crafts>
9. Dixon, S. (2007). Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation. Massachusetts: MIT Press
10. Spinogatti, J. P. (2017). Storytelling Within the Theatre: How the Work of the Projection Designer Pushes the Boundaries of Art, Collaboration, and Technology. Bachelor of Philosophy, University of Pittsburgh. URL: https://d-scholarship.pitt.edu/31634/1/JosephPSpinogatti_BPhil_ETD.pdf
11. Van Eikels, K. (2022). Projection Technology and the Theatre Stage: Light, Space, Body Politics. *Performance Spaces and Stage Technologies: A Comparative Perspective on Theatre History*, edited by Yuji Nawata and Hans Joachim Dethlefs, Bielefeld: transcript Verlag. pp. 143–156.

УДК 746.5:391.7]:069(477)(71)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-21>

Маргарита ПУГАЧЕНКО,
orcid.org/0000-0003-0837-1108
аспірантка катедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Львів, Україна) *m.puhachenko.asp@kubg.edu.ua*

ЧОЛОВІЧІ БІСЕРНІ ПРИКРАСИ В КОЛЕКЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МУЗЕЮ В ТОРОНТО

Чоловічі прикраси є важливою частиною декоративно-ужиткового українського мистецтва. У багатьох регіонах подібні вироби з бісеру були елементом народної ноші та засобом культурної самоідентифікації. Вони виконували ритуальні, соціальні та естетичні функції, підкреслюючи статус власника, його вік та належність до певної громади. Нагрудні аксесуари з бісеру відігравали важливу роль у чоловічому традиційному костюмі, адже через їхні символічні мотиви та орнаментальні композиції передавалися культурні й родинні цінності. І незважаючи на те, що традиційні жіночі прикраси з бісеру добре представлені у наукових працях, чоловічі вироби досі залишаються поза увагою дослідників. Серед великого різноманіття архівів колекції українського музею в Торонто є однією з найповніших за кількістю та різноманітністю на американському континенті. Зокрема, до неї входять наступні експонати: вишити сорочки, нагрудні прикраси, комірці, пояси, головні убори, тощо. Кожен з цих об'єктів є унікальним прикладом художньої майстерності українських етнографічних груп, таких як гуцули, бойки, лемки та інші. Більшість виробів має свої технічні та декоративні традиції виконання і є відображенням регіональних особливостей, які збереглися завдяки передачі знань від покоління до покоління. Серед 7000 унікальних експонатів чоловічі бісерні прикраси складають невелику частину і вперше піддаються систематичному науковому аналізу, зокрема вісім катильонів, три краватки та гердан. Окремі предмети з колекції музею вирізняються унікальними символічними мотивами, які відображають багатство української культурної спадщини і характеризує певний регіон. Дослідження символічного значення бісерних орнаментів також відкриває нові перспективи для розуміння взаємозв'язків між матеріальною та духовною культурою пращурів. Так, значення катильонів у обрядах заручення мали свій посыл. Аналіз аксесуарів зі скла може стати джерелом натхнення для сучасних художників і дизайнерів, задля переосмислення традицій у контексті сучасного мистецтва.

Ключові слова: скляні прикраси, чоловічі аксесуари, скло, катильйон, краватка, гердан, народний костюм, Україна, Канада, художня культура.

Marharyta PUHACHENKO,
orcid.org/0000-0003-0837-1108
Postgraduate student at the Department of Image-creating Art
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Lviv, Ukraine) *m.puhachenko.asp@kubg.edu.ua*

MEN'S GLASS BEAD JEWELRY IN THE COLLECTION OF THE UKRAINIAN MUSEUM IN TORONTO

Men's jewelry represents a significant element of Ukrainian decorative and applied arts. In many regions, beaded artifacts served as a component of traditional attire and a medium of cultural self-identification. These items fulfilled ritualistic, social, and aesthetic functions, emphasizing the owner's status, age, and affiliation with a particular community. Beaded chest ornaments held an essential place in traditional men's costumes, as their symbolic motifs and ornamental compositions conveyed cultural and familial values. Despite the fact that traditional women's beaded jewelry has been extensively studied in academic works, men's pieces remain largely overlooked by researchers.

Among the vast array of archives, the collection of the Ukrainian Museum in Toronto is one of the most comprehensive on the American continent in terms of its quantity and diversity. It includes embroidered shirts, chest ornaments, collars, belts, headdresses, and other items. Each of these objects is a unique example of the artistic craftsmanship of Ukrainian ethnographic groups, such as the Hutsuls, Boykos, Lemkos, and others. Most items reflect distinctive technical and decorative traditions, preserving regional peculiarities passed down through generations. Among the 7,000 unique artifacts, men's beaded jewelry constitutes a small fraction, including, for the first time, a systematic scholarly analysis of eight katilyons, three cravats, and one gerdan. Certain items in the museum's collection stand out with unique symbolic motifs, embodying the richness of Ukrainian cultural heritage and characterizing specific regions.

The exploration of the symbolic significance of beaded ornaments opens new perspectives for understanding the interplay between material and spiritual cultures of the ancestors. For instance, katillions carried distinct meanings in betrothal rituals. The analysis of glass accessories may also inspire contemporary artists and designers, offering opportunities to reinterpret traditions within the context of modern art.

Key words: glass jewelry, men's accessories, glass, cotillion, necktie, gerdan, folk costume, Ukraine, Canada, artistic culture.

Постановка проблеми. Тяглість традицій носіння прикрас чоловіками на теренах сучасної України відомі зі стародавніх часів відображають колективну пам'ять народу, його символіку та ритуали і потребують особливої уваги при розкопках. Так, розвитком ремесла в могильниках археологи знаходять в різні періоди різноманітні аксесуари з кісток, металу, каміння та кераміки. З часом з'являються в побиту і скляні вироби, які вже в античну епоху займають окрему нішу в декоративному мистецтві і починають активно впроваджуватися у всі сфери життя. Далі традиція носіння скляних аксесуарів зберігається і в середньовічному костюмі мешканців Київської Русі, Галича і зустрічаються у вигляді емалей, намистин, оздобы виробів військового та сакрального значення.

З віками ця традиція зберігається і на початку ХХ століття український народний костюм набув завершеної форми, відображаючи регіональні особливості в орнаментах вишивки, головних уборах та прикрасах. Скляні прикраси, а особливо вироби з бісеру набули також свого розвитку і популярності як в жіночих так і в чоловічих аксесуарах. Навіть відсутність вітчизняного виробництва скляних намистин, зокрема бісеру, на українських теренах не завадили місцевим майстрам з часом опанували різноманітні техніки бісероплетіння. Їхні художні вироби набули популярності і демонстрували високу майстерність та багатство орнаментальних мотивів. Завдяки чому були успішно представлені на престижних європейських виставках-ярмарках Відня, Лондона, Парижа, Праги, та в інших містах (Никорак, 2004).

Ще одним аспектом проблеми є відсутність систематизованих даних о колекції Українського музею в Торонто, яка зберігає більше 7000 експонатів, в тому числі і виробів з бісеру. Необхідність систематичного вивчення чоловічих прикрас зі скла обумовлена потребою розширення знань про культурну спадщину України, а також збереженням і популяризацією унікальних зразків народного мистецтва в контексті сучасних мистецтвознавчих досліджень. Колекцію цього музею складають вироби, які привезли емігранти на початку і ХХ століття, а також аксесуари які були виготовлені на теренах Канади, і відобража-

ють багатство української матеріальної культури, зокрема бісероплетіння.

Аналіз досліджень. Дослідження чоловічих прикрас з бісеру в українському мистецтвознавстві найбільше представлено в монографії Олени Федорчук «Традиція бісерного оздоблення народної ноші українців (на матеріалах західних областей України)» (Федорчук, 2021). Робота зосереджена на аналізі витоків, зародженні та поступу традицій відповідно певній етно-мистецькій парадигмі, видимими маркерами якої стали особливості технологічних, типологічних і художньо-стилістичних засад творчості. Розглянута історія української традиції бісерного оздоблення народної ноші. Інформація о класифікації, термінології та технології бісероплетіння положена в основу цього дослідження.

В монографії Ганни Врочинської «Українські народні жіночі прикраси ХІХ – початку ХХ століть» (Врочинська, 2015) детально розглянуті усі відомі типи українських жіночих прикрас, і представлено широкий ілюстративний матеріал з музейних збірок та приватних колекцій. Але здебільшого автор зосереджена на жіночих прикрасах, тоді як чоловічі вироби лише епізодично згадуються в загальному контексті.

Фрагментарні згадки про бісерні прикраси можна знайти в окремих статтях та розділах колективних монографій. Наприклад у Т. Ніколаєвой «Історія українського костюма» (Ніколаєва, 1996), де представлено різноманіття народної ноші від витоків і до ХХ століття по наступних регіонах: Середня Наддніпрянина, Поділля, Полісся, Волинь, Слобожанщина, Полтавщина, Карпати і Південь.

Ще з ХІХ століття є згадки означеної теми різноманіття українських бісерних прикрас у європейських дослідників. Так, ще у 1877 Яків Головацький у своїй праці «Про народний одяг й убрання русинів або руських у Галичині та північно-східній Угорщині» згадував про використання бісерних прикрас в українському народному костюмі. Також Іван Франко неодноразово згадував бісерні оздобы українців, зокрема, у 1887 році в описі Етнографічної виставки в Тернополі, або у 1896 році у «Передньому слові» до збірки Ольги Рошкевич, але здебільшого жіночі.

Еволюцію скляних прикрас в період античності на теренах України розглянуто в статті «Glass bijouterie in samples of antique crimean art from museum collections of Ukraine and Russia» (Puhachenko, 2022), яка зосереджується на описі та особливостях виготовлення прикрас, а також їх різноманіття та розвиток в період Середньовіччя у статті «Artistic analysis of glassware unearthed in Yaroslav Pasternak's excavations in Lviv region between 1936 and 1944» (Puhachenko, 2023).

Мета статті – Систематизувати й описати чоловічі бісерні прикраси в колекції Українського музею в Торонто.

Виклад основного матеріалу. Український музей Канади з філією в Онтаріо, розташований у місті Торонто було засновано у 1944 році, під час завершального етапу Другої світової війни. Виконуючи функцію простору для документування, популяризації і збереження культурної ідентичності, предмети експозицій та архівів означеної установа потребують уваги науковців. У другій половині ХХ століття необхідність збереження національних цінностей стала особливо актуальною для українців діаспори з огляду на масове знищення української культурної спадщини на батьківщині.

Ініціаторами створення музею стали три видатні діячки української асоціації українських жінок Канади в Торонто в Канаді: Жан Вахна, Доротея Гуцуляк-Мандзюк та Каліна Сакалюк. Загальною його метою стало збереження українських культурних артефактів, привезених до Канади українськими іммігрантами, а також тих, що були створені українцями на території Канади.

На сьогоднішній день колекція музею складає біля 7000 артефактів привезених до Канади

українськими іммігрантами та створених українцями на території країни. Унікальні артефакти, такі як текстиль, кераміка, книги, ікони та інші предмети побуту, формують широку колекцію, до якої належать велика кількість прикрас, писанок, килимів ручної роботи, більше 300-х рушників, а також історичні костюми з повною репродукцією одягу VIII–XVIII століття, зразки валюти та штампів Незалежної України (1918–1920), гравюри, офорти, ксилографії, ліногравюри, зразки літографії та шовкографії.

Щодо означеної теми статті, то серед 72 скляних експонатів музею суто до чоловічих аксесуарів можна віднести 7 котильйонів три краватки та декілька герданів. Остання типологічна підгрупа, це українські традиційні прикраси для голови, шиї та грудей, форми яких складаються зі стрічкових елементів. До складу цієї типологічної підгрупи належать стрічки з підвісками та без підвісок, різноманітної довжини й ширини, з різними варіантами з'єднання країв. Але іноді слово «гердан» вживали як універсальне означення бісерних прикрас будь-якої форми. Зокрема ця назва широко використовувалась в найдавніших осередках традиції на теренах Північної Буковини, Західного Поділля, Покуття та Гуцульщини (Федорчук, 2021).

Стрічковий гердан – найпоширеніший тип бісерної прикраси жіночого та чоловічого вбрання у вигляді орнаментальної стрічки, яку носили на голові, головному уборі, шиї та грудях (Врочинська, 2015). Саме такі екземпляри присутні в колекції музею і могли бути як чоловічими так і жіночими прикрасами. Це десять зразків 1,7–3 см. в ширину виконані з яскравого або чорного бісеру з геометричними візерунками і нашиті на червоних стрічках (рис. 1).



Рис. 1. Приклади стрічкових герданів з колекції Українського музею в Торонто (фото Пугаченко М.)

Упродовж першої половини ХХ ст. розетковий гердан набув значного поширення і став модним компонентом святкової народної носі Бойківщини, Гуцульщини, Північної Буковини, Покуття та Опілля (Федорчук, 2007). В колекції музею знаходиться один приклад виконаний в коричневих відтінках з рослинним орнаментом та короною по довжині з датою 1923 (рис. 2) на перемичці за технікою нанизання. Взагалі існує три типи виробництва герданів, це: нанизання, ткання, рідше вишивання.



Рис. 2. Приклад розеткового гердана з колекції Українського музею в Торонто (фото Пугаченко М.)

музейної колекції, тризуб мають три котильйона. (рис. 3, 4). Всі вони мають різні стилістику візерунку та кольорову гамму, але виконані за однією технікою.

Ще одним популярним мотивом для котильйонів в західних регіонах України було зображення лева в короні (Фединчук, 2018). Прикметно, що у двох прикрасах з восьми музейних зразків в різній колористичній палітрі та стилістиці візерунки виконані на високому рівні і в одному розмірі.

Ще два котильйони мають геометричний візерунок, де в одному випадку симетрія зберігається по вертикалі, а в іншому по горизонталі, але обидва виконані в палітрі природних кольорів коричневої гаммі.

Чоловіки найчастіше означений виріб носили як нагрудну прикрасу на кишеньці сорочки чи піджака. У Чернівецької області, є приклад використання котильйонів як чоловічих поясних оздоб, які чіпляли до тканих крайок. Відоме також використання означеного аксесуара як підвіски до чоловічого кишенькового годинника (Федорчук, 2021).

Найменше дослідженим предметом з скляних прикрас, є котильйон – поширений тип чоловічої та жіночої прикраси у формі невеликого п'ятикутника, прикрашеного унизу торочками. Їх виконували повністю з бісеру переважно в техніці ткання. Композиційно вони мали візерунки з геометричних, рослинних, зрідка антропоморфних і зооморфних мотивів, а також із графічних знаків, як от ініціалів власника. Особливої популярності у першої половини ХХ століття набуло зображення українського герба. Так серед восьми предметів

Серед традиції носіння котильйона існує обряд його дарування українським воїнам перед відправленням на війну, або таким подарунком дівчина могла зізнатися у своїх почуттях до парубка. І якщо він приймав подарунок, це могло бути початком їхніх заручин. Прийняття подібного презенту і в подальшому носіння також ставало попередженням усім іншим дівчатам не втручатися і не намагатися відбити хлопця.

Ареал розповсюдження котильйонів був достатньо великим і у першій половині ХХ ст. він охоплював села й міста Східної Галичини та Північної Буковини.

У другій половині ХХ ст. котильйон як нагрудна оздоба втратив актуальність, хоча водночас у 1950–1960-х рр. у художніх арт-ілях м. Тичева та Ужгорода Закарпатської обл, виготовляли сувеніри у вигляді котильйонів і продавали як брелки (Федорчук, 2021).

Наступних три експоната в музейної колекції дотичної означеної теми чоловічих прикрас були краватки. Вважається, що свою назву виріб отримав від польського слова *Krawat*, але також вико-



Рис. 3. Приклад котильйону з колекції Українського музею в Торонто (фото Пугаченко М.)



Рис. 4. Приклад котильйону з колекції Українського музею в Торонто (фото Пугаченко М.)

ристовується в деяких місцевостях назва галстук, яка бере назву від німецького *der Halstuch*. Цей тип чоловічої нагрудної оздоби широко відомий європейської цивілізації має вигляд видовженого чотирикутника або п'ятигранника з вузлом угорі. Виріб кріпили на шиї за допомогою тонкої тасьми або гумки. Бісерні галстуки виконували в техніці вишивання, нанизування або ткання (Федорчук, 2007).

Всі екземпляри (рис. 5) мають квіткові візерунки розташовані симетрично під кутом справа наліво але різні за розміром і стилістикою виконання. Декорована бісером краватка набула поширення в народному одязі українців у першій третині XX століття, притому що зберегла форму міського галстука, але нагадувала і несла функ-

цію оздоби місцевих вишитих сорочок. Нанизані, вишиті або ткані з бісеру краватки виготовляли у всіх етнографічних зонах Східної Галичини та Північної Буковини.

Висновки. Вироби з бісеру, такі як комірці, гerdани, котильйони та пояси, демонструють багатство орнаментальних мотивів, які варіювалися залежно від регіону. Їх символіка часто була пов'язана зі статусом власника, його віком, сімейним становищем або навіть соціальною роллю в громаді. А різноманіття краваток в народній ноші демонструє не тільки історичний розвиток чоловічих прикрас з бісеру, а і відображає взаємодію українських традицій з європейськими тенденціями.



Рис. 5. Приклад котильйону з колекції Українського музею в Торонто (фото Пугаченко М.)

Аналіз колекції продемонстрував широкий асортимент чоловічих прикрас, включаючи котильйони, краватки та гердани, які виконували функції соціальних маркерів, естетичних аксесуарів та оберегів українців навіть поза країною. Вироби характеризуються багатством декоративних мотивів, серед яких геометричні орнаменти, рослинні композиції та національні символи, такі як тризуб. Різноманіття технік виготовлення, зокрема плетіння, нанизування та ткання, підкреслює складність і розмаїття цього ремесла.

Особливий інтерес становлять котильйони, які використовувалися як нагрудні прикраси і приймали участь в важливих в українських звичаях, зокрема обряд заручення. Їхня стилістична різноманітність свідчить про творчий підхід майстрів

та регіональні художні відмінності. Бісерні краватки, хоч і запозичені з європейської моди, були адаптовані до української традиції та здобули популярність у національному вбранні.

Збереження подібних артефактів у музейній колекції є важливим внеском у збереження української культурної спадщини як в країні так і поза неї, зокрема в Канаді. Водночас подальше систематичне дослідження, каталогізація та публікація наукових описів допоможуть створити більш повну картину розвитку чоловічих прикрас з бісеру в українському традиційному костюмі. Вивчення цих виробів також сприятиме інтеграції національних традицій у сучасні мистецькі практики, підтримуючи тяглість культурної спадщини в контексті глобалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Врочинська Г. В. Українські народні жіночі прикраси: XIX-початку XX століть. Київ : Родовід, 2015. 108 с.
2. Матейко К. І. Український народний одяг. Київ : Наукова думка, 1977. 222 с.
3. Никорак О. І. Українська народна тканина XIX–XX ст.: типологія, локалізація, художні особливості. Львів : Афіша, 2004. 584 с.
4. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма. Київ : Либідь, 1996. 171 с.
5. Стельмашук Г. Г. Давнє вбрання на Волині: Етнографічно-мистецтвознавче дослідження : монографія. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. 280 с.
6. Фединчук О. Б. Шийно-нагрудні чоловічі та жіночі бісерні прикраси Північної Буковини. *ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв*, 2018. Вип. 35. С. 124–139.
7. Федорчук О. Традиція бісерного оздоблення народної ноші українців (на матеріалах західних областей України). Львів : Інститут народознавства НАН України, 2021. 320 с.
8. Федорчук О. Українські народні прикраси з бісеру. Львів : Свічадо, 2007. 120 с.
9. Школьна О. В., Ковальчук О. Баламути – традиційні українські ювелірні прикраси XIX – початку XXI століть. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Том 6, Вип. 2. С. 353–365.
10. Школьна О. В. Сатинові та карнавальні намиста як сучасні вінтажні прикраси. *Етнокультурні традиції в образотворчому мистецтві та дизайні України* : збірник матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. / за ред.: А. А. Руденченко, В. І. Зайцева, О. В. Ковальчук та ін. Київ, 2024. С. 64–70.

11. Puhachenko M. Glass bijouterie in samples of antique crimean art from museum collections of Ukraine and Russia. *Humanities science current issues*. Vol. 2, No 56. P. 78–86.
12. Puhachenko M. Artistic analysis of glassware unearthed in Yaroslav Pasternak's excavations in Lviv region between 1936 and 1944. *Ukrainian Art Discourse*. No 5. P. 100–112.

REFERENCES

1. Vrochynska H. (2015) Ukrainski narodni zhinochi prykrasy: XIX – pochatku XX stolit. [Ukrainian folk women's jewelry: 19th–early 20th centuries] *Rodovid*. 108. [in Ukrainian].
2. Mateiko K. (1977) Ukrainskyi narodnyi odiah. [Ukrainian folk clothing] *Naukova dumka*. 222. [in Ukrainian].
3. Nykorak O. (2004) Ukrainska narodna tkanyna XIX–XX st.: typolohiia, lokalizatsiia, khudozhni osoblyvosti. [Ukrainian folk fabric of the 19th–20th centuries: typology, localization, artistic features] *Afisha*. 584. [in Ukrainian].
4. Nikolaieva T. (1996) Istoriiia ukrainskoho kostiuma. [History of Ukrainian costume] *Lybid*. 171. [in Ukrainian].
5. Stelmashchuk H. (2006) Davnie vbrannia na Volyni: Etnohrafichno-mystetstvoznavche doslidzhennia. [Ancient clothing in Volyn: Ethnographic and art study] *Volynska oblasna drukarnya — monohrafiia*. 280. [in Ukrainian].
6. Fedynchuk O. (2018) Shyino-nahrudni cholovichi ta zhinochi biserni prykrasy Pivnichnoi Bukovyny. [Neck and chest bead jewelry of men and women of Northern Bukovyna] *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 35. 124–139. [in Ukrainian].
7. Fedorchuk O. (2021) Tradytsiia bisernoho ozdoblennia narodnoi noshi ukrainsiv (na materialakh zakhidnykh oblastei Ukrainy). [Tradition of bead decoration of Ukrainian folk clothing (based on materials from western regions of Ukraine)] *Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy*. 320. [in Ukrainian].
8. Fedorchuk O. (2007) Ukrainski narodni prykrasy z biseru. [Ukrainian folk bead jewelry] *Svichado*. 120. [in Ukrainian].
9. Shkolna O., Kovalchuk O. Balamuty – tradytsiini ukrainski yuvelirni prykrasy XIX – pochatku XXI stolit. [Balamuty – traditional Ukrainian jewelry of the 19th–early 21st centuries] *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*, 6(2). 353–365. [in Ukrainian].
10. Shkolna O. (2024) Satynovi ta karnavalni namysta yak suchasni vintazhni prykrasy. [Satin and carnival necklaces as modern vintage jewelry] *Etnokulturni tradytsii v obrazotvorchomu mystetstvi ta dyzaini Ukrainy : zbirnyk materialiv Vseukr. nauk.-prakt. konf. / za red.: A. A. Rudenchenko, V. I. Zaitseva, O. V. Kovalchuk ta in.* 64–70. [in Ukrainian].
11. Puhachenko M. (2022) Glass bijouterie in samples of antique crimean art from museum collections of Ukraine and Russia. *Humanities science current issues*, 2(56). 78–86.
12. Puhachenko M. (2023) Artistic analysis of glassware unearthed in Yaroslav Pasternak's excavations in Lviv region between 1936 and 1944. *Ukrainian Art Discourse*, 5. 100–112.

УДК 74:739/748(477)"19"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-22>**Олексій РОГОТЧЕНКО,**

orcid.org/0000-0003-4631-8260

доктор мистецтвознавства, професор,
головний науковий співробітникІнституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
(Київ, Україна) rogotchenko2007@ukr.net**БУРШТИН І СКЛО В ЮВЕЛІРНИХ ПРИКРАСАХ УКРАЇНИ
1950-Х – 1980-Х РР.**

Потреба розвивати біжутерійну промисловість ставала нагальною. У сусідній Польщі, Чехословаччині, Прибалтійських республіках «біжутерійна ювелірка» залишалася вагомим додатком до національної економіки. Радянська ж Україна вперто не розвивала вітчизняну художню ювелірну промисловість. Винятком залишилися два центри й два відділення художнього металу – Вишніця і Косів, де провідною лінією навчання студентів було роз'яснення і залучення творчої молоді до національних традицій і до вікових секретів мосяжництва. Водночас загальна ситуація в країні не дозволяла розробляти суто національні твори.

Переважно в навчальному процесі від викладачів вимагали виготовлення побутових речей з національною орнаментикою. На період кінця 1950–1960 рр. створення таких мистецьких навчальних закладів в Україні було революційною перемогою. Та, на жаль, п'ять випускників на рік, обізнаних із секретами національної символіки й орнаментики ювелірних виробів, проти п'ятдесятимільйонного населення держави становили мізерний відсоток.

З введенням бурштину, власне, і почалося оновлення асортименту вітчизняних виробництв ювелірного мистецтва третьої чверті ХХ століття. З початком 1960-х бурштинові прикраси миттєво завоювали ринок великих і малих міст України та Молдавії, розділившись на офіційні худфондівські салонні вироби і базарні несанкціоновані. Базарні перетворилися на комісійні, а офіційні салонні потрапили під пильне око новостворених художніх рад Художнього фонду Спілки художників України.

По завершенні «бурштинового буму» й часу звернення до карбування (так зване «недоювелірне» оздоблення в художньому металі), питання щодо фахових вимог до виробів з ювелірно-виробним камінням і склом поступово екстраполювалися й на вироби у народному стилі, виготовлені у межах традиції – з коралями, баламутами, емалями тощо.

Ключові слова: бурштин, прикраси, художній метал, ювелірно-виробне каміння, скло, емалі, самоцвіти, традиції, мода, біжутерія, Україна, 1950-ті – 1980-ті рр.

Oleksii ROHOTCHENKO,

orcid.org/0000-0003-4631-8260

Doctor of Arts, Professor,
Chief ResearcherInstitute Problems of Modern Art of the National Academy of Arts of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) rogotchenko2007@ukr.net**AMBER AND GLASS IN THE JEWELRY OF UKRAINE 1950S – 1980S**

The need to develop the jewelry industry became urgent. In neighboring Poland, Czechoslovakia, and the Baltic republics, the "jewellery" remained a significant addition to the national economy. Soviet Ukraine stubbornly did not develop the domestic artistic jewelry industry. The exceptions were two centers and two branches of artistic metal – Vyzhnytsia and Kosiv, where the leading line of student education was the clarification and involvement of creative youth in national traditions and the age-old secrets of crucifixion. At the same time, the general situation in the country did not allow the development of purely national works.

Mostly, in the educational process, teachers were required to create household items with national ornamentation. For the period of the late 1950s–1960s, the creation of such art educational institutions in Ukraine was a revolutionary victory. But, unfortunately, five graduates per year, who are familiar with the secrets of national symbols and ornamentation of jewelry, compared to the fifty million population of the state was a tiny percentage.

With the introduction of amber, in fact, the renewal of the range of Vltava jewelry productions of the third quarter of the 20th century began. With the beginning of the 1960s, amber jewelry instantly conquered the market of large and small cities of Ukraine and Moldova, divided into official Hudfond salon products and unauthorized bazaar products. Bazaars turned into commission shops, and official salons came under the watchful eye of the newly created artistic councils of the Art Fund of the Union of Artists of Ukraine.

After the end of the "amber boom" and the time of turning to minting (the so-called "non-jewelry" decoration in artistic metal), questions about the professional requirements for products with jewelry-making stones and glass were gradually extrapolated to products in the folk style, made within the limits of tradition – with corals, balamuts, enamels, etc.

Key words: *amber, jewelry, artistic metal, jewelry-making stones, glass, enamels, gems, traditions, fashion, costume jewelry, Ukraine, 1950s – 1980s.*

Постановка проблеми. Становлення повоєнної ювелірної галузі України досі не стало предметом окремого дослідження. Так склалося, що від 1950-х рр., коли в країні закрили всі артілі і припинився розвиток кооперації, розпочатий у 1920-х роках, митці й ремісники, що прагнули працювати «на себе», апріорі потрапляли в категорію людей, що «не крокують у ногу» з плановим розвитком країни за соціалістичним сценарієм, а наслідують традиції буржуазного Заходу із його тяжінням до самозбагачення і розвитку бізнесу.

Через це митці цього напрямку діяльності мали уходити «в тінь» і працювати лише із найбільш доступними матеріалами – біжутерними сплавами, сріблом, ювелірно-виробним камінням, емаліями. Ті ж, котрим вдавалося влаштуватися на державні виробництва, втілювали ідеї «доступної розкоші», працюючи з бурштином, значні поклади якого були наявні в Україні та країнах Балтії, зокрема Латвії. Однак, еволюція цих творів, рівно як виробів, прикрашених кольоровим склом у 1950-ті – 1980-ті рр., досі не стала предметом окремого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Вітчизняні прикраси з бурштину та скла 1950-х – 1980-х рр. в українському мистецтвознавстві досі уважно не були досліджені. Кілька рядків ювелірству України означених десятиліть було відведено рубриці «Ювелірна промисловість, ювелірне мистецтво» дванадцятого тому Української радянської енциклопедії в 17-ти т. (Київ, 1981) (Ювелірна, 1981: 465). Окремі їх віхи були розглянуті в статті О. Роготченко «Ювелірне мистецтво України: радянський період» (Київ, 2013) (Роготченко О. Ювелірна, 2013: 117–127) та другому томі трикнижжя Р. Шмагала «Енциклопедія українського металу» під назвою «Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст.» (Львів, 2015) (Шмагало Р., 2015: 142).

Окремі відомості про митців означеного напрямку розвитку ювелірства містить фонд 487 архіву Спілки художників України. Зокрема справа 19 опису 1 на 1756 сторінках (Архів, 1950-ті – 1980-ті рр.). Специфіку застосування скляних намистин, зокрема богемського виготовлення в українських прикрасах середини – другої половини ХХ століття розкрито в розвідці О. Школьної «Сатинові та карнавальні намиста як

сучасні вінтажні прикраси» (Київ, 2024) (Школьна О. Сатинові, 2023: 64–70). Введення перламутру до ансамблів традиційних аксесуарів розглянуто у статті О. Школьної та О. Ковальчука «Баламути – традиційні українські ювелірні прикраси ХІХ – початку ХХІ століть» (Київ, 2023) (Школьна О., Ковальчук О., 2023: 353–365).

Металеві дукачі з бантами із перлинами, самоцвітним камінням у вітчизняних прикрасах окреслено в дослідження Щ. Школьної та Л. Капітан «Ancient Ukrainian Jewelry “Yahnusky” as Memorials of the 17th – the beginning of the 21st Centuries» (Дрогобич, 2023) (Shkolna O., Kapitan L., 2023: 35–55). Специфіка виготовлення скляних виробів 1950-х – 1970-х рр. у столичному осередку осмислено у монографічному начерку О. Роготченка «Київський завод художнього скла: [каталог-проспект]» (Київ, 1977) (Роготченко О. Київський, 1977: 2–6). Прикраси з бурштину Латвії, Польщі, Німеччини, України представлено у матеріалах відповідних музеїв у Паланзі, Гданську, Нюрнберзі, Рівному (Музей бурштину (Паланга), 2024; Музей бурштину [Рівне], 2024; The Amber Room, 2024; Muzeum Bursztynu Gdańsk, 2024).

Мета статті – проаналізувати використання бурштину й скла в українських ювелірних прикрасах 1950-х – 1960-х рр.

Виклад основного матеріалу дослідження. Твори ювелірного мистецтва України повоєнних кількох десятиліть, зокрема прикрашені найбільш доступними матеріалами з самоцвітами, перламутром, склом нині потребують уважного вивчення. Адже з них починалося нове відновлення галузі.

Так, в СРСР основних регіонів з родовищами бурштину було два. Перше – прибалтійське узбережжя, звідки привозили бурштинові камінчики, які викидало море після шторму, саморобні намиста та вже готові кабошони, та друге – копальні на Рівненщині в Україні. Тут масиви смоли досягали кількох кілограмів, а насиченість кольору (більше рожевого) робила український бурштин дорожчим (Архів, 1950-ті – 1980-ті рр.).

Щоправда, і видобування його було значно важчим. Хвиля моди на прикраси з бурштину протрималася в радянській імперії з кінця 1950-х до початку 1970-х рр. І по її завершенні був ще один підйом зацікавленості до бурштинових виробів. Звичайно, лідером виробництва була Прибалтика,

де професійні художники, народні майстри, артлі ювелірів і прості громадяни почали виготовляти прикраси. Спочатку без застосування металу, а пізніше з додаванням легкої металевої конструкції.

Існувала думка, що «ювелірно-біжутерійний вибух» трапився саме завдяки бурштиновій "епідемії". Таке твердження припустиме лише гіпотезно. Насправді використання металу (міді, латуні, мельхіору, сталі) під час виготовлення прикрас – перших ювелірних спроб народного мистецтва – почалося раніше, ще з кінця 1940-х, у вигляді первісної чеканки. Є свідчення, що на Солом'янському ринку й Євбазі (цих київських базарів уже давно не існує), у Планерському в Криму народні умільці продавали саморобні, відчеканені з металу прикраси (Рис. 1).

Як писав Ростислав Шмагало: «Професійне та самодіяльне ювелірство 1950-х рр. не відзначалося [тоді] тяжінням до чітко визначеної стилістики і характерне здебільшого ремісничим підходом до справи з обмеженими особистісними можливостями використання коштовного каміння та металів» (Шмагало Р., 2015: 142).

Художня якість та образність створюваних речей заслуговує на особливу увагу й майбутнє дослідження мистецтвознавцями, тому що з економічного та політичного поглядів ці приклади народної недержавної творчості були важливим ланцюгом на шляху розвитку українського ювелірного мистецтва та його сьогоденної конкурентоспроможності в європейському й світовому рейтингах. Чеканка як напрямок творчості, як можливе мистецтво, що об'єднувало різних людей (від робітників до академіків), залишаючись реальним додатковим заробітком, продовжувала розвиватися аж до початку 1980-х рр., переродившись у величезні чеканні форми, картини, панно.

Інша ж гілка розвитку чеканного металу, та, що об'єдналася з бурштином, породила симбіоз нового мистецтва української народної творчості 1950–1960-х років ХХ століття. Серед прикрас, якими користувалися представники середнього та робітничого класу, домінантою залишався бурштин, підкреслений відчеканеним металом. Асортимент металевих виробів, створюваних у таких майстернях, поновлювався та стихійно розширювався. В моду увійшли браслети, брошки, рідше запонки і затискачі для краватки.

Переважає більшість майстрів змушені були працювати у своїх невеликих майстернях після основної роботи (Рис. 2). Але зустрічалися й перші професіонали – люди, що заробляли на життя художньою творчістю в царині художнього металу. Одним із перших лідерів «відлиги» у народній

ювелірній творчості став колишній олімпійський чемпіон із важкої атлетики – киянин Юрій Мазуренко. Після закінчення в 1958 році спортивної кар'єри він почав заробляти гроші виготовленням чеканної продукції, наприклад пряжок до ременів.

На початку 1960-х майстер поєднував металеві прикраси з бурштиновими вставками. Бурштин привозили до Києва не як сувеніри, а як предмет бізнесу друзі-спортсмени із Дзінтарі, Майорі, Паланги (Музей бурштину (Паланга), 2024). Так, Юрій Мазуренко, людина кармічної долі, певне, не розумів тоді, що започаткував нове масове мистецтво потужної держави. Доля не була милосердною до майстра. Він працював до останнього дня свого життя і помер у 1990-х на ганку власного будинку в центрі міста невідомим і нікому вже не цікавим (Роготченко О. Ювелірне, 2013: 117–127).

І якщо на перших етапах комісійної та салонної торгівлі ювелірні бурштинові твори практично не відрізнялися, то наприкінці 1960-х років рівень творів системи Художнього фонду УРСР впевнено зростає, і до початку 1970-х різниця стала різкою.

Це можна пояснити тим, що до співпраці з Художнім фондом і його комбінатами залучали насамперед людей із художньою освітою, а вже потім народних майстрів, які проходили регулярні атестації й були змушені представляти на республіканських та всесоюзних художніх виставках не намальовані ескізи, як заводські художники, а твори в матеріалі. Тобто рівень творчих стосунків одразу підвищувався, оскільки вимоги до учасників таких виставок були однакові для всіх.

Наявність традицій, шкіл, базової професійної освіти, розвитку національних мистецьких кадрів, ставлення керівництва до проблеми ювелірного мистецтва республік – усе це лакмусовим папірцем проявлялося в експозиціях цих великих форумів.

Прибалтійські республіки, заробляючи гроші на традиційній народній ювелірі з бурштином, вже з початку 1960-х років пішли шляхом розвитку національної та професійної ювелірної художньої школи. Україна ж у 1960-х опинилася в скрутному становищі. Чиновники вперто не визнавали ювелірне мистецтво народним, вважаючи скань і філігрань російськими, а сердолікові прикраси – азіатськими. Скіфське ж мистецтво було аж надто далеко хронологічно. З іншого боку, тогочасне ювелірне мистецтво не мало своєї вищої школи. Про дукачі, дукати, ягнуски (Shkolna O., Kapitan L., 2023: 35–55) традиційні гуцульські ювелірні прикраси чомусь не згадали. Хоча і у Вижниці, і в Косові продовжували навчати ювелірів.

Таку ситуацію на промислових підприємствах СРСР у вітчизняному мистецтвознавстві та культурології ніколи не досліджували. Разом з тим вона мала всі ознаки соціального тиску на митця. Для отримання гонорару він мав бути «своїм», тобто не заплямованим жодним виступом проти керівництва на обговоренні художніх виставок чи в колі митців. Поведінка художника мусила бути бездоганною, бо привід до міліції чи затримання у витверезнику одразу ставили крапку на можливому заробітку.

Система слідувала практично за кожним своїм митцем, повторюючи щоразу устами партійного керівництва заводу, фабрики, артілі, що радянський митець – це боєць передового ідеологічного фронту держави. Хитре сплетіння законів, указів, постанов давало керівництву безмежні можливості утримання митця під пильним контролем. Усілякі премії, надбавки, проплачені путівки до санаторіїв і будинків відпочинку становили до 500 відсотків від штатної заробітної плати. Далі йшли винагороди набагато серйозніші – квартири, автомобілі, меблеві гарнітури, холодильники, телевізори, ковдри. Не слід забувати й про добровільних донощиків, які доповідали керівництву про настрої в колективі.

Загалом, слід зазначити, що запит на бурштин в біжутерії 1950-х – 1980-х рр. спричинили розбудову мереж «хатнього видобутку» у межах Житомирського, Рівненського Полісся (Музей бурштину (Паланга), 2024) тощо, а вставки з кольорового скла – варіння цього матеріалу на території, насамперед, Волині. При цьому багато прикрас в Україні виконувалося в унісон з тенденціями моди на аналогічні вироби у Прибалтиці. Нині ювелірні твори періоду третьої чверті ХХ століття представлені у єдиному вітчизняному Музеї бурштину, що відкрився у Рівному 2010 р. Аналогічні музеї наявні у польському Гданську (Muzeum Bursztynu Gdańsk, 2024), латвійській Ризі, литовській Паланзі

(Музей бурштину (Паланга), 2024), німецькому Нюрнберзі (The Amber Room, 2024) тощо. У них нині зберігається найбільша кількість творів означеного періоду.

Висновки. Отже, активний розвиток ювеліриства та біжутерії 1950-х – 1980-х рр. відбувся саме завдяки моді на бурштин, поруч із якою художники цього напрямку декоративно-прикладного мистецтва застосовували вставки з кольорового скла, емалі, перламутрові намистини кшталту традиційних для України баламутів. Вітчизняні прикраси від середини ХХ століття цього сегменту почали розвиватися «в унісон» з тенденціями означеної галузі в країнах Балтії, Німеччині та Польщі, що сповіщало готовим виробам присмаку недорогої імпортової продукції.

Із закінченням «бурштинового буму» і періоду чеканки, що вважалися предметами так званого «недоювелірного» металевого оздоблення, питання професійних вимог до ювелірних виробів з кожним роком ускладнювалися, що поступово призвело до переорієнтації художників цього напрямку мистецтва на срібло з напівдорогоцінним камінням. З-поміж прикрас, якими користувалися середньостатистичні українці, переважав вжиток речей з бурштином, оправлений у відчеканений метал. В моді були браслети, броші, запонки та затискачі для краваток.

Так, твори вітчизняних ювелірів 1950-х – 1980-х рр., оздоблені вставками з художнього скла та бурштину, нині стали вінтажною класикою цього виду мистецтва, котра цінується з-поміж колекціонерів на рівних із сатиновими намистами чеського виробництва аналогічного періоду, бісерними прикрасами, коралями, дукачами, ягнусками. Але якщо у середині століття ще домінував «ремісничий підхід» та сплави з міді, латуні, мельхіору, сталі у біжутерії, то з часом покращився естетичний бік виробів, і до кінця означеного періоду превалювало застосування мельхіору та срібла.



Рис. 1. Перстень з бурштином. Після 1958 р. Срібло. 875 проба. Зірка, серп і молот в маркуванні



Рис. 2. Колець з бурштину та скляних намистин чеського типу. 1960-ті рр.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архів Спілки художників України. [1950-ті – 1980-ті рр.]. Ф. 487. Оп. 1. Спр. 19. 1756 стор.
2. Музей бурштину (Паланга). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9%D0%B1%D1%83%D1%80%D1%88%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%83_\(%D0%9F%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9%D0%B1%D1%83%D1%80%D1%88%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%83_(%D0%9F%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0)) (дата звернення 12.11.2024).
3. Музей бурштину [Рівне]. URL: <https://rkm.event.net.ua> (дата звернення 11.11.2024).
4. Роготченко О. Київський завод художнього скла: [каталог-проспект]. Київ: Вид-во м-ва промисловості будівельних матеріалів, 1977. 6 с.
5. Роготченко О. Ювелірне мистецтво України: радянський період. *Сучасне мистецтво*: [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 117–127.
6. Школьна О., Ковальчук О. Баламути – традиційні українські ювелірні прикраси XIX – початку XXI століть. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 2023. Том 6, №2. С. 353–365. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292162>
7. Школьна О. Сатинові та карнавальні намиста як сучасні вінтажні прикраси. *Етнокультурні традиції в образотворчому мистецтві та дизайні України*: зб. мат-лів Всеукр. наук.-практ. конф. / ред.рада А. А. Руденченко, В. І. Зайцева, О. В. Ковальчук та ін. Київ, 2024. С. 64–70.
8. Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. [У 3 т.]. Т. 2: Художній метал України XX – поч. XXI ст. Львів: Апріорі, 2015. С. 142.
9. Ювелірна промисловість, ювелірне мистецтво. *Українська радянська енциклопедія*: [у 17 т.]. Т. 12. Київ : Гол. ред. УРЕ, 1981. С. 465.
10. Muzeum Bursztynu Gdańsk. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Oksus_UFt4E (дата звернення 12.11.2024).
11. Shkolna, O. & Kapitan, L. (2023). Ancient Ukrainian Jewelry “Yahnusky” as Memorials of the 17th – the beginning of the 21st Centuries. *Skhidnoieuropeiskyi istorychnyi visnyk [East European Historical Bulletin]*, 29, p. 35–55. doi: 10.24919/2519-058X.29.292944
12. The Amber Room. URL: https://www.facebook.com/theamberroomriga/?locale=ru_RU (дата звернення 12.11.2024).

REFERENCES

1. Arkhiv Spilky khudozhnykiv Ukrainy (1950-s – 1980-s). F. 487. Op. 1. Spr. 19. 1756 stor. [1. Archive of the Union of Artists of Ukraine. Fund 487. Description 1. Case 19. 1756 pages.] [in Ukrainian].
2. Muzei burshtynu (Palanha) [Amber Museum (Palanga)] (2024). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9_%D0%B1%D1%83%D1%80%D1%88%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%83_\(%D0%9F%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9_%D0%B1%D1%83%D1%80%D1%88%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%83_(%D0%9F%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0)) (data zvernennia 12.11.2024) [application date 12.11.2024] [in Ukrainian].
3. Muzei burshtynu [Rivne] [Amber Museum [Rivne]] (2024). URL: <https://rkm.event.net.ua> (data zvernennia 11.11.2024) [application date 11.11.2024] [in Ukrainian].
4. Rohotchenko O. (1977). Kyivskiy zavod khudozhnoho skla: [kataloh-prospekt] [Kyiv art glass factory: [prospectus catalog]]. Kyiv: Vyd-vo m-va promyslovosti budivelnykh materialiv. 6 s. [Kyiv: Publishing House of the Municipal Industry of Building Materials, 1977. 6 p.] [in Ukrainian].

5. Rohotchenko O. (2013). Yuvelirne mystetstvo Ukrainy: radianskyi period [Jewelry art of Ukraine: Soviet period. Modern art: [science. Coll.]]. Suchasne mystetstvo: [nauk. zb.] / In-t problem suchas. mystetstva NAM Ukrainy [Institute of Modern Problems. art of the National Academy of Arts of Ukraine]. Kyiv, Vyp. 9. S. 117–127 [Kyiv, 2013. Vol. 9. S. 117–127] [in Ukrainian].

6. Shkolna O., Kovalchuk O. (2023). Balamuty – tradytsiini ukrainski yuvelirni prykrasy XIX – pochatku XXI stolit [Balamuts – traditional Ukrainian jewelry of the 19th - early 21st centuries.]. Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu. Tom 6, №2. S. 353–365 [Demiurge: ideas, technologies, design perspectives, 2023. Volume 6, No. 2. P. 353–365.]. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292162> [in Ukrainian]

7. Shkolna O. (2024). Satynovi ta karnavalni namysta yak suchasni vintazhni prykrasy [Satin and carnival necklaces as modern vintage jewelry]. Etnokulturni tradytsii v obrazotvorchomu mystetstvi ta dyzaini Ukrainy: zb. mat-liv Vseukr. nauk.-prakt. konf. / red.rada A. A. Rudenchenko, V. I. Zaitseva, O. V. Kovalchuk ta in. [Ethnocultural traditions in fine art and design of Ukraine: collection. All-Ukrainian mat-liv science and practice conf. / editorial board A. A. Rudenchenko, V. I. Zaitseva, O. V. Kovalchuk and others]. Kyiv. P. 64–70 [in Ukrainian].

8. Shmahalo R. T. (2015). Entsyklopediia khudozhnoho metalu. [U 3 t.]. T. 2: Khudozhnii metal Ukrainy XX – poch. XXI st. [Енциклопедія художнього металу. [У 3 т.]. Т. 2: Художній метал України XX – поч. XXI ст.]. Lviv: Apriori. С. 142 [Lviv: Apriori, 2015. С. 142] [in Ukrainian].

9. Yuvelirna promyslovisht, yuvelirne mystetstvo (1981). Ukrainiska radianska entsyklopediia: [u 17 t.]. T. 12 [Jewelry industry, jewelry art. Ukrainian Soviet encyclopedia: [in 17 vols.]. T. 12]. Kyiv: Hol. red. URE. S. 465 [Kyiv: Main editor of USE, 1981. P. 465] [in Ukrainian].

10. Muzeum Bursztynu Gdańsk (2024). URL: https://www.youtube.com/watch?v=Oksus_UFt4E (data zvernennia 12.11.2024) [application date 12.11.2024] [in Polish].

11. Shkolna, O. & Kapitan, L. (2023). Ancient Ukrainian Jewelry “Yahnusky” as Memorials of the 17th – the beginning of the 21st Centuries. Skhidnoievropeiskyi istorychnyi visnyk [East European Historical Bulletin], 29, r. 35–55. doi: 10.24919/2519-058X.29.292944

12. The Amber Room (2024). URL: https://www.facebook.com/theamberroomriga/?locale=ru_RU (data zvernennia 12.11.2024) [application date 12.11.2024]

УДК 791:008-048.62(=214.58)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-23>**Світлана САДОВЕНКО,**

orcid.org/0000-0001-9166-5259

доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри музичного мистецтва

Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

(Київ, Україна) svetlanasadovenko@ukr.net

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ РОМСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У КІНОМИСТЕЦТВІ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

У статті ромська культура розглядається крізь призму історії та сучасного стану її репрезентації у кіномистецтві, обґрунтовується та узагальнюється зміст і значення кінострічок, у яких було представлено ромський етнос. З метою щодо розуміння історії, традицій та сучасного стану ромської культури, впливу на зміцнення культурного діалогу між різними етнічними групами обґрунтовано значення фільмів, у яких представлено ромську етнічну групу.

Методологія дослідження базується на використанні комплексу наукових методів. Репрезентація ромської культури у кіномистецтві в історичній ретроспективі потребувала застосування історичного методу дослідження. Системно-аналітичний вимір досліджуваної проблеми дозволив здійснити ґрунтовний аналіз репрезентації ромської культури у кіномистецтві та обґрунтувати його як один із найпопулярніших видів мистецтва і потужний інструмент впливу на соціальні суспільні зміни.

Наукова новизна дослідження полягає в репрезентації ромської культури у кіномистецтві, розкритті особливого значення кінематографу для національних меншин, які нерідко зіштовхуються з проблемами дискримінації, маргіналізації та відсутності представництва у масовій культурі. Розгляд традицій та сучасного стану ромської культури, вивчення образу ромів в українському кіномистецтві складає гармонічну цілісність, демонструє спрямованість на розуміння і повагу до історії і культури ромського народу, сприяє толерантності й зближенню різних культурних спільнот. Науковий аналіз відповідного відео контенту сприяє більш глибокому розумінню явища культурного різноманіття, розширенню та зміцненню культурного діалогу між різними етнічними групами.

Отримані результати дослідження можуть бути використані для знаходження нових форм взаємодії з кінематографістами, створення цікавих форматів презентації наукових знань, які є актуальними у сучасних мультимедійних проєкціях. Культурологічно-мистецтвознавча рефлексія репрезентації ромської культури у кіномистецтві сприятиме зближенню професійних спільнот – культурологів, мистецтвознавців, фахівців сценічного мистецтва, кінематографів та ін.

Ключові слова: ромська культура, сценічне мистецтво, українська національна кінематографічна традиція, режисура, роми кіноактори, етнічні групи, національні традиції, культурний діалог.

Svitlana SADOVENKO,

orcid.org/0000-0001-9166-5259

Doctor of Cultural Studies, Professor, Honored Artist of Ukraine,

Professor at the Department of Musical Art

Educational and Scientific Institute of Performing Arts National Academy of Culture and Arts Managers

(Kyiv, Ukraine) svetlanasadovenko@ukr.net

REPRESENTATION OF ROMA CULTURE IN CINEMA ART: HISTORY AND PRESENT

The article examines Roma culture through the prism of history and the current state of its representation in cinema, substantiates and summarizes the content and significance of films in which the Roma ethnic group was represented. With the aim of understanding the history, traditions and current state of Roma culture, influencing the strengthening of cultural dialogue between different ethnic groups, the importance of films in which the Roma ethnic group is represented is substantiated. In order to strengthen the cultural dialogue between different ethnic groups, to understand the history, traditions and the current state of Roma culture, the importance of films in which the Roma ethnic group is represented is substantiated.

The research methodology is based on the use of a complex of scientific methods. The representation of Romani culture in cinema in historical retrospect required the use of a historical research method. The system-analytical dimension of the researched problem made it possible to carry out a thorough analysis of the representation of Roma culture in film art and substantiate it as one of the most popular forms of art and a powerful tool for influencing social changes.

The scientific novelty of the research lies in the representation of Roma culture in film art, revealing the special importance of cinema for national minorities, who often face the problems of discrimination, marginalization and lack of representation in mass culture. The examination of traditions and the modern state of Romani culture, the study of the image of Romani in Ukrainian cinematography constitutes a harmonious whole, demonstrates a focus on understanding and respect for the history and culture of the Romani people, promotes tolerance and rapprochement of different cultural communities. Scientific analysis of relevant video content contributes to a deeper understanding of the phenomenon of cultural diversity, expansion and strengthening of cultural dialogue between different ethnic groups.

The obtained research results can be used to find new forms of interaction with cinematographers, to create interesting formats for the presentation of scientific knowledge, which are relevant in modern multimedia projections. A cultural-artistic reflection of the representation of Roma culture in cinematography will contribute to the convergence of professional communities – art critics, cultural experts, stage art specialists, cinematographers, etc.

Key words: Roma culture, performing arts, Ukrainian national cinematographic tradition, directing, Roma film actors, ethnic groups, national traditions, cultural dialogue.

Постановка проблеми. До репрезентації етнічного компонента у кіномистецтві, окрім суто дослідницького інтересу, призводять і політичні виклики, пов'язані із соціальними реаліями, в які Україна увійшла в першій чверті ХХІ століття. Вторгнення на територію України країни агресорки вплинуло на усі сфери суспільного життя, включаючи кіновиробництво. Втім, на тлі військових дій відбулися важливі зміни у ставленні до етнічних меншин в Україні. Нині, коли на світовій арені формується образ України як космополітичної та інклюзивної країни, врахування етнічного чинника як складової нової стратегії побудови країни є інвестиційно привабливим на глобальному й локальному рівнях. На законодавчому рівні українська влада активно проводить роботу, спрямовану на підвищення етнічної толерантності, взаєморозуміння та засудження будь-яких проявів дискримінації в суспільстві. Подолання останнього потребує комплексного підходу, що включає не лише заходи законодавчого забезпечення й покращення соціально-економічного становища життєдіяльності етнічних меншин, але й активної їх репрезентації, зокрема, у кіномистецтві.

Ромська громада України, попри складні сучасні умови, демонструє прагнення щодо переборення труднощів і збереження своєї національної культурної самобутності. Культурологічно-мистецтвознавча рефлексія щодо вивчення образу ромів в українському кіномистецтві, аналіз відео контенту, присвяченого етнічним групам, сприяє глибшому розумінню і повазі до культурних традицій та історії ромського народу, зміцненню діалогу між ними, розширенню культурного різноманіття, протегує толерантність і зближення різних культурних спільнот.

Відтак, розгляд ромської культури крізь призму історичного становлення та сучасного стану її репрезентації у кіномистецтві, вивчення зразків та комплексне узагальнення змісту і значення кінострічок, в яких представлено ромський етнос і

відтворюється ромська культура, сприяє кращому розумінню ромського народу, як унікального культурного феномену, розширює уявлення про різноманіття світової та української національної кінематографічної традиції і є нині актуальним. Згідно з сучасною тенденцією розвитку кіномистецтва, етнічність і нація перетворюються на стратегічний ресурс, що сприяє розвитку країни і відіграє роль потужного бренду на міжнародній арені.

Аналіз досліджень. У ХХ столітті у науковому дискурсі щодо репрезентації етносів та народів у кіномистецтві найчастіше застосовувалися ідеї французької школи кінематографії (Ж. Годар, Ф. Трюффо, К. Шаброль), семіотичних шкіл (Р. Барт, Ж. Мітрі, М. Мерло-Понті, П. Пазоліні), підходи соціології кіно (Я. Джарві, Р. Петерсон, О. Семашко, О. Тарасюк, Л. Тьорстон, І. Чудовська) та генетичного структуралізму (К. Метц, У. Еко, Ж. Дельоз, Л. Гольдман, Г. Маклуен) – напрямів, що активно формували національну самосвідомість країн Європи та європеїзованого Нового Світу. Інтегрованість кіномистецтва із ЗМІ, популяризація європейських цінностей і норм сприяли розгляду кіно не стільки як мистецтва, а скоріше як форму комунікації.

Народні традиції та культура завжди були і залишаються предметом зацікавлення дослідників різних галузей – мистецтвознавців, культурологів, соціологів, антропологів, кінематографістів та ін. У працях зарубіжних (П. Бурд'є, Г. Лассвелл, Д. Мак-Квейл, Г. Маклуен та ін.) та українських (С. Безклубенко, Є. Головаха, О. Личковська, Г. Погребняк, К. Тягло, Н. Цимбалюк, Н. Черкасова, О. Щеломовська та ін.) науковців питання, пов'язані з кіномистецтвом, розкриваються з мультидисциплінарних художньо-комунікативних напрямів.

Канадський філософ Герберт Маршалл Маклуен зауважував, що поява кіномистецтва зумовила настання для суспільства нової епохи, адже на зміну письменною, механізованою, «повіль-

ній» культурі прийшла зовсім інша, породжена електричною технологією, швидкісна культура, заснована на змішуванні і взаємозв'язку всього з усіма, яка розширила просторово-часові межі для людства (McLuhan, 1995).

За Д. Бодріаром, зміст кінофільмів, телевізійних шоу і рекламних роликів формує у глядачів певний спосіб ставлення до життя. З іншого боку, продукти медійної індустрії повністю відповідають внутрішнім очікуванням і потребам мас. Завдяки кіно, пресі, телебаченню, соцмережам люди дізнаються про загальні вподобання у будь-якій сфері – від політики до одягу. Зазначене стосується й кінофільмів, у яких відображається життя і культура. Адже медіа можуть створювати та підтримувати певні усталені стереотипи про культуру або сприяти її розумінню та повазі до неї (Baudrillard, 1990: 1–2). Фільми, телевізійні програми та інші медіа продукти, в яких зображено життя ромів, також формують уявлення широкій аудиторії про ромську спільноту, її традиції, проблеми, досягнення і впливають на ставлення людей до ромів у реальному житті, зміцнюючи або змінюючи існуючі стереотипи.

Історія кіномистецтва є потенційно важливим джерелом інформації про культуру та історію національних меншин. Втім, сегмент фільмів, у яких висвітлюється культура і мистецтво ромської етнічної меншини, є недостатньо дослідженим. За кількістю фільмів, що репрезентують ромську культуру, український кінематограф не можна порівняти з кіновиробництвом інших країн (Польща, Румунія, Словаччина, Угорщина), що може бути пояснено наявністю в них набагато більшої чисельності ромської етнічної меншини. Втім, навіть невеликий доробок ромської тематики щодо етнічної самобутності образів ромів, розкритий українськими кінематографістами, актуалізував цю тему для науковців (О. Афоніна, А. Котлярчук, Я. Панченко, Г. Погребняк та ін.). Як слушно зауважує українська мистецтвознавця Олена Афоніна, «ромське мистецтво як малодосліджений перспективний напрям наукових досліджень, з огляду на доволі невелику кількість наукових джерел, потребує альтернативних інструментів дослідницької роботи в цьому напрямку» (Афоніна, 2021). Дослідження процесів висвітлення ромської культури у кіномистецтві є дійсно актуальним для розуміння історії, традицій та сучасності ромської спільноти. Кінофільми трактують життєдіяльність ромів крізь призму художніх образів, демонструють їх національні традиції, етичні імперативи, дають можливість глибше зрозуміти складні шляхи самоідентифіка-

ції цієї етнічної спільноти, розкривають зразки її боротьби за свої права.

Рональд Лі, ромський науковець, професор соціології Університету Британської Колумбії (Канада), є одним із провідних дослідників ромського етносу у кіномистецтві. Протягом своєї кар'єри він друкував численні статті в газетах та журналах про ромське життя в Канаді, висвітлював ситуацію з ромськими біженцями, видавав академічні публікації, виступав з численними привселюдними лекціями для коледжів та університетів у Канаді, США, а також для бібліотек та шкіл у великому Торонто. Він був консультантом з питань, пов'язаних з ромами, фільмами, різноманітними ініціативами, активно працював з юристами, надаючи допомогу ромським конвенційним біженцям (Lee Ronald, 2023). Дослідник зауважує, що на відміну від голлівудських стереотипів ромські фільми пропонують багатогранний та автентичний образ ромського життя, розкривають його духовні, соціальні та культурні аспекти. У своїх працях він аналізує роль кіномистецтва у формуванні та трансляції ромської ідентичності, а також визначає вплив глобалізації на розвиток етнічного кіно. Науковець підкреслює, що ромське кіно виконує важливу функцію щодо збереження та популяризації ромської культури, протистоїть її асиміляції у глобальному світі (Lee Ronald, 2023).

Розглянемо теоретичні засади, на яких будують свої уявлення про ромське кіно сучасні українські науковці – теоретики і практики культури і мистецтва. Як справедливо зауважила українська кінознавиця Галина Погребняк, «впродовж не одного століття національні культурні традиції ромів, репрезентовані митцями у творах музичного, хореографічного, театрального та екранних мистецтв, викликаючи щире глядацьке захоплення, без сумніву, являють і значний дослідницький інтерес» (Погребняк, 2024: 216).

Цікавою у контексті репрезентації ромів у кіномистецтві, є концепція, викладена у статті І. Зубавіної «Кіноархетипіка як ядро екранного наративу» (2015) (Зубавіна, 2015: 75–83). Українська кінокритикиня розглядає концептуалізацію кіно з позиції будовання архетипів, що може бути корисним для визначення методологічних засад дослідження ромського кіно. Авторка зазначає, що «архетип – це універсальний символ, який відображає певні колективні несвідомі установки людства» (Зубавіна, 2015: 75), справедливо стверджуючи, що архетипи є важливим компонентом екранного наративу, оскільки вони допомагають глядачеві краще зрозуміти сенс та ідеї фільму. Розглядаючи різні типи архетипів, які можуть бути представлені

в кіно, включаючи героя, мандрівника, повелителя, відлюдника, матір-природу та інші, науковця зауважує, що ці архетипи можуть бути використані «для створення стереотипних персонажів, які не відображають повної складності та різноманітності людського досвіду» (Зубавіна, 2015: 80). Визначаючи роль архетипів у кіномистецтві, І. Зубавіна розглядає процес створення кіностереотипів, що є важливим для сприйняття й розвитку ромського кіно. У контексті репрезентації ромів у кіномистецтві, ця наукова розвідка є актуальною для розуміння впливів стереотипів та архетипів на репрезентацію ромів на кіноекрані.

Дослідниця Л. Брюховецька, вивчаючи проблему національного самоствердження в українському кіно, визначає засоби його художньої виразності та соціального впливу. І хоча авторка у своїй праці «Війна культур» (2008) не зосереджується безпосередньо на репрезентації ромів, вона визначає концептуальні засади національного кіно, що забезпечує важливий контекст розуміння проблеми національної ідентичності та її відображення у кіномистецтві (Брюховецька, 2008: 85–94).

Розуміння теоретичних аспектів ромського кіномистецтва, використання символіки та її наративів розкрито у праці В. Суковатої (Суковата, 2016: 221–253).

Науковець Г. Черков, досліджуючи проблему трансформації художньої правди в сучасному ігровому кінематографі, виявляє особливості представлення образів ромів (Черков, 2008). Автор уточнює розуміння понять «істина» та «правда» у контексті сприйняття художнього твору – ігрового фільму. Він підкреслює, що «сприйняття правди в ігровому фільмі – умовне та оцінне, оскільки обмежене певними жанрово-тематичними рамками та базується на порівнянні відповідності певним "правилам гри"» (Черков, 2008: 5). Аналізуючи генезу, типологію інтерпретації «правди» на різних етапах еволюції кіномистецтва, у різних течіях ігрового кінематографа, Г. Черков зазначає, що «"правда" в різних течіях кіномистецтва пов'язувалась як із відбиттям (втіленням) неприкрашеної дійсності (максимальне збереження її форми), так і з корінним перетворенням дійсності в експресивній, метафоричній авторській манері» (Черков, 2008: 6). Також дослідник уточнив класифікацію фільмів за жанрами, за типами монтажного мислення, зазначаючи, що «кожний елемент фільму, будь-який образ або об'єкт на екрані, існуючи у комплексі певної системи умовностей, підпорядковується цій системі – «правила гри» стають системою «фільтрів», що трансформує

поняття і знання глядача в критерії розуміння «правди» стосовно до конкретного фільму» (Черков, 2008: 11). «Правила гри» стають у межах «реальності» фільму пріоритетними законами, що переломлюють відповідно до задуму фільму закони реального світу», – влучно підкреслює автор (Черков, 2008: 12). Фундаментальна праця Г. Черкова може бути корисною для дослідження репрезентації ромів у кіномистецтві, оскільки забезпечує важливий контекст та теоретичні підходи для розуміння цього питання.

Український культуролог ромського походження Я. Панченко впроваджує сучасні технології для оцифрування і переосмислення ромської культури. На його думку, в Україні існує локальна ромська спільнота, яка має специфічні для українських ромів цінності та культуру, тому необхідно популяризувати саме цей специфічний національний культурний досвід, у якому кіномистецтву належить провідна роль (Ronald Lee, 2023).

Фільми та серіали про ромів сучасного періоду, що створені у другій половині ХХ – початку ХХІ століття, а саме: «Вулиця-вдова» українського режисера Олександра Балагури (1991) та «Табір (лолі калі шуба)» – есе про мандрівку «Двадцять років потому» (2013), цикл-дослідження українських документалістів, короткометражний фільм з висвітленням проблем ромів Закарпатської області «Ромська мрія» (2012), «Сім історій успішних ромських жінок» кінорежисера Романа Блажана у співавторстві з ромологом Наталією Зіневич (2017), «Чачьо» режисера кіно та театру, драматурга, сценариста Віталія Гавура (2020), 16-хвилинний фільм про ромську молодь «Невидима правда» авторки ідеї, сценаристки Олени Кривенко (2021) та інші, стають платформою для вираження голосу ромів у сучасному суспільстві, підкреслюють їхню самотність та важливість внеску в світову культурну спадщину. Аналіз класичних кінострічок «Важке щастя» (1958) режисера Олександра Столпера, «Хто повернеться – долюбить» (1966) режисера і сценариста Леоніда Осики, двосерійного художнього фільму «Чорна берега» (1977), поставленого режисером Віталієм Четвериковим, званої мелодрами «Циган» (перша екранізація – 1967 р., друга – 1979 р.), знятої за мотивами однойменного роману Анатолія Калініна режисером Олександром Бланком, розкриває специфіку художньої мови, тематику, проблематику, характеризує вагому роль кінематографа у збереженні й передаванні наступним поколінням ромських культурних традицій.

Як у світовій, так і в українській науці, бракує конкретних досліджень, присвячених образу

ромів у кіно, хоча означений сегмент фільмів уже встиг зайняти важливе місце на світовій кінематографічній арені, представляючи автентичні голоси та досвід ромської спільноти. Ця проблематика майже не репрезентована в українських дослідженнях, присвячених культурній спадщині, мистецтву та традиціям етносів України. Протиріччя між наявністю великої кількості кінопроектів, присвячених ромам, та, водночас, малодослідженість цього сегменту кіномистецтва, може ґрунтуватися, зокрема, на тому, що кінопроекти нерідко створювалися з позиції доміантної культури, де проблематика етнічних меншин користувалася меншою популярністю. Протягом усіх етапів взаємної історії роми, мирно комунікуючи з українцями, не становили економічної чи соціально-культурної проблеми. Це могло вплинути на певну відсутність у соціальній свідомості українців місця ромів, відповідно і незначну репрезентацію ромського етносу в українському кіномистецтві. Втім, зарубіжні та й українські режисери у своїх кінотворах демонстрували світові яскравість і незвичність ромської культури, неординарність та силу характерів, такі духовні якості, як волелюбність, сміливість, нескореність. Л. Горделадзе, Е. Лотяну, С. Матвеев, Ч. Роджерс, В. Сіс, В. Слесецький та ін. зробили значний внесок щодо розкриття життя і культури ромів шляхом створення самобутніх кінофільмів про ромську спільноту, характеризуючи її різноманітність, унікальність та мудре ставлення до складних соціальних проблем.

Серед найвідоміших ромських режисерів відзначилися Я. Войтек (Словаччина), Т. Гатліф (Франція), Т. Гер'єро (Іспанія), Ж. Каррієр (Франція), Р. Тіберіад (Румунія). Ці та інші митці створюють оригінальні ромські фільми, активно залучають до співпраці ромських акторів, сценаристів, продюсерів, збагачуючи кіномистецтво аутентичним голосом ромської спільноти.

Заслуговує на увагу також майстерність акторів не ромів, що створюють на екрані образи ромських персонажів, передають їх складні емоції та переживання. Привабливість ромської культури для глядачів різних країн світу, її співзвучність з моральними цінностями світової культури призвела до того, що в арсеналі світового кінематографу можна знайти плеяду кінозірок, що досягли успіху. Демонструючи з особливою точністю та правдивістю зовнішність, одяг, побутову культуру, особливості взаємовідносин, актори створювали глибокі образи ромів на кіноекрані, сприяючи кращому розумінню глядачами життя ромської спільноти, її проблем та прагнень. Зарубіжні

й українські актори (М. Волонтир, Л. Горделадзе, С. Єрмілов, З. Заноні, М. Капніст, Е. Лотяну, К. Лучко, Н. Луценко, С. Тома та ін.) своєю майстерністю, значно вплинули на розкриття багатогранності ромської ідентичності, особливостей повсякденного життя меншини, формування й сприйняття образу ромів глядачами світового кіно.

Мета дослідження полягає у розгляді ромської культури крізь призму історії та сучасного стану її репрезентації у кіномистецтві, обґрунтуванні та узагальненні змісту і значення кінострічок, у яких було представлено ромський етнос.

Виклад основного матеріалу. Зарубіжний кінематограф про ромів характеризується різноманітністю жанрів, тематик та підходів щодо зображення ромської культури. Він є важливим джерелом інформації про історію, традиції та сучасність ромів, а також сприяє подоланню стереотипів та упереджень щодо цього народу.

Вже у перші десятиліття існування кіно як медіа, ромська культура, з її самобутніми звичаями, музикою, танцями та традиціями, стала предметом кінематографічного дослідження та художнього відтворення. Від німого кіно до сучасності ромські персонажі та історії поступово підкорювали екран, відображаючи як травматичний історичний досвід, так і багату культурну спадщину цього народу.

Перші спроби відзняти фільми про ромів датуються 1908 роком, оскільки колоритне життя ромів було цікавою темою для глядача. В епоху німого кіно образи ромів часто були спрощеними й карикатурними. Роми зображувалися як екзотичні, загадкові й небезпечні особистості, що не вписувалися у рамки простого пересічного суспільства. Втім, режисер і продюсер Мак Сеннет у короткометражній кінокомедії «Королева ромів» (англ. – «The Gypsy Queen», 1913, США) та режисер Чарльз Чаплін у німому короткометражному фільмі «Волоцюга» (англ. – «The Vagabond»; інша назва – «Gipsy Life», 1916, США) використовували образи ромів для критики соціальної несправедливості. Зауважимо, Чарлі Чаплін неодноразово звертався до теми ромської культури, створюючи збірні образи персонажів, наділених як позитивними, так і іншими різноманітними, подеколи заперечливими, рисами. Його підхід до ромської культури був неоднозначним. Викликаючи часом критику, він водночас віддзеркалював свої прагнення до правдивого та багатогранного зображення цього народу. Ч. Чаплін, вперше звернувшись до теми ромської культури у своєму фільмі «Волоцюга», в якому створив образ мандрівного музиканта, втягнутого у конфлікт з місцевими

ромами, намагався представити ромську культуру, відзначаючи її різноманітні грані.

У період зародження звукового кіно образи ромів стали більш різноманітними, однак все ще страждали від стереотипних уявлень. Зокрема, у фільмі-мюзиклі «Богемська дівчина» (1936) режисерів Джеймса У. Хорна та Чарлі Роджерса роми зображувалися як музиканти, танцівники, злодії або кочівники, рідко виходячи за межі цих незначних ролей. Попри деякі спроби показати ромів в іншому світлі, багато фільмів продовжували експлуатувати стереотипні образи. Тематика більшості кінофільмів про ромів, створених на теренах України, стосується в основному фольклору, а соціально-побутова тематика була репрезентованою менше. Така специфічна ситуація була характерною для зарубіжного кіномистецтва і для України.

Продовжує розвиток ромської тематики в кіномистецтві 60-х років минулого століття польська кінострічка «Доки не впаде листя» В. Слесецького (1964). Цей фільм вважають найбільш визначним та відомим документальним зображенням життя мандрівних ромів. У ньому зі збереженою автентичністю показано повсякденні дії кочовиків: мандрівки, ворожіння, домашні справи, ремесла, святкування. В. Слесецький майстерно передає внутрішні комунікації ромського життя через випадкові, втім поетичні кадри, зняті оператором Б. Баранецьким. Фільм має науково-пізнавальну цінність, оскільки документує кочовий спосіб життя ромів перед його декадансом перед заборону комуністичною владою.

Справжній розквіт ромського кінематографу припав на 1970–1990-ті роки. У багатьох країнах Європи почали зніматися фільми про життя ромських спільнот. Серед найвідоміших режисерів цього періоду – чех Владімір Сіс (Vladimir Sis), який у 1966 році зняв фільм «Доле, доле, доле...», в якому йдеться про долю ромів за часів нацистської окупації. Цей фільм здобув визнання на міжнародних кінофестивалях та став однією з перших помітних кіно робіт ромського кіно.

У 1970-1980-х роках у Молдові та Грузії з'являються роботи режисерів та акторів Е. Лотяну й Л. Горделадзе.

Фільм-драма «Мої цигани» (1987) був знятий на кіностудії «Грузія-фільм» грузинською режисеркою Лейлою Горделадзе. Історичний період, у який знімався фільм, ознаменувався більш відкритим і толерантним ставленням влади до етнічних меншин та їх культурної спадщини. Дія картини розгортається під час Великої Вітчизняної війни в грузинському селі Зенобані, в якому на деякий час зупиняється ромський табір. Головний

герой – хлопчик Нодарі – з цікавістю спостерігає за життям ромів. Він здружився з ними і на прохання сільських жінок, чії чоловіки і сини пішли на фронт, став приводити в їхні домівки ворожок з табору. Циганки, не беручи грошей, приносили надію в серця жителів, підтримуючи їх у важкі воєнні роки.

Картина Л. Горделадзе показує можливості гармонійного переплетення ромських культурних традицій, пісень, танців з життям грузинського села. Роми тут постають невід'ємною частиною місцевої спільноти, допомагаючи людям пережити тягар війни. Варто зазначити, що підбір акторів саме з числа ромського населення робить фільм «Мої цигани» особливо достовірним і автентичним. Глядачі мають можливість спостерігати за життям ромського табору очима самих представників цієї культури. Картина Л. Горделадзе стала одним з перших художніх фільмів, де роми показані не як екзотичні персонажі, а як повноцінні учасники подій, чії долі тісно переплетені з життям суспільства. Режисерка майстерно поєднала драматичні миті з яскравими піснями і танцями, демонструючи багатогранність ромської культури. Фільм-драма Лейли Горделадзе «Мої цигани» вніс значний вклад у формування об'єктивного і шанобливого ставлення до етнічних меншин у радянському суспільстві, став важливою віхою в історії радянського кінематографу, відкриваючи нову сторінку в відображенні ромської культури на великому екрані.

У 1980-х роках ромський кінематограф виходить за межі Східної Європи та починає активно розвиватись у Західній Європі, особливо у Франції та Іспанії. Тут необхідно відзначити ключову роль у становленні та розвитку ромського кінематографу у світовому кіномистецтві ромських режисерів (французького актора, режисера, сценариста, продюсера, композитора Тоні Гатліфа (Мішель Дахмані), режисерки Мелані Шпітті, режисерки та сценаристки Лаури Халілович (Laura Halilovic) та ін.). Вони не лише знімають фільми, що відображають ромську культуру та історію. Їхня режисерська діяльність займає важливе місце у світовій кіноіндустрії загалом. Адже наприкінці ХХ століття режисери-роми починають знімати художні фільми, в яких порушуються теми дискримінації, боротьби за рівні права та збереження ромської культурної спадщини. Серед найвідоміших режисерів цього періоду – режисер Тоні Гатліф, чия робота «Барони» (1983) стала помітною подією в історії ромського кіно. Творчість Т. Гатліфа, демонструючи багатогранність ромської культури та проблеми, з якими стикаються роми,

є значним внеском в історію ромського кіно. Його фільми, починаючи з «Барони» (1983), проклали шлях для ширшого визнання ромської культури в кінематографі.

Документальний фільм «Latcho Drom» (1993) є ключовою роботою Тоні Гатліфа, яка через музику, танець, подорожування різними країнами та континентами розповідає історію ромів. Використання музики як універсальної мови дозволяє передати глибокі знання про ромську культуру без потреби у словах, підкреслюючи важливість музики і танцю як основних елементів ромської ідентичності та засобу збереження культурної спадщини.

У фільмі «Gadjo Dilo» (1997) Тоні Гатліф досліджує взаємодію різних культур крізь історію молодого француза, який відкриває для себе ромську культуру. Цей фільм розкриває можливості кінематографа щодо руйнування стереотипів, демонструє перспективи створення простору для культурного діалогу та взаєморозуміння.

Фільм-драма «Сам по собі» («Korkoro») (2009) зображує драматичну історію ромської родини під час Другої світової війни, яка намагається зберегти свою культуру в умовах переслідувань. Цей фільм висвітлює стійкість і мужність ромів, підкреслюючи важливість збереження культурної ідентичності у складні часи.

Роботи Т. Гатліфа є важливими художніми творами, вагомими соціальними коментарями, що сприяють розумінню та визнанню ромської культури. Вони створюють платформу для діалогу, збереження культурної спадщини, підкреслюють значення мультикультурного сприйняття у сучасному світі. Обираючи шлях документального кіно, що сприяє глибшому розумінню і повазі до ромської культури, творча діяльність кінорежисера Т. Гатліфа стала вагомим внеском у кінематографічному віддзеркаленні життя ромів.

Серед видатних діячів ромського кіномистецтва почесне місце займає Мелані (Кек) Шпітта. Після закінчення Мюнхенської кіноакадемії вона почала активно реалізовувати своє режисерське бачення, зосереджуючись на темі ромської культури та соціальних проблемах, з якими стикається ця етнічна група. Однією з головних особливостей творчості Мелані (Кек) Шпітта є її прагнення щодо достовірності та автентичності. Вона ретельно вивчає історію, традиції ромів, намагаючись донести їх автентичність до глядача в максимально правдивому та шанобливому ключі. Її фільми відображають ромську дійсність, розкривають її красу, складність і багатогранність, стають містком між цією культурою та світом.

Однією з найвідоміших робіт М. Шпітта є документальні фільми про становище ромів синті у Німеччині (1980 р.). У 1999 році М. Шпітта отримала приз Отто Панкока «за протидію втраті пам'яті». М. Шпітта докладно досліджує повсякденні труднощі, з якими зіштовхуються роми, – від дискримінації та соціальної ізоляції до внутрішніх конфліктів і боротьби за збереження культурної ідентичності. Попри драматизм сюжету, у фільмі простежуються краса і надія на людяність, що робить картину глибоким і багатограним художнім висловлюванням. Варто зазначити, що М. Шпітта бере активну участь у громадському житті. Як захисниця прав ромського народу, виступає у різних дискусіях, конференціях, кампаніях, присвячених збереженню ромської ідентичності. М. Шпітта є яскравим прикладом того, яким чином режисер, представник етнічної меншини, може знайти свій голос і використати його для створення значущих, соціально-орієнтованих творів мистецтва.

Чільне місце у ромській кінодокументалістиці займає творчість режисерки та сценаристки Лаури Халілович (Laura Halilovic) (1989 р. н.). Л. Халілович народилася в П'ємонті, куди в 1960-х роках з Югославії переїхала її сім'я. Неодноразово була учасницею і організатором культурних та освітніх проєктів. Після успіху першого короткометражного фільму «Ілюзія» (2007), показаного на каналі Rai3, зняла декілька документальних картин. У 2014 році вийшов перший повнометражний фільм Л. Халілович «Io rom Romantica» («Я романтичний ром»). Це – автобіографічна комедія про ромську дівчину з передмістя Турина, яка мріє стати режисеркою. Картини Л. Халілович відзначені призами на фестивалях документальних та телевізійних фільмів у Монако, Італії, Косово. Її творчість вирізняється глибоким зануренням у ромську культуру і прагненням розкрити її багатогранність і складність. Тематика кінофільмів розкриває широкий спектр тем, пов'язаних із життям ромських громад, їхніми традиціями, взаєминами з навколишнім світом та соціальними проблемами, з якими вони стикаються.

В цілому, творчість ромських режисерів відзначається активною громадянською позицією. Вони долучаються до правозахисної діяльності, використовуючи свої фільми як інструмент соціальної та політичної активності. Ромські митці беруть участь у міжнародних кінофестивалях, організують покази своїх робіт у ромських громадах, налагоджують співпрацю з правозахисними організаціями. Таким чином, ромське кіномистецтво стає дієвим засобом боротьби за права та рів-

ність ромів у суспільстві. Ромські режисери також беруть участь у міжнародних кінофестивалях, презентуючи свої роботи глядачам та критикам по всьому світу. Це дозволяє ромському кіномистецтву вийти за межі етнічної ніші і зайняти гідне місце на світовій арені.

Інтерес до ромської етнічності не втрачає своєї актуальності й у сучасному кінематографі XXI століття, збагачуючи його новими темами та естетичними підходами. Сучасні дослідження у сфері культурології підкреслюють значення ромського кіно як важливого інструменту для збереження та популяризації ромської культури, а також для формування більш толерантного та різноманітного суспільного уявлення про ромів.

Фільм «Папуша» (*польськ.* – «Parusza», 2013) режисерів Йоанни Кос-Краузе й Кшиштофа Краузе є прикладом сучасного кінематографічного відтворення ромської культури. Розповідаючи історію життя ромської поетеси Броніслави Вайс, фільм акцентує увагу на внутрішньому конфлікті між творчою індивідуальністю та традиційними нормами ромської спільноти. За допомогою художніх засобів творці фільму показують складність та багатогранність ромської культури, водночас руйнуючи усталені стереотипи про ромів як про народ без культурних амбіцій. «Папуша» підкреслює важливість збереження ромської мови та літератури, демонструючи їх красу і значущість.

«Ганьба» («Infamia», 2023) (авторка серіалу, режисерка – Анна Малішевська) – це важливий серіал, який розповідає історію молоді ромської дівчини Гіти, яка повертається до Польщі після життя у Великій Британії. Гіта намагається знайти себе між двома світами – сучасним підлітковим життям та традиційними цінностями ромської спільноти. Серіал майстерно показує конфлікт між особистими прагненнями та «герметичними» культурними традиціями, піднімаючи важливі питання ідентичності та приналежності. Цей серіал став хітом на Netflix, отримавши високі оцінки в Польщі та за кордоном, і навіть був порівняний з «Unorthodox» у «The New York Times». Завдяки реалістичному зображенню ромської культури, «Infamia» сприяє кращому розумінню та емпатії до цієї спільноти, розвінчуючи стереотипи та сприяючи культурній інклюзивності.

Розглянемо деякі зразки українських фільмів, у яких репрезентовано ромський етнос. Родоначалником ромського кіно в Україні вважається, режисер фільму «Циган» (1967 р.) Євген Матвеев. Його робота стала першою масштабною спробою висвітлити життя та культуру ромів на екрані,

демонструючи їх не через призму стереотипів, а в усій багатоманітності. Є. С. Матвеев виявив глибокий інтерес до ромської тематики, що дозволило йому створити фільм, який зміг правдиво відобразити традиції та складнощі, з якими стикаються роми. Він залучив до зйомок як професійних акторів, так і справжніх представників ромської спільноти, що додало стрічці автентичності та колориту. Внесок Євгена Матвеева у кінематографію полягає в талановитій режисурі та культурній значущості його роботи. Фільм «Циган» став важливою віхою у розвитку етнічного кіно в Україні. Сприяючи кращому розумінню та популяризації ромської культури, режисер використав кінематограф як інструмент соціальної інтеграції та міжкультурного діалогу, що робить його повноправним ініціатором у цій галузі.

Ролі ромок (Рада з «Табору...», ромка з фільму Лейли Горделадзе 1987 року «Мої цигани» та ін.) у радянському кінематографі завжди кіногенічно виконувалися Світланою Томою. Актриса молдовського походження стала широко відомою завдяки своїй ролі в культовому художньому фільмі «Табір іде в небо» (1976) режисера Еміля Лотяну. Цей драматичний фільм, деякі сцени якого знімалися в Карпатах, отримав Гран-прі «Велика золота раковина» на фестивалі в Сан-Себастьяні у 1976 році. У ньому знімалися роми, яких режисер Е. Лотяну збирав по всій країні. Образ етнічної ромки, створений С. Томою, став частиною культурної спадщини ромського народу, а сама актриса – однією з найяскравіших представниць «етнічного кіно» радянської епохи.

За часів незалежності на теренах України вийшло декілька телевізійних серіалів, у яких використовується образ ромів. У них відкриваються теми ромської культури та запрошують ромських акторів участі у проєктах. Це серіали мелодрама «Циганка» (2019), «Чаклунське кохання» (2016). Ці серіали розраховані на масового глядача і досягають широкого глядацького кола. Кінопроєкти про ромів здобувають визнання на міжнародному рівні. Найпрестижніші міжнародні кінофестивалі Берлінський (Берлінале) (*нім.* – Internationale Filmfestspiele Berlin, Berlinale), Венеційський (*італ.* – Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica), Канський (*фр.* – Le Festival International du Film de Cannes/Festival de Cannes) все частіше включають до своїх програм та секцій фільми, що розповідають історії ромських громад і відображають їх культурну спадщину. Фільми, присвячені ромам, беруть участь та отримують нагороди в інших провідних міжнародних кінофестивалях – Ромський кінофестиваль у Гетеборзі

(Швеція), Фестиваль ромського кіно у Будапешті (Угорщина), Фестиваль ромських та мандрівних народів у Марселі (Франція), Берліні (Німеччина) надають ромським фільмам можливості бути побаченими глядачами та кінокритиками усього світу, ромським режисерам представити свої роботи, налагодити контакти з іншими митцями, отримати фінансову підтримку, визнання тощо. Це сприяє популяризації ромського кінематографу, дозволяє донести ромські голоси до широкої аудиторії і зруйнувати певні стереотипи.

Огляд сторінки ромського кінофестивалю Ake Dikhea, що проводиться в Німеччині з 2017 року, доводить, що в усьому світі стався свого роду ренесанс кіно та літератури, що розширює культурну пам'ять, надає набагато ширше уявлення пересічному громадянину про етнічні меншини, зокрема ромів і синті. Проведення цього заходу має на меті відкривати теми, людей та перспективи, які інакше залишилися б непомітними або мали б лише локальний чи національний вплив. Організатори фестивалю визначили свою місію наступним чином: «We aim to promote the visibility of Romani perspectives and the counternarratives that exist in resistance to prevailing racist media discourses. This perspective is particularly urgent in times of growing fascism across Europe»/«Ми прагнемо сприяти видимості ромських перспектив і контрнарративів, що існують у протидії домінуючим расистським медіадискурсам. Ця перспектива є особливо нагальною в часи зростання фашизму по всій Європі» (AKE DIKHEA?, 2024).

Таким чином, кінофестивалі стають майданчиками для обговорення актуальних проблем ромської спільноти, організації дискусій та майстер-класів. Сприяючи розвитку кіно, в якому режисери звертаються до образів ромів, вони створюють сміливі платформи для активізації боротьби за права ромів, в якій кінематограф постає повноцілним засобом збереження та передачі знань про ромську культуру. Як зауважив молодий ромський режисер А. Конка, «важливо дати ромам право голосу, оскільки вони так довго залишалися без голосу, без впливу чи уваги з боку влади» (Conka, 2020). Через кіномистецтво глядачі отримують можливість побачити багатство та різноманітність ромської культури, подолати стереотипи та відкрити для себе нові перспективи. Фільми про ромів, збагачуючи культурний дискурс, сприяють взаєморозумінню та толерантності в суспільстві.

Висновки. Репрезентація ромської культури у кіномистецтві, розкриття особливого значення кінематографу для національних меншин, які нерідко зіштовхуються з проблемами дискриміна-

ції, маргіналізації та відсутності представництва у масовій культурі сприяє толерантності й зближенню різних культурних спільнот.

У світі кіномистецтва, де різноманітність голосів та історій стає все більш важливою, розгляд традицій та сучасного стану ромської культури, вивчення образу ромів в українському кіномистецтві складає гармонічну цілісність, демонструє спрямованість на розуміння і повагу до історії і культури ромського народу. Ромські режисери все частіше виходять на авансцену, постають потужним вираженням у конституюванні ромської ідентичності та боротьби за соціальну справедливість, привносячи унікальні перспективи та досвід своєї культури.

Протягом багатьох десятиліть роми зображувалися на екрані здебільшого крізь призму стереотипів та упереджень. Їх зображували як екзотичних, таємничих або навіть криміналізованих персонажів, що не відповідало реаліям ромського життя. Такі спрощені та упереджені образи ромів у кіно зміцнювали заперечливі стереотипи в суспільстві. Однак, починаючи з другої половини ХХ століття, завдяки режисерам ромського походження стереотипи щодо образів ромської спільноти активно руйнуються. Через кіномистецтво роми розповідають власні історії, представляють своє бачення світу, доносять до широкої аудиторії автентичні голоси ромської спільноти. Це стає особливо важливим у контексті багатовікової маргіналізації та стереотипізації ромів у суспільстві.

У сучасних фільмах роми постають не як екзотичні «Інші», а як пересічні люди зі своїми цінностями, традиціями, прагненнями. Це дозволяє краще зрозуміти ромську культуру, подолати певні упередження, попри те, що проблема стереотипного зображення ромів у кіномистецтві все ще залишається актуальною. Тому режисери продовжують активно працювати над створенням правдивих, об'єктивних образів ромської спільноти, які сприяють її інтеграції та визнанню у суспільстві.

Проведене аналітичне дослідження зразків ромського кіно у світовому кіномистецтві дозволяє зробити висновки про те, що означений напрям кіномистецтва, сягаючи перших десятиліть ХХ століття, має давні корені. Ромське кіно зосереджене на розкритті історії ромського народу, висвітленні теми ідентичності, боротьби за збереження культурної спадщини, питань міграції, переслідування, вимушеного переміщення ромських громад, відтворення традиційного ромського способу життя, звичаїв та вірувань, становища ромських жінок, ромської музики, мистецтва

та творчості як засобів самовираження ромського етносу. Розкриваючи ці та інші теми, ромські кінематографісти (режисери, актори, театрознавці) намагаються показати багатогранність ромської культури, її унікальність та вплив на світову спадщину.

Художні та естетичні особливості ромських фільмів, музика, колористика, особливий погляд на світ надихають інших митців, збагачують сві-

тову кіноіндустрію. Важливою є співпраця з ромськими кінематографістами, адже розширення меж ромського кіномистецтва дозволяє залучати нову аудиторію. Така взаємодія сприяє взаєморозумінню, руйнуванню стереотипів та інтеграції ромської спільноти у світовий культурний простір, відкриває нові можливості для творчого пошуку, обміну досвідом та спільного створення автентичних ромських образів на кіноекрані.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афоніна О. С. Вплив ромської музичної культури на творчість угорського художника Яноша Валентині. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 71, том 1, 2024. С. 56–60. URL : http://www.aphn-journal.in.ua/archive/71_2024/part_1/9.pdf
2. Брюховецька Л. «Війна культур» чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження. *Сучасність*. 2008. № 10, С. 85–94.
3. Зубавіна І. Кіноархетипіка як ядро екранного нарративу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: Збірник наукових праць. Київ, 2015. Вип. 16. С. 75–83.
4. Погребняк Г. П. Національні традиції ромів у сценічній та візуальній культурі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: Збірник наукових праць. Київ, 2024 р. Вип. 34. С. 215–223. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305217> (дата звернення: 25.11.2024).
5. Суковата В. Постколоніальні студії, теорія меншин та мультикультуралізм: розділ у навчальному посібнику *Сучасна культурологія*. Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Кондор. 2016. С. 221–253.
6. Черков Г. А. Проблема правди у сучасному ігровому кінематографі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав., спец. 17.00.04. кіномистецтво, телебачення. Київ, 2008. 19 с.
7. АKE DIKHEA? 8th International Festival of Romani Film. URL : <https://akedikhea.com/> (дата звернення: 23.06.2024).
8. Artur Conka, Photographer & Film Director. The Romani Cultural and Arts Company 34th profile will be of Artur Conka. (2020). URL : <https://www.romaniarts.co.uk/artur-conka-roma-photographer-filmmaker/> (дата звернення: 23.12.2024).
9. Baudrillard Jean (1990). *Seduction*. Brian Singer, trans. New York: St. Martin's Press. 186 p.
10. McLuhan M. *Essential McLuhan*. New York, : BasicBooks, 1995. 407 p.
11. Ronald Lee. Translation Award, 4TH SPACE Concordia University. Romani Translation Readings and Subtitled Excerpts; YouTube, 2023. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=i2NQcM88ZTc> (дата звернення: 23.12.2024).

REFERENCES

1. Afonina O. (2024). Vplyv romskoi muzychnoi kultury na tvorchist uhorskoho khudozhnyka Yanosha Valentyni. [The influence of Roma musical culture on the work of the Hungarian artist Janos Valentini] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 71(1), 56–60. URL : http://www.aphn-journal.in.ua/archive/71_2024/part_1/9.pdf [in Ukrainian].
2. Briukhovetska L. (2008). «Viina kultur» chy zahroza asymiliatsii? Ukrainiske poetychne kino yak faktor natsionalnoho samostverdzhennia [«War of cultures» or the threat of assimilation? Ukrainian poetic cinema as a factor of national self-affirmation]. *Suchasnist*, 10, 85–94 [in Ukrainian].
3. Zubavina I. (2015). Kinoarkhetypika yak yadro ekrannoho naratyvu. [Cinematic Archetypes as the Core of Screen Narrative]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*: zb. nauk. pr., 16, 75–83. [in Ukrainian].
4. Pohrebniak H. (2024). Natsionalni tradytsii romiv u stsenichnii ta vizualnii kulturi. [National traditions of Roma in stage and visual culture]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*: zb. nauk. pr., 34, 215–223 [in Ukrainian].
5. Sukovata V. (2016). Postkolonialni studii, teoriia menshyn ta multykulturalizm. [Postcolonial Studies, Minority Theory and Multiculturalism] *Suchasna kulturolohiia: navch. pos.*, 221–253 [in Ukrainian].
6. Cherkov H. (2008). Problema pravdy u suchasnomu ihrovomu kinematohrafi. [The Problem of Truth in Modern Fictional Cinema]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology, 19. [in Ukrainian].
7. АKE DIKHEA? 8th International Festival of Romani Film. URL : <https://akedikhea.com/>
8. Artur Conka, Photographer & Film Director. The Romani Cultural and Arts Company 34th profile will be of Artur Conka (2020). URL : <https://www.romaniarts.co.uk/artur-conka-roma-photographer-filmmaker/>
9. Baudrillard Jean. (1990). *Seduction*. Brian Singer, trans. New York: St. Martin's Press. 186 p.
10. McLuhan M. (1995). *Essential McLuhan*. New York : BasicBooks. 407 p.
11. Ronald Lee (2023). Translation Award, 4TH SPACE Concordia University. Romani Translation Readings and Subtitled Excerpts; YouTube. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=i2NQcM88ZTc>

УДК 793

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-24>**Сергій САНДУЛЬСЬКИЙ,***orcid.org/0000-0003-0062-2670*

викладач кафедри хореографії

Хмельницького гуманітарно-педагогічної академії

(Хмельницький, Україна) *sergiysandulskiy@ukr.net***Людмила ПАВЛІШЕНА,***orcid.org/0000-0003-1807-588X*

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри хореографії

Хмельницького гуманітарно-педагогічної академії

(Хмельницький, Україна) *pavlishena.76@ukr.net***Тетяна ЛОБАН,***orcid.org/0000-0001-9282-6069*

старший викладач кафедри хореографії

Рівненського державного гуманітарного університету

(Рівне, Україна) *yuratanya7@ukr.net*

ДЖАЗ-ТАНЕЦЬ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Статтю присвячено дослідженню особливостей формування та розвитку сучасного хореографічного мистецтва, а саме сучасних стилей джаз-танцю (джаз-модерн, *contemporary jazz-dance*, джаз-фанк, фольк-джаз, бродвей-джаз). Проведено аналіз наукових досліджень у галузі сучасного хореографічного мистецтва, наведено історичні аспекти становлення хореографічного спрямування джаз-танцю, стилістичні та технічні особливості танцю.

Для кожного часу характерний свій танцювальний напрямок, в якому види хореографічного мистецтва, набувають нових рис та особливостей, властивих цьому новому часу. Танцювальний напрямок джаз-модерн є яскравим прикладом того, як танець може змінюватися і вдосконалюватися, підлаштовуючись під особливості того часу, в якому його виконують. Джаз – модерн на відміну від класичного танцю використовує все нове, все оточуюче. Він рухливий, непередбачуваний і не має правил, канонів. Він намагається втілити у хореографічну форму навколишнє життя, нові ритми, манери, створює нову пластику. Тому джаз-модерн цікавий і близький для молодого покоління. Однак зараз спостерігається дедалі більше мікстових танцювальних технік, які поєднують усі основні системи. Хореографи у своїх постановках намагаються знайти передусім щось нове, незвичайне: незалежно від лексичної приналежності. Хореограф мислить рухом, а оскільки професійні хореографи володіють безліччю танцювальних технік – процес запозичення і з'єднання неминучий. І тому виник термін *contemporary dance* – напрямок, який неможливо віднести до якогось стилю чи системи. Це природний процес інтеграції. У сучасному танці, особливо в джазі та модерні, кожен педагог практично створює свою школу. І цінність педагога та хореографа визначається саме його самобутністю та неповторністю.

Ключові слова: джаз-танець, джаз-модерн, *contemporary jazz-dance*, джаз-фанк, фольк-джаз, бродвей-джаз, сучасне хореографічне мистецтво.

Serhiy SANDULSKY,*orcid.org/0000-0003-0062-2670*

Lecturer at the Choreography Department

Khmelnitskyi Humanitarian and Pedagogical Academy

(Khmelnitskyi, Ukraine) *sergiysandulskiy@ukr.net***Liudmyla PAVLISHENA,***orcid.org/0000-0003-1807-588X*

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Choreography Department

Khmelnitskyi Humanitarian-Pedagogical Academy

(Khmelnitskyi, Ukraine) *pavlishena.76@ukr.net*

Tetiana LOBAN,
orcid.org/0000-0001-9282-6069
Senior Lecturer at the Choreography Department
Rivne State University of the Humanities
(Rivne, Ukraine) yuratanya7@ukr.net

JAZZ DANCE IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY CHOREOGRAPHIC ART

The article is devoted to the study of the features of the formation and development of modern choreographic art, namely modern styles of jazz dance (jazz-modern, contemporary jazz-dance, jazz-funk, folk-jazz, Broadway jazz). An analysis of scientific research in the field of modern choreographic art is carried out, historical aspects of the formation of the choreographic direction of jazz dance, stylistic and technical features of dance are presented.

Each time is characterized by its own dance direction, in which types of choreographic art acquire new features and characteristics inherent in this new time. The jazz-modern dance direction is a vivid example of how dance can change and improve, adapting to the characteristics of the time in which it is performed. Jazz-modern, unlike classical dance, uses everything new, everything surrounding it. It is mobile, unpredictable and has no rules, canons. It tries to embody the surrounding life, new rhythms, manners, and creates new plasticity in choreographic form. Therefore, jazz-modern is interesting and close to the younger generation. However, now there are more and more mixed dance techniques that combine all the main systems. Choreographers in their productions try to find, first of all, something new, unusual: regardless of lexical affiliation. A choreographer thinks in movement, and since professional choreographers own a multitude of dance techniques, the process of borrowing and combining is inevitable. And that is why the term contemporary dance arose – a direction that cannot be attributed to any style or system. This is a natural process of integration. In modern dance, especially in jazz and modern, each teacher practically creates his own school. And the value of a teacher and choreographer is determined precisely by his originality and uniqueness.

Key words: jazz dance, jazz-modern, contemporary jazz-dance, jazz-funk, folk jazz, Broadway jazz, modern choreographic art.

Постановка проблеми. Сучасна хореографія, як частина сучасного мистецтва, стрімко розвивається, підкоряючись логіці та трендам сучасного світу. Сучасний джаз-танець запозичив термінологію та окремі рухи з різних танцювальних напрямків. Із балету він взяв французьку термінологію та деякі рухи, позиції рук та ніг. Модерн дав джаз-танцю найбільшу свободу у розкріпаченні торсу та включення його в активну роботу. У степу була запозичена підкреслена ритмізація рухів. Бальні танці теж вплинули на становлення та розвиток джаз-танцю. Як впливають на нього популярні танці: на початку століття це був чарльстон; коли латино-американські танці ставали популярними, базові кроки також запозичувалися (кроки із Ча-ча-ча, Мамби, Самби). Також великий вплив стилів hip-hop, r'n'b, latin, contemporary, funky, house, free style. З'явилися нові рухи рук, стегон, ритмічні зміни (Яцеленко, Баканча, 2020). У джаз-танці можуть перетинатися різні стилі – традиційний (класичний джаз мюзиклів), ліричний, афро чи модерн, contemporary. Так як велике значення в джаз-танці має винахідливість та імпровізація, багато танцюристів привносять у свій танець зовсім інші стилі. Джаз-танець налічує більше 15 стилів: афро-карибський джаз, автентичний джаз, класичний джаз, ліричний, латиноамериканський, театральний і т. д. Цей танцювальний стиль швидко став популярний в Америці і продовжував

розвиватися, одночасно зачаровуючи людей всіх вікових категорій. Сучасний джаз-танець перейняв елементи з різних соціальних, театральних та артистичних танцювальних форм і вважається високохудожньою та/або театральною формою, а також розважальною чи соціальною формою танцю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історія джаз-танцю на сучасному етапі характеризується появою нових, актуальних та нетрадиційних стилів хореографії. Джаз з'явився на світ у результаті складного шляху, синтезу багатьох елементів американської та африканської культур і, як художнє явище є результатом столітньої еволюції гри на ударних інструментах племен Африки. Зародження джазу належить до моменту історії, коли почався масовий завезення рабів із Західного узбережжя африканського континенту в Новий Світ. Історичний шлях розвитку джазової культури починається з заснування Джеймстауна (1607) – англійського поселення, куди були завезені голландцями раби з Африки, а ще через 12 років утворився новий етнічний і расовий елемент – африканці. Наступним етапом став період Першої світової війни, який зруйнував духовну ізоляцію афро-американців та сприяв зростанню їхнього культурного та освітнього рівня (Dancing many drums, 2001).

Починаючи з 90-х років і до кінця Другої світової війни – наступний етап розвитку джазового

танцю як особливої техніки, зі своєю школою, певним лексичним модулем та системою руху. Джаз-танець і музика стають невід'ємною частиною музичних вистав на Бродвеї та в Гарлемі. Саме в цей час джаз-танець дуже впливає не тільки на театральний і побутовий танець, але і на балетний театр. Цей особливий вид танцювального мистецтва захоплює, у тому числі всю Європу. Все це і зумовлює виділення джазового танцю в окремих напрямках танцювальної техніки.

Професійне вивчення джазу, основ джаз-танцю розпочалося у 40-і роки. Видатними артистами цього покоління були Жак Коле (Jack Cole), Катрін Данхам (Katherine Dunham), Перл Примус (Pearl Primus). Jack Cole, який здобув освіту модерн-танцівника, розвивав джазові стилі, підкреслював ізольованість техніки, яка чітко базується на орієнтальних танцювальних традиціях. Джек Кул – вважається батьком-засновником джазової техніки. Він був натхненником для Метт Меттокса, Боб Фосса, Джером Роббінса, Гвен Вердон та багатьох інших хореографів. Катрін Данхам і Перл Примус включали оригінальні етнічні теми до своєї хореографії. Вони надихали та стимулювали розвиток американських модерн-танцюристів у 40-х роках. Імена виконавців, які працювали з Коле, Данхам, Примусом, ми бачимо серед тих танцівників і хореографів, які досягли визначних результатів. Це Метт Меттокс (Matt Mattox), Гвен Вердон (Gwen Verdon), Керол Хайней, Джордж та Ефіл Мартін, Баз Міллер, Таллі Брітті (Talley Beatty). Боб Фосс – відомий джазовий хореограф, який створив нову форму джаз-танцю під впливом виконавства Фреда Астера та стилів бурлеск та водевіль. Луїджі – танцюрист, який створив спеціальну техніку розігріву (джазовий екзерсис, покликаний підготувати тіло для танцю) після того, як він став паралізованим в автомобільній аварії. Після II світової війни почався активний вплив джазу на європейський континент. Особливий інтерес до джаз-танцю підігрівався численними музичними фільмами, вершиною такого публічного інтересу став грандіозний успіх «Вестсайдської історії» (Westside story) (Bailey, 1995; Cohan, 1989). Джером Роббінс – хореограф багатьох відомих мюзиклів. Він також заснував балетну трупу Ballets USA. Джаз-танець Америки досяг вражаючих успіхів – танцювальна трупа Елвіна Ейлі (Alvin Ailey Dance Foundation, 2024) познайомила глядачів з багатством афро-американських традицій і з тими найвищими результатами, яких вони досягли, органічно об'єднавши балет, джаз і етнічний танець.

В останні роки джаз-танець набув особливої актуальності і користується дедалі більшою увагою як з боку практиків, так і з боку теоретиків хореографічного мистецтва. Для цього знадобилося звернення до великого теоретичного матеріалу з дослідження джазового танцю, який міститься в роботах: Seguin E., Dunning J., Bailey P., Cohan R. (Seguin, 2003; Dunning, 1998; Bailey, 1995; Margot L. Torbert, 2000; Cohan, 1989).

Формулювання цілей статті. Мета даної роботи – проаналізувати історію становлення джазового танцю та визначити основні тенденції у розвитку даного напрямку на сучасному етапі; виявити та теоретично обґрунтувати специфіку створення хореографічних композицій у жанрі джаз-танцю.

Виклад основного матеріалу. Батьківщиною джаз-танцю є Африка, а його творці-жителі африканського континенту і афро-американці. Мелодії та ритми, разом із рабами, проникли в Америку, ввібрали у себе фольклор багатьох національностей, що проживають у США, і, в результаті, сформувався унікальний музичний та танцювальний феномен (Плахотнюк, 2016). Спробу вивчити і осмислити цей культурний пласт було здійснено у 40-ті роки 20 століття. Видатні діячі танцювального мистецтва того часу Жак Коле, Перл Примус, Катрін Данхам сприяли просуванню джазу до Європи. Особливо активний поступ джазу на європейський континент починається після 2-ї світової війни. Джаз проник у багато сфер мистецтва. Поєднавшись з американським шоу-бізнесом, джаз-танець увібрав у себе та трансформував елементи модерну, свінгу, степу, а пізніше – хіп-хопу та фанку. Розквіт джазового танцювального стилю посідає на 60-ті роки минулого століття одночасно з розквітом музики джазу. Джаз-танець сьогодні – це енергійність, жорсткі ритми, натиск емоцій, що межують з агресією, імпульсивність. У танці є елементи репу, брейк-дансу, хіп-хопу. Сучасна джазова хореографія стирає межі між стилями та напрямками, органічно поєднуючи традицію та новизну.

Сам по собі термін джаз-танець нерозривно пов'язаний з поняттям танців у стилі «свінг» і включає: лінді хоп, чарльстон, бугі-вугі, джиттербаг (як суміш стилів), шег, бальбоа, блюз. Ця назва часто також поширюється на джайв, рок-н-рол, West Coast Swing, Se rock або Le Rock та інші танці, що розвинулися в 1940-х і пізніше. У США терміном «свінг» частіше позначають такі соціальні танці, як лінді хоп, West Coast Swing, East Coast Swing, Hand Dancing (Плахотнюк, 2018).

Основні стилі джаз-танцю

Стилі джаз-танцю	Головні характеристики та відмінності
CLASSICAL	Цей стиль запозичив у класичного танцю дисципліну рухів, позиції рук та ніг. Засновник класичного джазу Метт Метокс.
BLUES	Це найповільніший із джазових танців, неймовірно стильний і дуже простий танець. Він приємний у вивченні, і його все частіше можна спостерігати на різних танцювальних вечорах і навіть як весільний танець. Спочатку блюз танцювали виключно під блюзову музику, проте потім для танцю стала використовуватися будь-яка нешвидка музика певного темпу, зокрема музика в стилі рок і R&B.
LYRICAL	Це стиль танцю, створений зі злиття балету із сучасним джазом. Відрізняється великою кількістю різних рухів на одиницю темпу, що виконуються дуже м'яко, без видимої напруги.
HOT	Цей стиль сповнений високих виразних кроків і збудливих рухів, в цьому стилі джазового танцю є багато елементів степу, так як ритм занадто швидкий, пози можуть допускати сутулу спину, підняті плечі і стегна, що гойдаються, найчастіше цей стиль виконується в телевізійних, комерційних шоу і мюзиклах.
BROADWAY	Мюзикли, що стали популярними у 20-30-х роках ХХ століття, вимагали дедалі сильнішої хореографії, зрозумілої та запальної для глядача. Тут і з'явився стиль бродвейського джазу, взявши свою назву від нью-йоркської вулиці Бродвей, де знаходиться знаменитий театр.
AFRO	Афро-джаз – це можливість поєднати сучасну техніку джазу з її споконвічним предком – африканськими етнічними танцями. Афро-джаз, що увібрав у себе об'ємний пласт туземної культури, занурює у відповідний настрій єднання з природою, світом та самим собою. Танець не класичний, а етнічний, це додає йому простоти. В якості музичного супроводу використовується етнічна музика та її оброблення.
JAZZ-MODERN	Енергійний та виразний танець, образний танець, який взяв усе найкраще із джазової хореографії та модерну.
JAZZ-POP	Це джаз-танець, що еволюціонував під впливом сучасної культури, що увібрав у себе елементи vogue, waacking, street-dance, disco. Він позбавлений хіп-хопового баунсу та відрізняється переважанням манерності над технікою, стриманості над розв'язністю.
LATINO-JAZZ	Танець, у якому джазові елементи поєднуються із самбою та сальсою. Виконується під латиноамериканські ритми та відрізняється розкутістю торсу.

Джерело: Бродвейський джаз – це... URL: <http://narodni.com.ua/tantsi/brodvieiskii-dzhaz-eto>.

Аналізуючи сучасні напрямки які популярні в хореографічному мистецтві, можна затвердити, що більшість нових форм і напрямків танцю пішли від джаз танцю (табл. 1). Під час пошуку нових стилів танцю митці і хореографи почали синтезувати між собою різні стилі танцю, утворюючи один цілісний зі своєю технікою та манерою. Наведемо характеристику таких стилів джаз-танцю як: джаз-модерн, джаз-фанк, джаз-фольк, бродвей-джаз, Contemporary jazz-dance. Що стосується розвитку джаз-танцю, починаючи з ранніх форм народного джазу і закінчуючи перетином автентичного джазу з євроцентричним класицизмом в середині-кінці ХХ століття, в хореографічному та імпровізованому джазовому танцювальному виконанні з'являється певна комбінація наступних елементів: заземленість (знижений центр тяжкості та зв'язок із землею); нахилений торс та зігнуті кінцівки; ізоляція та поліцентризм; синкопування та поліритмія; музичність; динамізм; імпровізація; відношення

до презентаційного виступу; плинний обмін між індивідом та групою.

Джаз-танець – це напрям у хореографії, що має одну назву з музичним стилем, але сформований окремо від нього. Потрібно розмежовувати джаз, як напрямок музики і джаз, як танець. Поєднують музичну та танцювальну течії загальні принципи створення: імпровізація, поліцентрія, поліритмія (аналог музичної поліфонії). З цих трьох основних принципів впливають менш значущі: ізоляція, імпульс, хвиля, колапс (скидання) та інші.

Джаз-танець є оригінальним поєднанням самобутніх афро-американських традицій, балету, сучасних хореографічних течій та етнічного танцю. Техніка джазу досить складна. Вона поєднує складні пози, оригінальні танцювальні фігури, асиметричні ламані рухи, складні ефектні переклади рук, кидки на підлогу. Своєрідна музика вимагає від хореографа нових рішень, які дозволять передати химерні музичні звороти мовою тіла. У джаз-танці органічно поєднані вое-

дино та втілені засобами хореографії й руху душі та емоційні відчуття. Танцюристи джазу вивчають та використовують балетну техніку. Виворітні позиції класичного танцю співіснують з паралельними. Округлість рук, характерна для класики, поєднується із прямими позиціями.

До кінця 60-х років джаз-танець міцно зайняв своє місце у низці напрямків сучасної хореографії. Його застосування було досить широким: побутовий танець, театральний танець, танець у кіно і, нарешті, суто хореографічні спектаклі, створені мовою джазового танцю. Будучи «відкритою» системою, джаз-танець у своїх пошуках звертається до засобів виразності інших напрямів, вибираючи досягнення танцю модерн, класичного танцю, народної хореографії та інших напрямів танцювального мистецтва. В результаті почався процес асиміляції різних технік сучасної хореографії, і джаз-танець видозмінився, запозичивши нові прийоми. Так з'явилася нова техніка, новий різновид джаз-танцю та новий термін джаз-модерн танець.

Джаз-модерн – це «мікс» джазу, модерну та класичного танцю. У процесі розвитку різних напрямів сучасного танцю спостерігалось зближення джаз-танцю з танцем модерн та запозичення елементів та рухів із класичного балету. Так з'явився танець джаз-модерн. Заснований на базі класичного балету, цей танець повністю зламав стереотипи класичної танцювальної культури ХХ століття (Корінний, 2003). Це була нова мова рухів, яка увібрала в себе все пластичне багатство латиноамериканських, африканських, арабських танців і поєднала їх з виразністю емоційного виконання танцюриста, що пройшов хорошу класичну підготовку. Ця техніка органічно поєднала, на перший погляд не сумісні речі – енергію, ритм, координацію, силу та спритність джазового танцю; ідею та філософію, вільний хребет, роботу з диханням та вагою тіла з танцю модерн; рухи з класичного балету, які дозволяють виробити стійкість, крок, виворіт, стрибок і обертання.

Саме джаз-модерн став тією унікальною технікою, яка дає змогу виховувати універсального виконавця. Наразі спостерігається дедалі більше «мікстових» танцювальних технік, які поєднують усі основні системи. Хореографи у своїх постановках намагаються знайти передусім щось нове, незвичайне: незалежно від лексичної приналежності. Хореограф танцю мислить рухом, а оскільки професійні хореографи володіють безліччю танцювальних технік, процес запозичення і з'єднання неминучий. Саме із сучасного танцю прийшли у спорт, зокрема у гімнастику, багато елементів вільної пластики.

Джаз-модерн розвивався всупереч класичному балету, заперечуючи його консервативність та жорсткі рамки. У джаз-модерні можна танцювати босоніж, інколи ж навіть без музичного супроводу. Школа джаз-модерну дозволяє відчути своє тіло, навчить виражати їм найтонші відтінки емоцій та відчуттів, дасть безумовне почуття ритму та потужний емоційний заряд. Танцювальні навички, які отримують під час занять джаз-модерном, універсальні, тому що сучасний джаз-модерн вбирає в себе також усе найкраще з молодіжних танцювальних культур, як клубних (латино, R'n'B), так і вуличних (хіп-хоп, брейк та ін.) (Погребняк, 2018).

Класична хореографія, джаз, модерн – усі ці напрямки злилися у новітньому сучасному танцювальному напрямі contemporary jazz-dance, який є авангардом сучасного танцювального мистецтва. Суворість класичного балету миттєво змінюється вільними пересуваннями у характері модерну; різкі джазові рухи переходять у красиве класичне адажіо, повітряні стрибки чергуються з партерними комбінаціями – ці та багато інших прийомів contemporary dance зачаровують глядача різноманітністю та оригінальністю. Contemporary танець – це не єдиний однозначний стиль, а поєднання різних танцювальних методик, взятих із західного та східного стилів. Засобами цього виступає синтез, актуалізація та розвиток різних технік та танцювальних стилів. Це і неокласичний танець, джаз, танець модерн, елементи та східного мистецтва руху (цигун, тайцзицюань, йога).

Contemporary jazz-dance сьогодні – це різновид джазу, який поділяє характеристики руху з сучасним модерновим танцем. Акцент робиться на експресії, гнучкості, розтягуванні та поворотах. У заняття включені вправи в партері (робота на підлозі), розслаблення, а також стретчинг (Луганська, 2020). Відмінними рисами contemporary jazz-dance є також контрастність: чергування напруги м'язів і різкого розслаблення, падіння та підйоми, різкі зупинки (часто на прямих ногах), балансування, зміна настрою та емоцій.

Також до сучасних стилів джаз-танцю відноситься джаз-фанк, який утворився завдяки поєднанню елементів джазу, стрип-пластики, а також хіп-хопу. Танець джаз-фанк вперше станцювали у США у 80-х роках ХХ ст. Він залишається популярним досі. Цей танець полягає у змішанні різних стилів, зокрема джазу, хіп-хопу, включаючи рухи вільної пластики, хвилі, плавні та різкі рухи. Джаз-фанк популярний і на теренах телебачення, цей стиль використовують під час зйомок кліпів відомих зірок, так як взято з кожного стилю най-

кращі з елементів, так є можливість в цьому танці імпровізувати. Фольк-джаз – це форма джазового танцю з елементами фольклорного танцю, який був сформований в 90-х роках ХХ століття. Завдяки цьому стилю хореографи можуть розширити своє бачення, і водночас поєднати зовсім різні стилі між собою, а саме народну хореографію і джазові елементи. Бродвей-джаз танець – це форма джазового сучасного танцю, і часто користується популярністю в мюзиклах. Виник цей стиль в Нью-Йорку від знаменитої вулиці Бродвей в Лінкольн-центрі. Характер виконання бродвей-джазу залежить від ідеї і стилістиці самого мюзиклу. Характерний бродвей-джаз танець своєю манерою виконання, а саме ритмічність, імпульс рухів, рухливість різними частинами тіла. Важливо відчутти ритм і манеру виконання, і через емоцію і рух тіла передати сюжет мюзиклу (Яценко, Баканча, 2020).

Джаз-танець вплинув і на балет Європи. Класичні танцівники та хореографи, наприклад, Англії, опановували сучасні джазові традиції. Фредерік Аштон (Frederick William Mallandaine Ashton, 2024) поставив у 1968 році для Королівського балету виставу «Джазовий календар» (Kavanagh, 1996). Танцювальний бум викликав інтерес публіки до таких напрямків, як соул, біт, афро-джаз, степ, а також до балету та танцю модерн. Наприкінці 60-х рр. у Німеччині, Бельгії, Франції стали проходити міжнародні літні майстер-класи та курси, де танцівники та педагоги з усього світу представляли техніку та стилі джаз-танцю, спочатку отримавши свої знання у таких американських педагогів, як Matt Mattox, Волтер Нікс (Walter Nicks), Луїджі (Luigi, 2024), Джордано (Gus Giordano). Багато танцюристів продовжували навчання у США, а педагоги з Америки осідали у Європі.

Протягом 70-х рр. міжнародні танцювальні майстерні розповсюджувались по всій Європі, де працювали педагоги, які репрезентували нове покоління Fred Benjamin, Rick Odums, Danny Daniels. У розвитку джаз-танцю в Європі домінували розважальність та комерція. Відкривалися приватні школи, доступ до яких було відкрито всім охочим. Танцювальні академії уникали включення джаз-танцю як дисципліну до основного курсу. Джаз-танець сприяє гнучкості та чутливості класичних танцівників та танцюристів модерну. Джаз-танець – це ритм та технічна майстерність. Це усвідомлювали в таких країнах, як Німеччина та Болгарія, де до класичних танцювальних академій включали джаз-танець у навчальний курс. Рухи джаз-танцю вперед йдуть через викорис-

тання різного матеріалу: етнічний танець, балет, степ, а також вуличні стилі. Сучасний джаз-танець знищує межі між ними, поєднуючи воедино всі стилі, форми, напрямки.

Трансформація джаз-танцю в танцювальний театр та поєднання професійної техніки та хореографії створили модерний джаз-танець. Модерн джаз-танець кидає виклик сучасній танцювальній мові, якою говорить вся Європа. Джаз як танець з'явився з джазовою музикою у 1920-ті роки. Сьогодні існує безліч стилів джазу, які танцюють під різну музику. Але всі ці стилі поєднують дуже енергійні та ритмічні рухи. Для того щоб танцювати джаз, танцюрист повинен бути в прекрасній фізичній формі і мати особливу гнучкість.

Сучасний джаз-танець пропонує необмежені можливості, вимагаючи від виконавців творчості та індивідуальності. Щоб відзначитись у джаз-танці, танцюрист повинен займатися і класичною балетною технікою, що дозволяє відмінно контролювати своє тіло, надати силу м'язам, покращити баланс (рівновагу), а також виконувати різкі та чіткі рухи, властиві джаз-танцю. Серед технічних засад джаз-танцю ідея ізоляції є головною. Іншим важливим фактором є усвідомлення необхідності напруження-розслаблення (contraction-release). Без цього танцюрист не може працювати у манері ізоляції. До базових елементів джаз-танцю відносять: ball change, twist, pivot step, touch step, Pique passe, stag leap, jete', pencil spin, barrel turn, fan kick, jazz walk, jazz run, hip walk, chasses, cat walk and the catch step (Плахотнюк, 2013).

Що стосується музичної основи джаз-танцю, як правило, джазова музика відрізняється стильовою різноманітністю. Але сьогодні найбільший інтерес та труднощі для джазових танцюристів становить розуміння сплаву джазової та електронної музики. Джаз-танець може виконуватися під швидкотемпові іноді навіть агресивні ритми Swing/Bebop, Afro Cuban, Brazilian, Latin, Funky Jazz. Найважливіша особливість джаз-танцю-імпровізація. Вона допомагає танцюристу відобразити ті зміни, що відбуваються в навколишньому світі (естетичні та соціальні). Blues jazz – повільний, чуттєвий та емоційний танець, що виконується під блюзову музику. У блюз-джаз танці можуть виражатися самотність, сум, туга, страждання, гнів і радість, також як і любов, пристрасть-будь-які переживання з усього спектру людських почуттів та емоцій. Експресія – дуже важливий фактор у джаз-танці. Музика виражається через драматичні грандіозні рухи. Здатність танцюриста індивідуалізувати свій танець і здатність самого

танцю адаптуватися до мінливої естетики та соціальних змін завдяки тій самій імprovізації. Що стосується імprovізації, то імprovізація – це технічна властивість джазового танцю, а також вираз мінливої культури. У цьому сенсі сучасний джаз-танець, як і всі прояви народної культури, ніколи не може стати статичним. Він постійно відображатиме зміни в постійно мінливому світі.

Висновки. Таким чином, сучасний джаз-танець має велике значення у розвитку та ста-

новленні сучасного хореографічного мистецтва. Джаз-танець задовольняє творчі потреби балетмейстерів, хореографів-постановників при реалізації своїх ідей, пошуків, задумів. Цей танцювальний напрямок пропонує необмежені можливості, залежно від індивідуальності та креативності. Сучасний джаз-танець дозволяє розважати, відображати таємничі сили життя або просто проілюструвати чистий рух та хореографічну майстерність танцюриста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бродвейський джаз – це.. URL: <http://narodni.com.ua/tantsi/brodvieiskii-dzhaz-eto>
2. Корінний М. Короткий енциклопедичний словник з культури / М. Корінний, В. Шевченко. К. : Україна, 2003. 384 с.
3. Луганська Ю. Особливості хореографічної взаємодії партнерів на основі лексики танцю в стилі джаз-модерн. *Херсонський державний ун-т*. Херсон : ХДУ, 2020. 34 с.
4. Плахотнюк О. Джаз-танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України. *Вісник КНУ ім. Карпенка-Карого*. 2013. Вип. 12. С. 179–186.
5. Плахотнюк О. Сценічні та побутові форми джаз-танцю. *Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка : зб. наук. праць*. Луганськ : ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2013. Серія педагогічні науки. Вип. 10. С. 130–139.
6. Плахотнюк О. А. Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури: дис. ... к-та мист-ва : 26.00.0 ; *Прикарпат. нац. ун-т ім. Вас. Стефаника*. Івано-Франківськ, 2016. 295 с.
7. Плахотнюк О. Проблематика розуміння природи афро-джаз-танцю. *Молодий вчений*. 2018. № 7(1). С. 40–44.
8. Погребняк М. М. Сценічний (театральний) джаз-танець: витоки та естетичні особливості. *Молодий вчений*. 2018. № 2.2 (54.2). С. 44–50.
9. Яцеленко А.А., Баканча Л.А. Поєднання джаз-танцю з іншими стилями в хореографії. *Молодий вчений*. № 12 (88). 2020. С. 368–370. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-12-88-72>
10. Alvin Ailey Dance Foundation. 2024. URL: <http://www.alvinailey.org/>
11. Bailey P. «Revelations: the autobiography of Alvin Ailey», Carol Pub. Group, 1995. 183 pp.
12. Cohan R. The Dance Workshop. Gaia Books Ltd. 1989. ISBN 0-04-790010-5.
13. Dancing many drums : excavations in African American dance / edited by Thomas F. De Frantz. *The University of Wisconsin Press*. 2001. 382 p.
14. Dunning J. Alvin Ailey: a life in dance. *Da Capo Press*. 1998. 468 pp.
15. Frederick William Mallandaine Ashton. URL: <http://www.ballet.co.uk/ashton/>
16. Julie Kavanagh: Secret muses: the life of Frederick Ashton, London: Faber and Faber. 1996. ISBN 0-571-14352-0
17. Luigi. URL: <http://www.luigijazz.com/>
18. Margot L. Torbert, «Teaching Dance Jazz». Margot Torbert. 2000. ISBN 0976407108, 9780976407102.
19. Seguin E. «Histoire de la danse jazz». 2003. Editions CHIRON. ISBN 2-7027-0782-3, 281 pp.

REFERENCES

1. Brodveiskiy dzhaz – tse.. [Broadway jazz is..] URL: <http://narodni.com.ua/tantsi/brodvieiskii-dzhaz-eto> [in Ukrainian].
2. Korinnyi M. Korotkyi entsyklopedychnyi slovnyk z kultury [Short encyclopedic dictionary of culture] / M. Korinnyi, V. Shevchenko. K. : Ukraina [Ukraine]. 2003. 384 s. [in Ukrainian].
3. Luhanska Yu. Osoblyvosti khoreohrafichnoi vzaiemodii partneriv na osnovi leksyky tantsiu v styli dzhaz-modern [Peculiarities of choreographic interaction of partners based on the vocabulary of dance in the jazz-modern style]. *Khersonskiy derzhavnyi un-t. Kherson : KhDU [Kherson State University. Kherson: KhDU]*, 2020. 34 s.
4. Plakhotniuk O. Dzhaz-tanets u konteksti rozvytku suchasnoho khoreohrafichnoho mystetstva Ukrainy [Jazz dance in the context of the development of modern choreographic art of Ukraine]. *Visnyk KNU im. Karpenka-Karoho [Bulletin of the Karpenko-Kary Kyiv National University]*. 2013. Vyp. 12. S. 179–186.
5. Plakhotniuk O. Stsenichni ta pobutovi formy dzhaz-tantsiu [Stage and everyday forms of jazz dance]. *Visnyk LNU im. T. Shevchenka : zb. nauk. prats. Luhansk : LNU im. T. Shevchenka, 2013. Seriya pedahohichni nauky. Vyp. 10 [Bulletin of the T. Shevchenko Lviv National University: Collection of scientific works. Luhansk: LNU named after T. Shevchenko, 2013. Series of pedagogical sciences. Issue 10]*. S. 130–139. [in Ukrainian].
6. Plakhotniuk O. A. Suchasnyi dzhaz-tanets yak fenomen khudozhnoi kultury [Modern jazz dance as a phenomenon of artistic culture]: dys. ... k-ta myst-va : 26.00.0 ; *Prykarpat. nats. un-t im. Vas. Stefanyka. Ivano-Frankivsk [dis. ... k-ta myst-va: 26.00.0 ; Precarpathian. National. Univ. named after Vas. Stefanyk. Ivano-Frankivsk]*, 2016. 295 s. [in Ukrainian].
7. Plakhotniuk O. Problematyka rozuminnia pryrody afro-dzhaz-tantsiu [Problems of understanding the nature of Afro-jazz dance]. *Molodyi vchenyi [Young scientist]*. 2018. № 7(1). S. 40–44. [in Ukrainian].
8. Pohrebniak M. M. Stsenichni dzhaz-tanets: vytyky ta estetychni osoblyvosti [Stage (theatrical) jazz dance: origins and aesthetic features]. *Molodyi vchenyi [Young scientist]*. 2018. № 2.2 (54.2). S. 44–50. [in Ukrainian].

9. Yatselenko A.A., Bakancha L.A. Poiednannia dzhaz-tantsiu z inshymy styliamy v khoreohrafi [The combination of jazz dance with other styles in choreography]. *Molodyi vchenyi [Young Scientist]*. № 12 (88). [in Ukrainian].
10. Alvin Ailey Dance Foundation. 2024. URL: <http://www.alvinailey.org/>
11. Bailey P., «Revelations: the autobiography of Alvin Ailey», Carol Pub. Group, 1995. 183 pp.
12. Cohan R. The Dance Workshop. Gaia Books Ltd. 1989. ISBN 0-04-790010-5.
13. Dancing many drums : excavations in African American dance / edited by Thomas F. De Frantz. *The University of Wisconsin Press*. 2001. 382 p.
14. Dunning J. Alvin Ailey: a life in dance. *Da Capo Press*. 1998. 468 pp.
15. Frederick William Mallandaine Ashton. URL: <http://www.ballet.co.uk/ashton/>
16. Julie Kavanagh: Secret muses: the life of Frederick Ashton, London: Faber and Faber. 1996. ISBN 0-571-14352-0
17. Luigi. URL:<http://www.luigijazz.com/>
18. Margot L. Torbert, «Teaching Dance Jazz». Margot Torbert. 2000. ISBN 0976407108, 9780976407102.
19. Seguin E. «Histoire de la danse jazz». 2003. Editions CHIRON, ISBN 2-7027-0782-3, 281 pp.

УДК 792.8(477.87)(092)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-25>**Ярослав САПЕГО,***orcid.org/0000-0002-1702-9657*

аспірант кафедри режисури та хореографії

Львівського національного університету імені Івана Франка

(Львів, Україна) *yaroslasapego11@gmail.com*

АНАЛІЗ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ В ДОРОбКУ ВІДОМИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ ПРИКАРПАТТЯ

Народна хореографічна культура – один із національно-культурних пластів, де яскраво демонструються фундаментальні звичаї, традиційна пісенно-танцювальна складова, вірування, побут та світосприйняття. Важливо підкреслити, що народний автентичний танець збагачує українське національне хореографічне мистецтво, надає йому неповторної краси, змісту, ідейності та характеру.

З розвитком академічної української хореографії багато видатних балетмейстерів вивчали та збирали фольклорний матеріал різних регіонів України. В середині ХХ століття досліджувалася спадщина бойків, гуцулів, покутян, опілян. Відомі хореографи В. Петрик, Я. Чуперчук, Д. Демків, І. Курилюк зробили вагомий внесок у популяризацію народної хореографічної культури. Створивши свої унікальні танцювальні колективи, вони намагалися збагачувати репертуар, який базувався на традиційних-танцювальних зразках Прикарпатського та Закарпатського регіонів.

В контексті сучасності молоді фахівці зі сфери народного танцювального мистецтва не завжди конструктивно та лаконічно вивчають або досліджують культуру наших пращурів. Вони намагаються створити танець заради танцю, але сам танець повинен нести за собою повне розкриття художнього образу, плавні танцювальні перебудови, правильний костюм, музичну складову та хореографічний текст. Художній образ є не тільки в сюжетних танцювальних композиціях або сюїтах, а також притаманний і побутовим танцям, козачкам, полькам, гопакам тощо.

Останнім часом, спостерігаючи за багатьма колективами народного танцювального мистецтва, чи то на конкурсах, фестивалях чи звітних виступів, часто демонструється повна зневага до українського національного хореографічного мистецтва. Наприклад, виконується Слобожанська полька, де хореографічний текст насичений елементами Полісся, але існує велика різниця між полькою Волинського, Поліського, Подільського та Бойківського регіону. Відрізняється манера, характер, костюм, змістова форма, музично-пісенна значимість, танцювальні рухи, парні положення, малюнки тощо. Тому молоді балетмейстери, які працюють в спектрі українського народного танцювального мистецтва, зобов'язані ретельно досліджувати та аналізувати танцювальну спадщину кожного регіону України, бувати у польових експедиціях, шукати відео та фотоматеріали і таким чином пропагувати справжній український народний танець.

Ключові слова: народний танець, балетмейстер, традиції, фольклор, бойки, гуцули, звичаї.

Yaroslav SAPEGO,*orcid.org/0000-0002-1702-9657*

Postgraduate at the Department of Directing and Choreography

Lviv Ivan Franko National University

(Lviv, Ukraine) *YaroslavSapego11@gmail.com*

ANALYSIS OF DANCE TRADITIONS IN FRONT OF THE DOMESTIC BALLETMASTERS OF CARPATIYA

Folk choreographic culture is one of the national-cultural layers, where the fundamental elements, traditional song-dance structure, culture, practice and light absorption are clearly demonstrated. It is important to emphasize that authentic folk dance is rich in Ukrainian national choreographic mystique, giving it unique beauty, value, ideological content and character.

With the development of academic Ukrainian choreography, many renowned choreographers studied and collected folklore material from various regions of Ukraine. In the middle of the twentieth century, the decline of the Boyks, Hutsuls, Pokutians, and Opilians was observed. Choreographers include V. Petryk, Y. Chuperchuk, D. Demkiv, I. Kurilyuk made a significant contribution to the popularization of folk choreographic culture. Having created their own unique dance groups, they tried to develop a rich repertoire, which was based on traditional dance symbols of the Carpathian and Transcarpathian regions.

In the context of today, young dancers from the sphere of folk dance mystique will not always constructively and laconically explore or trace the culture of our ancestors. They are forced to create a dance for the sake of the dance, but

the dance itself must carry with it the external revelation of the artistic image, smooth dance routines, the correct costume, musical composition and choreographic text. The artistic image is not only in the plot dance compositions or suites, but also in the traditional and everyday dances, Cossacks, Polkas, Gopakas, etc.

At the same time, watching over the vast number of folk dance groups, whether at competitions, festivals or high-profile performances, a renewed ignorance of the Ukrainian national choreographic art is often demonstrated. For example, the Slobozhanska polka is based on a choreographic text infused with elements of Polissya, and there is a great difference between the polkas of Volinsky, Polissky, Podilsky and Boykivsky regions. The manner, character, costume, local form, musical and song significance, dancing hands, guys position, little ones etc. are seen. Therefore, young choreographers, who work in the spectrum of Ukrainian folk dance art, are required to carefully monitor and analyze the dance decline of the skin region of Ukraine, during field expeditions, as about and photo materials and in such a way to promote the current Ukrainian folk dance.

Key words: folk dance, choreographer, traditions, folklore, boikos, hutsuls, zwichas.

Постановка проблеми. Народні танці на Прикарпатті є одними із ключових в значенні українського народного хореографічного мистецтва, що відображають культуру, побут та традиції етнографічних груп місцевих українців. Вони зберігають унікальні особливості, що відрізняють їх від інших регіональних хореографічних стилів. Основними їх ознаками виступають стриманість рухів, плані малюнкові перебудови, характерні ритмопластичні ознаки, підкреслена граціозність і твердість у виконанні. В народному танцювальному мистецтві Прикарпаття, загалом, притаманні прості, лаконічні рухи, часто з акцентом на притупування ногами. Також важливою частиною танцю є костюми, які відображають традиційний одяг тих чи інших етнічних груп з домінуванням темних та яскравих кольорів вишивки.

Бойківське та гуцульське народне танцювальне мистецтво, завдяки ґрунтовній праці видатних балетмейстерів упродовж ХХ століття, було насичене великою кількістю танцювальних композицій, де унікальним чином відображалася уся неймовірна та витончена краса Прикарпаття й Карпат. Численні зразки народного танцювального мистецтва регіону були оброблені завдяки талановитим митцям та хореографам (В. Петрик, Д. Демків, А. Зібаровська, Я. Чуперчук, Г. Желязняк, І. Курилюк, М. Ляшкевич і ін.). Танцювальні традиції бойків та гуцулів є яскравим чинником, який поширений у Івано-Франківській, Львівській та Закарпатській областях.

Манера та виконання карпатських танців, які побутують в західних областях України, має свою далеко не просту конструкцію в хореографічному тексті та костюмі. Дуже багато танцювальних композицій, які були поставлені видатними хореографами не дійшли до нашого часу. І тому в контексті сучасності головною метою для кожного молодого хореографа чи балетмейстера стає проблема вивчати, аналізувати та пропагувати доробок відомих митців, які створювали свої яскраві й самобутні танцювальні композиції на основі народ-

ного танцювального мистецтва. Танець повинен створюватися не просто заради руху, а з метою творчого відображення національної та духовної ідентичності.

Аналіз досліджень. Дослідження мистецтва української народної хореографії має велике значення для вивчення української національної культури загалом. Тривалий період українські землі Галичини перебували в складі Речі Посполитої, Австро-Угорської імперії та інших держав. У складних умовах існування чужої влади українці гуртувалися у робітничих товариствах, при яких існували культурно-освітні відділи, секції. Вони виникали та формувалися на ґрунті ідей національного відродження та ідентичного самосвідомлення, як громадські культурно-освітні організації праці, дозвілля та відпочинку (Берест, 1995: 50–76). Проте з цього ми маємо лише інформативні факти про виконання танців. Значно більше даних поміщено в праці Романа Гарасимчука «Народні танці українців Карпат». Її основу під назвою «Гуцульські танці» він захистив як докторську дисертацію ще в липні 1939 р. у Львівському університеті, але опублікована вона була із значним доповненням аж у 2008 р. у двох книгах. Перша книга присвячена гуцульським танцям (Гарасимчук, Кн. 1, 2008), а друга – бойківським та лемківським (Гарасимчук, Кн. 2, 2008).

Пошук давніх культурно-мистецьких цінностей є надзвичайно важливим завданням для утвердження української національної ідентичності, власної культури, народних звичаїв, обрядів, особливо в середовищі молодого підростаючого покоління. Тому дослідженню та вивченню історії й проблематики давнього автентичного танцю Карпатського регіону вже у роки державної незалежності України присвятила свої праці значна кількість істориків, етнографів, фольклористів та хореографів. До числа найновіших актуальних і цінних праць варто віднести оригінальну статтю львівських дослідників «Стародавня та сучасна народна хореографія Гуцульщини», яка недавно

вийшла у фаховому київському виданні «Танцювальні студії» (Берест&Кундис, 2023: 116–125), публікацію про особливості гуцульської хореографії, яку поміщено у закордонному видавництві під назвою «Танцювальні рухи і фігури в стародавній і сучасній хореографічній культурі населення Гуцульщини» (Берест&Плахотнюк, 2022: 165–175). В обох публікаціях зроблено помітний акцент на невичерпному багатстві та розмаїтті національної історико-культурної спадщини. З числа найновіших праць варто також згадати аналітичну статтю Ярослава Сапего та Романа Береста «Стилістичні виконання народної хореографічної культури бойків у весняному-літньому циклі святкувань» (Сапего&Берест, 2023: 121–127). Цікавою науковою працею, у якій висвітлюється спадок традицій, устрою та танцювальної мови бойків, є дисертаційна робота Ольги Квецко «Хореографічна культура бойків на Прикарпатті кінця ХХ – початку ХХІ століть», яка була успішно захищена у 2021 році (Квецко, 2021). В контексті нашої проблематики слід згадати і іншу працю авторки, присвячену дослідницькій праці в хореології Романа Гарасимчука (Квецко, 2015: 159–161). Глибинному аналізу тенденцій становлення та розвитку народної хореографії на землях Прикарпаття приурочена стаття Наталії Марусик «Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця ХІХ–ХХІ століть», у якій авторка намагалася дослідити різні аспекти й концепції формування хореографічної спадщини гуцулів Прикарпаття (Марусик, 2019).

У той же час увесь той велетенський хореографічний історико-культурний скарб, який сформували та залишили етнічні групи Прикарпаття та Карпат, вивчений недостатньо. Тому головною метою кожного дослідника, історика, етнографа, балетмейстера виступає необхідність більше приділяти уваги традиційній хореографічній спадщині, самобутній манері виконання, унікальному характеру, темпераменту та іншим характеристикам їхнього танцювального мистецтва.

Мета статті – дослідити та охарактеризувати доробок видатних хореографів бойківського народного танцювального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Серед найвідоміших та фундаментальних балетмейстерів зі сфери української академічної хореографії, які залишили після себе вагомий доробок, значиться народний артист України Володимир Петрик. Він є одним із перших, хто активно досліджував та вивчав танцювальні традиції етносів Прикарпаття та поширював їх як в Україні так і за її межами.

Перші його виступи відбулися в 1940 році у рідному селі Ворона Коломийського повіту. Далеко не пересічний талант молодого артиста помітив головний балетмейстер та засновник гуцульської народно-сценічної хореографії Ярослав Чуперчук, який був вражений природним обдаруванням підлітка і запросив його до основного складу танцювальної трупи. Таким чином, фаховий професійний досвід у майбутньому видатного балетмейстера почався з роботи у легендарному Гуцульському ансамблі пісні і танцю. Із цього часу В. Петрик потрапив у стихію професійного хореографічного мистецтва (Затварська, 2002: 78).

Після початку Другої світової війни В. Петрик потрапив у німецький полон. Але хореографічне вміння й талант сприяли тому, що його звільнили і відправили на навчання у хореографічну школу Відня. В столиці Австрії майбутній митець та хореограф суттєво поглибив знання з музичної грамоти, вокалу, композиції танцювального мистецтва тощо. Тут його навчили танцювати італійську тарантелу, аргентинське танго, модерний фокстрот і багато слов'янських танців (Затварська, 2002: 58).

Перебуваючи у Відні, В. Петрик постійно намагався популяризувати українську народну хореографічну культуру. Він створив велику кількість танцювальних полотен. З неймовірним успіхом були показані у Відні «Козачок» та «Гонта в Україні». Після війни В. Петрик повернувся в Україну та влаштувався артистом балету, а згодом і балетмейстером у Гуцульській ансамблі пісні і танцю. У післявоєнний період колектив набув великої популярності серед колективів українського народного танцювального мистецтва. Було створено багато нових вокально-хореографічних композицій та сюїт, у яких особливим спектром відображенні обрядові-традиційні цінності кожного регіону України, хореографічний текст, плавні й складні малюнкові перебудови, яскраві костюми та енергійний запал.

Фактично після Я. Чуперчука головним балетмейстером Гуцульського ансамблю пісні і танцю став В. Петрик, який показав себе тонким знавцем прикарпатської народної танцювальної творчості. Спочатку він створював танцювальні композиції на основі спадщини бойків, гуцулів, опілян, покутян та ін. Паралельно досліджував пісенний фольклор та втілював його у свої танцювальні полотна. Наприклад, у хореографічній композиції «Гуцульське весілля», В. Петрик продемонстрував не тільки танцювально-обрядовий доробок гуцулів, але й показав бойківську польку з неймовірним додаванням традиційного бойківського

колериту. Майже уся композиційна побудова була представлена в колі, яке розпадалося на два, на три та на чотири кола, а потім швидко та стрімко танцювальні пари перебудовувалися в загальне коло. Особливо яскравими творами є «Гуцульське Різдво», «Йорданські хороводи», «Свято на полонині», «Косівські візерунки», де змістовно були продемонстровані малюнки фольклорних танців Покуття та Бойківщини (Петрик, 2023).

Ще у повоєнні роки В. Петрик, як виходець з Покуття, одним із перших почав вивчати та збирати танцювально-пісенний фольклор бойків й гуцулів Івано-Франківщини і Львівщини. Видатний балетмейстер їздив з багатьма етнографічними експедиціями по селах, збирав матеріали, відвідував весілля, сільські концерти, спілкувався зі старожилами, записував народний фольклор, фіксував вишивку, орнаменти костюмів, малюнки автентичних танців.

У 1965–1966 році В. Петрик з великим успіхом поставив танець «Бойківчанка». Сам танець являється одним із найбільш популярних серед етнографічної групи бойків. Його характерними ознаками є стриманість, але й при цьому й динамічна жвавість та граціозність рухів та поз. Усі рухи мають чітку акцентовану ритмічну основу, притупування та дрібні скоки та перескоки. Важливою особливістю народної хореографії є те, що в танці часто чергуються чоловічі та жіночі комбінації, що підкреслює важливу роль та взаємодію між танцюристами. Усі ці аспекти та стилістику В. Петрик передавав в своїй сценічній обробці. Він часто звертався до польськомовної праці Р. Гарасимчука «Tańce huculskie». Łwów, 1939, у якій глибиною досліджено й проаналізовано танці Бойківщини та Лемківщини. Це майже єдина праця, де зібрано унікальну специфіку та композиційну побудову автентичних танців, музичні ноти до танців, ескізи костюмів тощо.

В. Петрик залишив нащадкам унікальний скарб національної хореографічної творчо-мистецької спадщини, якою зараз користуються майже усі професійні та аматорські хореографи у сфері української академічної хореографії (Петрик, 2023).

Однією із найвідоміших сучасних хореографинь, яка присвятила усе своє творче життя детальному вивченню карпатського танцювального фольклору є заслужений працівник культури України, педагог, хореограф, пропагандист української музичної культури, зокрема, гуцульського, бойківського, лемківського танців Алла Зібаровська. Свій творчих шлях вона розпочала як завідувач шкільного відділу освіти Долинського району Івано-Франківської області. Починаючи з

1944 р. відбулося її знайомство з танцювальними традиціями Прикарпатського краю. Вона збирала та записувала інструментальні мелодії, пісні, звичаї, традиції та літературу. У 1947 р. створила свій власний колектив, але у неї не було достатньо знань, щоб продукувати свої власні танцювальні композиції. Згодом А. Зібаровська почала організовувати етнографічні та фольклорні експедиції, щоб вивчати побут гуцулів та бойків Карпат. Вона фіксувала та записувала гуцульські й бойківські мелодії, належним чином приділяла увагу запису конструкції парних танцювальних комбінацій, детально досліджувала костюм бойків, який помітно різнився на Івано-Франківщині та Львівщині (Бігус, 2011: 23–31).

Для того, щоб поглибити балетмейстерські знання і вміння, стати професійним балетмейстером, А. Зібаровська багато навчалася у В. Петрика. Він вразив її своїм світосприйняттям та професіоналізмом.

Згодом А. Зібаровська ще більше поглибилась в палітру національної культури, звичаїв та побуту населення Карпатського краю. У 1963 р. вона створила самодіяльний колектив «Веселка», у репертуарі якого демонструвала і популяризувала танцювальні традиції бойків, лемків, гуцулів, опілян та покутян. Увесь свій творчо-мистецький шлях вона ґрунтовно та ретельно пропагувала танцювальний народний доробок різних етнографічних груп Прикарпаття, періодично проводила публічні майстер-класи, семінари та конкурси, а в кожному автентичному танці продемонструвала трудові процеси, моральні канони та філософію народного побуту.

Зауважено, що автентична танцювальна культура етнічних груп помітно відрізняється від сценічного танцювального мистецтва. Якщо відбувається якесь фольклорне свято, то усі учасники приймають участь в тому чи іншому танці, який демонструється на фольклорному святі. Найпопулярнішим автентичним танцем, який виконується на народному дійстві є бойківська коломийка, яку танцюють загалом в колі. Композиційна-хореографічна структура має прості танцювальні рухи, які періодично повторюються. Темпоритм бойківської коломийки, яка побутує на Івано-Франківщині, більш повільний, ніж, наприклад, у бойківської коломийки, яка поширена на Львівщині.

Композиційна структура танцю коломийка в контексті етнографічної групи бойків у Львівській області має дві певні ознаки. В кожному селі Львівщини бойківська коломийка виконується по-різному і має свій характер та манеру виконання. Наприклад, у с. Тернавка Сколівського р-ну

бойківська коломийка танцюється у розірваному колі та переважно виконується один рух упродовж усього танцю. Обов'язково під час виконання танцю виконавці співають коломийку. У с. Бережок Турківського р-ну виконавці увесь танець виконують в колі та повторюють різні комбіновані притупування й дрібушечки. Під час танцю вони тримаються за плечі, але іноді закладають руки назад. Відомий сучасний балетмейстер Г. Железняк, який вивчав танцювальну народну спадщину бойків і гуцулів, зазначив, що темпоритм на Турківщині більш енергійний та динамічний ніж у інших районах. Він простежив багато танцювальних композицій, у яких перепліталися танці бойків. Крім цього, Г. Железняк активно опановував танцювальні традиції інших етносів Прикарпатського регіону, збирав та записував орнаменти костюмів кожної етнографічної групи Прикарпаття, музично-пісенну спадщину, композиційну структуру автентичних танців, устрій тощо. Фактично він одним із перших ґрунтовно досліджував бойківську коломийку в різних місцевостях Івано-Франківської та Львівської областей.

Видатний балетмейстер співпрацював з Я. Чуперчуком, О. Голдричем, В. Петриком, К. Балог, П. Вірським, І. Курилюком та ін. Наприклад, у відомій кінострічці «Олекса Довбуш» виробництва кіностудії Олександра Довженка Г. Железняк, В. Петрик, Я. Чуперчук та інші відомі артисти одягнуті в гуцульські та бойківські однострої. Вони показані в масових епізодах із місцевими жителями. Кадрування фільму відбувалося серед мальовничої карпатської природи на тлі традиційної народної архітектури, побуту в селах Верховинського й Косівського районів (Бігус, 2011: 25).

Також яскравим прикладом таланту хореографіні, яка неймовірно глибоко відтворювала бойківську та гуцульську палітру танцювальних традицій, стала М. Ляшкевич. При створенні танцювальних композицій вона зберігала основні ознаки першоджерела бойківського танцю, враховувала темперамент, манеру, характер виконання, шукала музично-пісенний матеріал, який майже не переробляла. Танцювальні сюжети М. Ляшкевич є в репертуарі Народного ансамблю танцю «Мереживо» фахового коледжу культури і мистецтв міста Калуш. До найвідоміших з них відносять: «Прикарпатський святковий», «Веселкова бартка», «Полонинська ватра» та ін. Вона вивчала творчий доробок багатьох дослідників, але особливу увагу надавала відомій праці Р. Гарасимчука, де зібрані численні відомості про бойківські танці, пісні, музичний матеріал. Багато автентич-

них бойківський танців із записів Р. Гарасимчука вона переносила на сцену. Серед них є «Виливанець», «Бойківчанка», «Журило», «Шпиль», «Козак» та ін. Досліджуючи танцювальні традиції Бойківщини, М. Ляшкевич розуміла, що бойківський автентичний танець має більш імпровізаційний аспект виконання і кожен виконавець намагається яскраво продемонструвати себе серед інших учасників.

В значенні сьогодення шукачі фольклору не можуть розраховувати на різноманітні постановки, оскільки носіями традицій є люди похилого віку, які реально не можуть повністю відтворити все розмаїття танцювальних рухів. Взагалі трансформація народного танцювального мистецтва сьогодні відбувається доволі складно. Є збереженні рухи, фігури, танці, пісні, костюми (Берест&Плахотнюк, 2022: 165–175), але чомусь молоді фахівці, які працюють у сфері українського академічного танцю, не приділяють достатньої уваги танцювальній спадщині.

Дуже багато автентичних рухів, які дійшли до нас з найдавніших часів, втратили свою унікальність та змістовність. Тому що в кожному танцювальному русі, який був започаткований нашими пращурами, побутовув свій архаїчний зміст, типологія, будова, ритм.

Останнім часом багато танцювальних композицій, концертних номерів, сюїт створюються спішно. В них немає розкриття національної самоідентичності, філософії, художнього образу та естетики. На нашу думку, головним в значенні хореографії сьогодення є надання якомога більшої танцювальної жіночої й чоловічої техніки та її простого виконання в двох чи в трьох малюнках. Але кожен створений танець, перш за все, має відображати ідейно-тематичну значимість. Необхідно щоб українське хореографічне мистецтво виступало як канонічна парадигма національної самобутності (Калієвський&Синеок&Берест, 2023: 183–184).

Висновок. В танцювальних композиціях видатних балетмейстерів Прикарпаття завжди домінувало новаторство з дотриманням певних оригінальних художніх ознак із збереженням автентичних елементів народного танцювального мистецтва. Такі певні процеси забезпечували не тільки збереження етнічної самобутності, але насамперед й додавали танцю сучасної сценічної виразності. Особливу увагу видатні балетмейстери Прикарпаття завжди приділяли відтворенню характерних ознак танцю через збереження традиційної хореографічної лексики, ритміки та музичної складової, що є фундаментальними ком-

понентами регіонального танцювального мистецтва.

Головною концепцією відомих хореографів Прикарпаття була інтеграція автентичної хореографії етнографічних груп Прикарпатського краю з музичним і пісненим матеріалом, а також використанням традиційної атрибутики й костюмів, що дозволяло створити цілісний художній образ на сцені. Ці аспекти разом із новаторським підходом до побудови композиції та сюжетної

лінії танцю давали змогу балетмейстерам Прикарпатського краю не лише зберегти бойківські танцювальні традиції, а й адаптувати їх до сучасних умов сценічних танцювальних законів. Хореографи намагалися досягти у своїх танцювальних творах балансу між автентичністю та новаторством, створюючи хореографічні композиції, які водночас були традиційними й сучасними, що сприяло розвитку українського академічного танцю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берест Р. Нариси історії профспілкового руху в Західній Україні (1817–1939 рр.). Дрогобич: Відродження, 1995. 128 с.
2. Берест Р., Кундис Р. Стародавня та сучасна народна хореографія Гуцульщини. *Танцювальні студії*. 2023. Вип. 2. Т. 6. С. 116–126.
3. Берест Р., Плахотнюк А., Берест І. Танцювальні рухи та фігури у давній та сучасній хореографічній культурі населення Гуцульщини. 2022. С. 165–175. URL: <http://dir.upsc.md:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/3714/Conf-UPSC-25-03-2022-V2-p165-175.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
4. Бігус О. Сучасний стан та перспективи розвитку народно-сценічної хореографії Прикарпаття. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 28. С. 19–27.
5. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Кн. 2. Бойківські і лемківські танці. Львів, 2008. 318 с.
6. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Кн. 1. Гуцульські танці. Львів, 2008. 608 с.
7. Затварська Р. Маєстро гуцульського танцю. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2002. 160 с.
8. Калієвський К., Синеок В., Берест Р. Українське хореографічне мистецтво—канонічна парадигма національної самобутності. *Chicago, USA. Collection of scientific papers «SCIENTIA»*. 2023. Рр. 183–184.
9. Квецко О. Автентичний бойківський танець як джерело наукових досліджень етнохореолога Р. Гарасимчука. *Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: матер. міжнар. наук.-творч. конф. (Київ, Одеса, 28–30 квіт. 2015)*. Київ: НАККІМ, 2015. С. 159–161.
10. Квецко О. Хореографічна культура бойків на Прикарпатті кінця ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 18 с.
11. Марусик Н. Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця ХІХ – ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2019. 439 с.
12. Петрик Володимир Васильович. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ, 2023. URL <https://esu.com.ua/article-878922>
13. Сапего Я., Берест Р. Стилiстичнi виконання народної хореографічної культури бойків у весняному-літньому циклі святкувань. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 65. Том 2. С.121–127.
14. Narasymtsuk R. *Tańce huculskie*. Lwów, 1939.

REFERENCES

1. Berest, R. (1995). *Narysy istorii profspilkovoho rukhu v Zakhidnii Ukraini (1817–1939 rr.) [Essays on the history of the trade union movement in Western Ukraine (1817–1939)]*. Drohobych: Vidrodzhennia. 128 s. [in Ukrainian].
2. Berest, R., Kundys, R. (2023). Starodavnia ta suchasna narodna khoreohrafiia Hutsulshchyny [Ancient and modern folk choreography of the Hutsul region]. *Tantsiuvalni studii*. Vyp. 2. T. 6. S. 116–126. [in Ukrainian].
3. Berest, R., Plakhotniuk, A., Berest, I. (2022). Tantsiuvalni rukhy ta fihury u davnii ta suchasni khoreohrafichnii kulturi naselennia Hutsulshchyny [Dance movements and figures in the ancient and modern choreographic culture of the population of Hutsulshchyna]. S. 165–175. URL: <http://dir.upsc.md:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/3714/Conf-UPSC-25-03-2022-V2-p165-175.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].
4. Bihus, O. (2013). Suchasnyi stan ta perspektyvy rozvytku narodno-stsenichnoi khoreohrafii Prykarpattia [Current state and prospects for the development of folk stage choreography in Prykarpattia]. *Visnyk KNUKіM. Serii: Mystetstvoznavstvo*. Vyp. 28. S. 19–27. [in Ukrainian].
5. Narasymchuk, R. (2008). *Narodni tantsi ukraintsiv Karpat. Kn. 2. Boikivski i lemkiivski tantsi [Folk dances of Ukrainians of the Carpathians. Book 2. Boykivsky and Lemkiivsky dances]*. Lviv, 2008. 318 s. [in Ukrainian].
6. Narasymchuk, R. (2008). *Narodni tantsi ukraintsiv Karpat. Kn. 1. Hutsulski tantsi [Folk dances of Ukrainians of the Carpathians. Book 1. Hutsul dances]*. Lviv, 2008. 608 s. [in Ukrainian].
7. Zatvarska, R. (2002). *Maestro hutsulskoho tantsiu [Maestro of Hutsul dance]*. Ivano-Frankivsk: Misto NV. 160 s. [in Ukrainian].

8. Kaliievskiy, K., Synieok, V., Berest, R. (2023). *Ukrainske khoreorafichne mystetstvo–kanonichna paradyhma natsionalnoi samobutnosti [Ukrainian choreographic art is a canonical paradigm of national identity]*. Chicago, USA. Collection of scientific papers «SCIENTIA». Pp. 183–184. [in Ukrainian].
9. Kvetsko, O. (2015). Avtentychnyi boikivskiy tanets yak dzherelo naukovykh doslidzhen etnokhoreoloha R. Harasymchuka [Authentic Boyki dance as a source of scientific research by ethnochoreologist R. Harasymchuk]. *Mystetska osvita v kulturnomu prostori Ukrainy XXI stolittia: mater. mizhnar. nauk.-tvorch. konf. (Kyiv, Odesa, 28–30 kvit. 2015)*. Kyiv: NAK-KIM, 2015. S. 159–161. [in Ukrainian].
10. Kvetsko, O. (2021). *Khoreorafichna kultura boikiv na Prykarpatti kintsia XX – pochatku XXI stolit [Choreographic culture of boyka in Prykarpattia at the end of the 20th - beginning of the 21st centuries]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury»*. Kyiv. 18 s. [in Ukrainian].
11. Marusyk, N. (2019). *Hutsulska khoreografiia yak skladova natsionalnykh mystetsko-kulturnykh protsesiv kintsia XIX – XXI stolit [Hutsul choreography as a component of national artistic and cultural processes of the late 19th – 21st centuries]: dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury»*. Ivano-Frankivsk. 439 s. [in Ukrainian].
12. *Petryk, Volodymyr Vasylovych [Petryk Volodymyr Vasyliovych]. (2023). Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Kyiv. URL <https://esu.com.ua/article-878922> [in Ukrainian].
13. Sapieho, Ya., Berest, R. (2023). Stylistychni vykonannia narodnoi khoreorafichnoi kultury boikiv u vesnianomulitnomu tsykli sviatkuvan [Stylistic performances of folk choreographic culture of fights in the spring-summer cycle of celebrations]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka / [red.-uporiad. M. Pantiuk, A. Dushnyi, V. Ilytskyi, I. Zymomia]*. Drohobych : Vydavnychi dim «Helvetyka». Vyp. 65. Tom 2. S.121–127. [in Ukrainian].
14. Harasymtsuk, R. (1939). *Tańce huculskie [Hutsul dances]*. Lviv. [in Polish].

Олександра САПСОВИЧ,

orcid.org/0000-0001-9175-1018

*заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна) sapsovich@gmail.com*

АЛГОРИТМ АКТИВАЦІЇ АСПЕКТІВ ПРОФЕСІЙНОЇ ПАМ'ЯТІ ВИКОНАВЦЯ-ПОЧАТКІВЦЯ

Свідомо, чи, як часто буває на практиці, несвідомо, педагог починає розвивати професійну пам'ять свого підопічного з перших уроків музики. За нашими спостереженнями, далеко не кожний «провідник» в світ музики зі всієї глибиною розуміє, що цей феномен неможливо переоцінити – від правильності алгоритму «включення» в арсенал маленького музиканта різних аспектів професійної пам'яті значною мірою залежить рівень успішності його професійної діяльності в майбутньому. Мова тут, звичайно ж, далеко не лише про вміння вивчати напам'ять, відтворювати по пам'яті та «утримувати в пальцях» на якомога довгий термін музичний текст. Професійна пам'ять прямо впливає на можливості вибудовування самотньої інтерпретації, на багатство звуковидобування – тембро-динамічні можливості виконання, рівень віртуозності, вміння себе слухати і чути, аналізувати і конструктивно працювати з власною майстерністю. Це багатоскладовий феномен, різні аспекти якого поділяються на взаємозалежні грані: є фізичний рівень сприйняття, освоєння та подальшого збереження тексту, що охоплює слуховий, зоровий та кінестетичний рівні, де слуховий – постає де-факто режисерською константою, зоровий охоплює нотну графіку та топографію клавіатури, кінестетичний розпадається на дотикову та моторну складову. Є рівень, що відповідає за рацію і втілюється крізь конструктивно-логічне охоплення музичної фактури, нарешті, найважливіший рівень професійної пам'яті служить вибудові образно-семантичного сценарію і включає в роботу емоційну пам'ять музиканта. Тож дана стаття покликана представити у науковому дискурсі найбільш ергономічний алгоритм підключення на самому початку навчання тих аспектів професійної пам'яті музиканта-виконавця, які у певній конфігурації здатні як і прискорити розвиток майбутнього митця, так і забезпечити його конкурентоспроможність в майбутньому.

Ключові слова: професійна пам'ять музиканта-виконавця, дитяча музична освіта, емоційна пам'ять, конструктивно-логічна пам'ять, аналітичне продумування тексту, моторика виконання.

Oleksandra SAPSOVYCH,

orcid.org/0000-0001-9175-1018

*Honored Artist of Ukraine, Phd in Art Studies, Associate Professor,
Associate Professor at the Special Piano Department
Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy
(Odesa, Ukraine) sapsovich@gmail.com*

ALGORITHM FOR ACTIVATION OF ASPECTS OF PROFESSIONAL MEMORY OF A BEGINNER PERFORMER

Consciously or, as often happens in practice, unconsciously, the teacher begins to develop the professional memory of his student from the first music lessons. According to our observations, not every "leader" in the world of music fully understands that this phenomenon cannot be overestimated – the level of success of his professional activities in the future largely depends on the correctness of the algorithm of "inclusion" in the arsenal of a young musician of various aspects of professional memory. Of course, we are talking here not only about the ability to learn by heart, reproduce from memory and "hold in your fingers" a musical text for as long as possible. Professional memory directly affects the possibilities of building an original interpretation, the richness of sound production – timbre-dynamic possibilities of performance, the level of virtuosity, the ability to listen and to hear oneself, analyze and work constructively with one's own skill. This is a polysyllabic phenomenon, the different aspects of which are divided into interdependent facets: there is a physical level of perception, mastering and subsequent preservation of the text, which covers the auditory, visual and kinesthetic levels, where the auditory – appears as a de-facto directorial constant, the visual covers the music-score graphics and topography of the keyboard, kinesthetic is divided into tactile and motor components. There is a level that is responsible for the ratio-understanding of the score and is embodied through the constructive and logical coverage of the musical texture, finally, the most important level of professional memory serves to build a figurative-semantic scenario and includes the musician's emotional memory in the work. Therefore, this article is intended to present in the scientific

discourse the most ergonomic algorithm for connecting those aspects of the professional memory of a musician-performer on the very beginning of studying, which in a certain configuration are able to both accelerate the development of the future artist and ensure his competitiveness in the future.

Key words: *professional memory of a musician-performer, children's music education, emotional memory, constructive-logical memory, analytical thinking of the text, performance motor skills.*

Постановка проблеми продиктована необхідністю приділити гідну увагу питанню розвитку митця на початку його шляху в мистецтві та недостатністю вивчення місця мнемоніки в алгоритмі становлення виконавця на рівні початкового навчання.

Аналіз досліджень. Питаннями дитячої музичної освіти займалися митці впродовж всієї актуальної для нас історії виконавства. Наставники щодо необхідних компонентів навчання на початковому рівні ми зустрічаємо і у Й.С. Баха у період Бароко – здебільшого крізь його репертуарну спадщину для нас, і у Л. Моцарта за часів розквіту класицизму, і у Ф. Віка, що головував у наведеній галузі за часів романтизму, бентежила вона методистів і у ХХ столітті – достатньо згадати К.А. Мартінсена, що у своїх роботах розбирав комплекс вундеркінда Моцарта, спираючись на кращі надбання минулих часів. Відповідно, і сьогодні базовими для нас залишаються їх заповіді.

Мета статті. Представити дитячу музичну освіту як етап, на якому не просто формується пам'ять життя у широкому сенсі, а і закладаються основи взаємин маленького майбутнього музиканта з музичним мистецтвом. Обґрунтувати та вивести алгоритм формування майбутнього митця на початковому етапі розвитку, що базується саме на упорядженому підключенні певних аспектів (майбутньої) професійної пам'яті малечі.

Виклад основного матеріалу. Згідно з абсолютною точною директивою Йоахіма Хофмана, «для педагога дуже важливо знати, як краще структурувати навчальний матеріал і в якій послідовності пропонувати його учням, щоб забезпечити високу якість засвоєння за мінімальних витрат часу. Для вирішення цієї проблеми необхідно встановити закономірності організації інформації в пам'яті та її відтворення» (Hoffman, 1983).

Тож щодо навчання на «нульовому» рівні, з якого і починається (з різним ступенем правильності та ергономічності) розвиток професійної пам'яті музиканта, – у методиці викладання в ХХ столітті сформувалися та не втратили своєї актуальності й донині три основні напрямки початкової стадії дитячої музичної освіти.

Перший напрямок, з одного боку, відштовхується від оволодіння низкою знань, необхідних для

прочитання нотного запису, а з іншого – будується навколо процесу набуття інструментально-технічних навичок та їх автоматизації. Поки дитина не освоїть наведене, дорога, що веде до музики, частково, а іноді й повністю, перекривається.

Другий напрямок основним вектором обирає слухове виховання, формування музичного слуху. Адепти такої тенденції, не применшуючи значення загальної теоретичної грамотності та розвитку технічного оснащення майбутнього музиканта, ставлять ці параметри, все ж таки, на друге місце, причому не тільки по суті, а й буквально за часом освоєння: спершу йде навчання музично-слухового аналізу, і лише потім – звернення до теоретичних та технічних аспектів пізнання музичної тканини.

У третьому напрямку головує виховання особистості дитини шляхом розвитку її художніх здібностей для творчого оволодіння музикою та грою на інструменті.

Розглянемо ці тенденції стосовно *фортепіанного виховання*. Так, умовно «перший» сценарій, як видно, починається зі складання в «скриньку пам'яті» маленького музиканта конструктивних (або теоретичних) елементів прочитання-сприйняття музичного тексту для подальшого його відтворення; докладно вивчається: на яких лінійках нотного стану розташовані відповідні ноти, у чому різниця розпізнавання нот у скрипковому/басовому ключах, як ці ноти відразу знайти на клавіатурі (*примітно, що первинним тут виявляється саме поняття «ноти», а не «звуку»!*), як читається і «прораховується» ритм, метр, темп. Тут же долучаються (так би мовити активуються) певні елементи тактильної та моторної пам'яті – ставиться, «виліплюється» рука. Будь-які спроби маленького підопічного зіграти щось без урахування всього цього спектру музичної (і досить складної для дитини) науки унеможливаються. Незважаючи на те, що багато видатних педагогів виступали з активною критикою такого підходу, за всієї декларативності того, що це не є «шлях істини», практика показує, що саме таким методом користувалися і користуються до цього дня педагоги класу роялю у своїй абсолютній більшості. Насправді ж, саме такий підхід здатний відвести дитину від самої музики у бік сухого зчитування музичних «ієрогліфів». Причина проста: слух та емоція тут

виступають лише *пасивними аналізаторами* вже сконструйованого звуку, коли має бути навпаки. Це, безумовно, шлях дисципліни та муштри. Але чи залишається тут місце творчості, для якої, тим більше у цьому віці, не притаманні будь-які рамки? Що ж до залучення на цьому етапі деяких прийомів звуковидобування, важко сперечатися з тим, що брати клавішу потрібно «правильно»: ставити закруглений палець по центру, тримати «свод» руки, не провалювати – з одного боку, не тримати «колом» кисть – з іншого. Однак, *коли* все ж таки потрібно *насправді* розкривати дитині цей бік піаністичного ремесла? Відповідь це питання давали у різні часи і Л. Моцарт, і Ф. Вік, і К. А. Мартінсен, і А.Д. Артоболевська та інші (спогади про Моцарта-батька та його методику початкового навчання ми знаходимо саме в книзі К.А. Мартінсена «Індивідуальна фортепіанна техніка», що буде докладно проаналізовано далі, втім, і сам Мартінсен залишив свої цінні вказівки щодо цього питання). А.Д. Артоболевська – киянка, учениця В.В. Пухальського, фундатора Української фортепіанної школи, у своєму посібнику «Перша зустріч із музикою» також зазначає, що від не зрежисованого педагогом знайомства зі звуками крізь безпосередній експеримент з буквальним лапанням – кластерним методом звукотворення буде більше користі у розвитку музичних даних дитини, ніж шкоди постановці його рук. Так і ми наполягаємо, що правильне взяття звуку має народжуватися *не* відповідно до ємності теоретичного багажу, докладно «розказаного» і «показаного» дитині педагогом. Воно має народжуватися внаслідок засвоєння та «виявлення» краси звуку, *чистоти тону*: вухо, загострене на цих параметрах, саме і продукує тактильному відчуттю шлях пошуку того дотику, який здатний задовольнити *вимоги слухової пам'яті* на співочий, барвистий і в міру м'який звук. А педагог лише допоможе у цьому пошуку – направить його.

До основних постулатів другого і третього напрямку (вони багато в чому поліфонічно переплітаються, обидва протиставлені першому вектору, описаному вище та, безсумнівно, викликають нашу глибоку симпатію) можна віднести положення, згідно з якими: «при ранньому музичному розвитку первинним двигуном є *не* розумове навчання, а відчуття, *слухове та звукове відчуття*» (Martienssen, 1930). Суть викладеного дослідником, що знайшло відгук у багатьох викладачів класу рояля, можна сформулювати так: педагогічне пристосування до потреби в самостійній активній діяльності, що диктується слуховою волею дитини, зумовлює форму

навчання «граючись» – у власне дитячому розумінні слова – програючи музику без прив'язки до рутинно-побутової, інакше – вузько цехової складової піаністичного ремесла. Моторика виконання не має бути первинним завданням початкового етапу. Корінням цей підхід сягає ще в педагогіку Л. Моцарта. «Вольфганг міг грати речі, для виконання яких він ні в якому разі не володів тим, що зазвичай називають технікою. Він грав те, чого бажав його слух, нітрохи не думаючи про пальці, "хоч суцільно неправильною і невідповідною аплікатурою"» (Martienssen, 1930). Такий самий підхід надалі практикував і Ф. Вік, віддаючи «донотному» чи «дофортепіанному» періоду навчання музики щонайменше півроку¹. Відомо, наприклад, що свою видатну доньку – Клару він почав вчити читати ноти лише за рік після початку занять. Вік був категоричним противником навчання читання нот учнів із ще нерозвиненим слухом та непідготовленим технічним апаратом. У наш час слуховий, або донотний, період при навчанні музиканта-початківця добре відомий. Але до Фрідріха Віка такий метод застосовував лише Леопольд Моцарт.

Про надзвичайну значущість та користь такого «донотного» періоду свідчила своєю роботою вже у ХХ столітті і А. Артоболевська, з класу якої вийшли десятки концертуючих віртуозів і композиторів, що через все життя пронесли пам'ять і подяку за отриманий у дитинстві посил: у своїй педагогічній доктрині Артоболевська особливу увагу приділяла саме творчому розвитку учня, насичуючи його роботу завданнями, які, в тому числі, наприклад, розвивали дар віршування та *транспонування*, що починалось з перших вивчених мелодій.

¹ Засади педагогічних методів Ф. Віка викладені у книзі його сина від першого шлюбу Алвіна Віка (Alwyn Wieck) «Матеріали про фортепіанну методику Фрідріха Віка» («Materialen zu Fr. Wiecks Pianoforte-Methodik», 1875) та в праці самого Ф. Віка «Клавір і спів. Дидактика та полеміка» («Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches») (Wieck, 1853), у якій є розділи з назвами: «Як навчати», «Як навчатися», «Як обрати спосіб і форму музичного трактування». У названій праці відображено новітній підхід до навчання, зосередження уваги на особистості учня, формуванні його власної інтерпретаторської позиції, розробленні методології самостійної роботи над технічним та змістовим ракурсами твору. Окрім того, автор запропонував у перший час навчання (півроку, а іноді, за необхідністю й рік) грати з початківцями на слух невеликі, легко запам'ятовувані мелодії і технічні формули (Величко, 2015).

Особливу увагу ми приділяємо саме цьому аспекту в алгоритмі розвитку обдарованості дитини: якщо робота починається з накопичення слухацького досвіду, що є єдиним правильним шляхом, – наступна сходинка реалізується шляхом підбору по слуху, далі ж відразу настає час освоєння досвіду транспонування. Будь-яка зіграна на інструменті мелодія підбирається від різних нот: таким чином вирішується три завдання:

- несвідомо підключаються знаки альтерації, або, простіше – чорні клавіші;
- ще більше загострюється слух, так як вухо має «тягнути» палець до потрібного звуку, або інтервалу, що звучить у свідомості;
- нарешті, формується вільне поводження з клавіатурою – бо від початку відсутня прив'язка до вміння грати лише за заданим і вивченим текстом.

Саме це було флагманським напрямом педагогіки Віка – рання гра по слуху (та по пам'яті від самісінького початку спілкування з інструментом), імпровізація, транспонування давали дитині легкість у поводженні з клавіатурою, почуття єдності з інструментом, активізували музичну уяву та фантазію.

Чи треба говорити, як багато така конфігурація дає вельми важливий у майбутньому музиканта навичці творчості. Такий вид роботи має не припинятися і надалі, коли знання дитини будуть поетапно насичуватись теорією музики.

Виводячи проміжний підсумок, очевидно, що другому та третьому напрямку властиве «включення» та складання в особистий музичний архів маленького музиканта слухових образів без прив'язки до їх правильного, з точки зору рухових параметрів, самостійного відтворення. Це є *основа* «донотного», частково «дорутинного» періоду, про важливість якої нам так ємно говорить у своїй книзі про фортепіанну майстерність Г.Г. Нейгауз: «Перш ніж почати вчитися на будь-якому інструменті, чи то дитина, юнак або дорослий – повинен вже духовно володіти якоюсь музикою; так би мовити, зберігати її у своєму розумі, носити у своїй душі та чути своїм слухом. Весь секрет таланту та генія полягає в тому, щоб в його мозку вже живе повним життям музика раніше, ніж він вперше торкнеться клавіші або проведе смичком по струні; ось чому немовляма Моцарт "відразу" заграє на фортепіано та на скрипці» (цит. по: Sapsovich, 2020).

З вищесказаного виводимо, що *найважливіший етап формування азів професійної пам'яті музиканта-виконавця має починатися багаторазовим процесом слухання музики*. Таким

чином створюється той музичний «грунт» у якому педагог надалі може «сіяти своє насіння». Після такого накопичення, що є, по суті, *синтезуванням не тільки слухової, а й емоційної пам'яті*, процес відтворення музики, що вже раніше відклалася у пам'яті учня здійснюється за допомогою підбору по слуху та подальшого транспонування. Так будується перша ланка спілкування з музикою вже через інструмент, і це народжує інтенціональність уявлення звуку – базовий шар професійної пам'яті на практиці.

Паралельно йде накопичення у пам'яті деяких прийомів моторики, що покликані формувати не культ техніки, а основи вільного піанізму. І лише після цього, при переході від «донотного» до так званого «нотного» періоду, *на аспекти слухової, емоційної та рухової пам'яті надбудовуються ази усвідомленого зорового та конструктивно-логічного аспектів*.

Як же здійснюється максимально успішне засвоєння цих – останніх по черзі, але не за значущістю – елементів сприйняття та асиміляції у свідомості музичної інформації? Безумовно, із двох паритетних складових самого поняття конструктивно-логічної пам'яті перше у черзі засвоєння – це власне конструкція (логіка підключається потім): теоретичне розуміння тих елементів, на яких, у тому числі, будується музична тканина. Вище ми вже перераховували ці елементарні знання. Опустимо відомий всім період знайомства з ними.

Набагато цікавішим є момент здійснення спайки цих теоретичних знань з виявленням їх *логічного взаємозв'язку*. Ключ до цього дає у своїй системі навчання музиці представник німецької фортепіанної школи К. Леймер.

Наша увага до цього митця продиктована трьома факторами. По-перше, саме з його класу вийшов піаніст В. Гізекінг, який здобув всесвітнє визнання не лише своїми чудовими інтерпретаціями творів В.А. Моцарта, К. Дебюссі та М. Равеля, але й феноменальною здатністю вивчати текст напам'ять у *неймовірно стислий термін*. По-друге, К. Леймером було запропоновано зчеплення *логічного продумування тексту та усвідомленості туше* – система, наслідком освоєння якої і стало виникнення на небосхилі зірки В. Гізекінга. А по-третє, ним було задекларовано та апробовано на практиці надважливе положення, згідно з яким ці зазначені елементи роботи з музичним текстом мають впроваджуватися *не* в умовно «дорослому» віці, а від самого початку буття майбутнього музиканта у світі виконавського фортепіанного

мистецтва. Поняття «дорослий вік» ми беремо тут в лапки через те, що, мається на увазі не те, скільки фактично років молодому виконавцеві на початку впровадження зазначеної системи, – підкреслюється те, що немає значення, чи багато років *вже* на момент долучання цих елементів роботи займався музикою майбутній митець. Ідея саме в тому, щоб якомога раніше підключати в процес спілкування з музикою зазначені вище категорії. Гізекінг, наприклад, почав займатися музикою в 15 років. Очевидно, що, не маючи аж ніякого досвіду роботи з музичним текстом до цього часу, очікувати блискавичних успіхів було досить необачно. Але *алгоритм* вищою мірою зосередженої *розумової роботи над твором* (тут – головним чином без інструменту) та миттєве максимальне розслаблення м'язів після кожного зусилля під час виконання, призвів до настільки приголомшених результатів, що вже в 20 років він *напам'ять* виконував всі сонати

Бетховена. Крім того, Гізекінг мав напрочуд розвинену і точну техніку, що дозволяла йому підтримувати в зрілі роки чудову піаністичну форму без багатогодинних щоденних вправ.

Безсумнівно, корисне у леймерівському методі можуть почерпнути собі як артисти масштабу Гізекінга, так і широке коло педагогів і учнів.

Для наочності наведемо ряд прикладів, що відображають систему К. Леймера (вони базуються на репертуарі, призначеному для школярів на початковому етапі їх навчання, та даються у самій брошурі, виданій К. Леймером: це перша двота триголосна інвенція Й.С. Баха, перша соната Л.В. Бетховена, один із найпростіших етюдів Леберта).

Ось, наприклад, за допомогою якого усвідомлення-вербалізації фактури пропонує К. Леймер розучити, скажімо, до-мажорну інвенцію Й.С. Баха (у нотному прикладі нижче ми даємо 6 тактів цієї Інвенції для наочності).

2

Inventio 1st

BWV 772

У своїх нотатках він пише (переклад наш, – О.С.): «ноти відображаються в пам'яті *усвідомлено* (тут і далі курсив наш. – О.С.), що одночасно забезпечує розуміння будови твору. Відбувається це в такий спосіб.

Спочатку розберемося в розмірі та тональності: 4/4, C-dur

Тема починається з другої шістнадцятої і складається з чотирьох гама-подібних висхідних нот,

двох низхідних терцій та квінтового стрибка (останній у процесі розвитку музики варіюється). Мотив точно повторюється починаючи з третьої чверті в нижньому голосі. При цьому контрапунктом йому звучать восьмі C2-H1-C2-D2 [цифри позначають октаву]. Потім мотив повторюється в нижньому голосі в такті 2. Починаючи від ноти G1, тобто G1-A1-H1-C2-A1-H1-G1-квінтовий стрибок на D2. Нижній голос у другому такті пред-

ставляє собою хід вниз на октаву після квінтового стрибка. У другій половині другого такту мотив у нижньому голосі починається з G, квінтовий стрибок перетворюється на квартовий. Починаючи з третього такту мотив проходить у зверненні, чотириразово повторюючись у вигляді ланки секвенції, що низходить по терціях – при цьому щоразу замість квінтового стрибка звучить секундний хід. Отже, після аналізу третій і четвертий такти легко граються напам'ять. Контрапунктом у нижньому голосі звучать чотири висхідні вісімки H-C1-D1-E1, за ними слідує подібний хід від G, і, нарешті, шість висхідних звуків від E. *Розумний виконавець може тепер, після такого прочитання, виконати перші чотири такти Інвенції без нот. Я ставлю це завдання перед усіма моїми учнями, і вони не мають жодних труднощів при його вирішенні. У п'ятому такті ми виявляємо тематичний мотив в нижньому голосі, що йде від D зі стрибком на кварту – замість квінти. Після цього звучить гамо-подібний хід вісімками від H до G. Права рука починає в цьому такті з вісімки A. Далі слідує стрибок на септиму D1-C2 і з другої шістнадцятої знову мотив у зворотньому русі. В шостому такті лінія ломаних терцій доходить до D2 і, накінець, каданс в G-dur завершує перший розділ інвенції.*

Коли учень вже засвоїв ноти і впевнено зіграв ці такти, ми можемо сконцентрувати увагу на вивченні м'якого звуковидобування: грати треба в дуже повільному темпі, щоб встигнути підготуватися до взяття кожної наступної ноти і точно контролювати всі рухи. Слід, при цьому, стежити за рівномірністю звучання, а також підтримувати відчуття релаксації руки, щоб швидко і якнайкраще розвинути пальцеву техніку. Я не раджу – більш того, я забороняю програвати інвенцію повністю. Я вважаю за доцільне грати невеликі уривки і вчити їх подовгу, щоб можна було відразу виправити всі нерівності, виявлені слухом, та шляхом багаторазового повторення закріпити виправлене. Граючи великі розділи виконати це важко або взагалі неможливо. Описаний спосіб занять надзвичайно ефективно розвиває і призводить до володіння ними, отже виконання набуває повної досконалості» (Leimer K., Giesecking W., 1959).

Як можна припустити, зазначений спосіб *ознайомлення-сприйняття-вивчення* музичного тексту є *доступним* як дитині, так і надзвичайно *корисним* музиканту, що *вже* володіє певним виконавським та концертним досвідом. Наведений спосіб інтервального аналізу повною мірою використовуємо і ми у нашій виконавській діяльності.

Подібний шлях спілкування з музичним текстом варто показувати дитині в перший рік навчання. Нашаровуючись на аспекти професійної пам'яті, що передують такому підходу (нагадаємо – це слухова, емоційна, дотикова та моторна пам'ять – кінестетична), цей *формат конструктивно-логічного зчитування, зорового усвідомлення завершує і робить досконалим алгоритм вивчення та глибинного освоєння фактури піаністом.*

Висновки. Підсумовуючи, алгоритм включення у свідомості піаніста-початківця різних аспектів професійної пам'яті повинен починатися зі слухових накопичень, отриманих у процесі багаторазового прослуховування музики. Слухова і емоційна пам'ять, що стоять на чолі на цьому етапі, створюють ідеальну, з погляду психофізичного напрямку педагогіки, конструкцію, де слух та емоція є не пасивним аналізатором вже взятого звуку, а його «режисерською» першоосновою. Ідеальним простором для вирішення цього завдання є так званий донотний або до-фортепіанний період навчання. Варто зазначити, що така робота не повинна припинятися і надалі – коли реміснична складова майстерності дитини розшириться. Слідом підключаються кінестетична пам'ять, що передбачає, перш за все, роботу над розвитком свободи та розкріпачення апарату, тобто завдання, що вирішуються за допомогою вправ як без інструмента², так і за роялем. Теоретична база йде лише після первинного вкорінення цих здобутих знань та навичок і виступає своєрідним містком до розуміння дитиною основ конструктивно-логічної пам'яті. Усвідомлена гра, що має на увазі логічне продумування тексту і грамотне зорове «фотографування»-зчитування його структурних елементів, будучи останнім елементом алгоритму, стає його «червоною ниткою», оскільки зазначена усвідомленість виконання, прищеплена дитині на цьому етапі, пронизуватиме вже всі інші грані пам'яті, стаючи своєрідним цементом, що відповідає за міцність та збереження всієї засвоєної музичної інформації. Розбудована таким чином система запам'ятовування музичної тканини здатна в рази збільшити ергономічність та успішність виконавської діяльності піаніста на всіх етапах його музичного розвитку.

² Важливо, що «вибудовування» рук (постановка пальців, формування своду кисті та долоні) має завжди йти тільки слідом (і далі – пліч-о-пліч) за розкріпаченням, розвитком свободи і гутаперчості всього піаністичного апарату – від лопатки і до передньої фаланги пальця. А вправи, що відповідають за останнє, найчастіше робляться *поза інструментом.*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Величко О. Риси новаторства педагогічної діяльності Фрідріха Віка. *Вісник Львівського університету*. Серія мист-во, 2015. Вип. 16. Ч. 1, с. 273–277.
2. Hoffman J. Das aktive Gedächtnis: psychologische Experimente und Theorien zur menschlichen Gedächtnistätigkeit. Springer, 1983. 253 p.
3. Leimer K., Giesecking W. Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking. Mainz, Germany: B. Schotts Söhne, 1959.
4. Martienssen C.A. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930.
5. Sapsovych O. Initial positions for the formation of the professional memory of a musician-performer. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects* : тези доп. міжнародної наук.-практ. конф. з культурології та мистецтвознавства, 27-28 листопада 2020 р. Венеція, Італія : Ca' Foscari University of Venice, 2020 р. С. 243–247.
6. Wieck F. Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches. Leipzig : F. Whistling, 1853. 133 с.

REFERENCES

1. Hoffman, J. (1983). Das aktive Gedächtnis: psychologische Experimente und Theorien zur menschlichen Gedächtnistätigkeit [Active Memory: Psychological Experiments and Theories on Human Memory Activity]. Springer, 253 p. [in German].
2. Leimer K., Giesecking W. (1931). Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking [Modern piano playing according to Leimer-Giesecking]. Mainz, Germany: B. Schotts Söhne. [in German].
3. Martienssen C. A. (1930). Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens [The individual piano technique based on the creative will to sound]. Leipzig: Breitkopf & Härtel. [in German].
4. Sapsovych, O. (2020). Initial positions for the formation of the professional memory of a musician-performer. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*. Ca' Foscari University of Venice, 243–247.
5. Velichko, O. (2015). Rysy novatorstva pedahohichnoyi diyal'nosti Fridrikha Vika [Features of the innovation of the pedagogical activity of Fridrich Vik]. *Visnyk of Lviv University. Myst-vo series*, 16/1. 273–277 [in Ukrainian].
6. Wieck, F. (1853). Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches [Piano and singing. Didactic and polemical]. F. Whistling, 133 p. [in German].

УДК 7.025.4:726(438.34)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-27>**Сергій СІРИЙ,***orcid.org/0009-0002-8874-4460**аспірант кафедри архітектури та реставрації**Інституту архітектури та дизайну Національного університету «Львівська політехніка»**(Львів, Україна) serhii.p.siryi@lpnu.ua*

СТАН ЗБЕРЕЖЕНОСТІ І ПРОГРАМА РЕСТАВРАЦІЇ ГРОБІВЦІВ АВТОРСТВА ГОРСТА В ЗАМКОВОЇ КАПЛИЦІ-УСИПАЛЬНИЦІ СВ. ТРИЦІ В МІСТІ БЕРЕЖАНИ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Стаття присвячена аналізу стану збереженості та програмі реставрації гробівців Миколи і Єроніма Синявського та Яна Синявського, авторства Генріха Горста, побудовані в період 1582–84 років, розташовані в східній частині замкової каплиці-усипальниці св. Трійці в місті Бережани.

У статті розглядається творчий шлях автора, історичний та особливості мистецької композиції меморіальної пластики гробівців, проаналізовано стан збереженості та пропозиції щодо програми проведення реставраційних робіт.

Гробівці виконані Генріхом Горстом, відзначаються високим мистецьким та архітектурним рівнем, і є важливою частиною культурної спадщини для України. Однак, через тривале перебування під впливом природних факторів, деякі частини гробівців потребують розроблення програми реставрації, а саме – відновленні втрачених декоративних деталей, консервації збережених елементів, зацентрувати увагу стабілізації існуючого стану конструкцій надгробків,

Стан збереженості гробівців Миколи, Єроніма та Яна Синявських, знаходяться в аварійному стані та мають втрати декоративних деталей, численні сколи в основі конструкції надгробку та на віцілих декоративних деталях, механічні пошкодження на різьблених профільованих виступаючих карнизах пов'язані із цілеспрямованим руйнуванням в другій половині ХХ ст. В основах конструкції надгробків є часткові втрати різьблених деталей із орнаментом. Також відсутні колони, півколони та бази і капітелями з білого алебастру. Частина з декоративних деталей були віднайдені серед уламків в каплиці та ідентифіковані і зараз знаходяться в фондах заповідника Бережан. Основні різьблені частини скульптур лицарів, інформаційні таблиці, вишукані барельєфи з білого алебастру які знаходилися під постаментами фігур лицарів, зараз перебувають в пивницях монастиря Капуцинів в смт. Олеськ.

Розроблена програма реставраційних заходів передбачає – забезпечення стабільних кліматичних умов, захист від атмосферних опадів каплиці в якій знаходяться гробівці виконані Генріхом Горстом. Розчистка поверхонь від забруднень комплексними методиками каменю алебастру та віцілих мармурових елементів фігур лицарів гробівців Миколи і Єроніма Синявського та Яна Синявського, консервація від корозії металевих, якими кріпляться основні деталі конструкції надгробків між собою та до стіни, стабілізація гробівців через структурне зміцнення мармуру та алебастру, склеюванню віцілих частин та комбінована технологія для відтворення втрачених частин, а саме колон, півколон, баз, капітелі на основі віцілих деталей та інших деталей основи надгробка, що пошкоджені та мають втрати, тонування доповнених елементів; захист від зовнішніх впливів після проведення реставраційних заходів; фотофіксація об'єкту після проведення реставраційних заходів.

Деталі які мають численні пошкодження, сколи та відбиття, але прочитується форма та характер елементів, виконати їх копію, а оригінали виставити для експонування в залах заповідника замкового палацу міста Бережан.

Ця стаття є важливим кроком у напрямку збереження історичних пам'яток України та покликана привернути увагу до проблеми реставрації скульптурної меморіальної пластики, що потребують термінового відновлення.

Ключові слова: мармур, образотворче мистецтво, реставрація, консервація.

Serhij SIRYI,*orcid.org/0009-0002-8874-4460**Graduate student at the Department of Restoration of Architectural and Artistic Heritage**Lviv Polytechnic National University**(Lviv, Ukraine) serhii.p.siryi@lpnu.ua*

THE STATE OF PRESERVATION AND THE RESTORATION PROGRAMME OF TOMBS DESIGNED BY HORST IN THE CASTLE CHAPEL-TOMB OF THE HOLY TRINITY IN THE TOWN OF BEREZHANY, TERNOPIL REGION

The article is devoted to the analysis of the state of preservation and the restoration programme of the tombs of Mikolaj and Hieronim Sieniawski and Jan Sieniawski, designed by Henryk Horst, built in 1582–84, located in the eastern part of the castle chapel-tomb of the Holy Trinity in Berezhany.

The article discusses the author's creative and historical journey, peculiarities of the artistic composition of the memorial plastics of tombs, analyses the state of preservation and proposals for the programme of restoration work.

The tombs were made by Henryk Horst, are of a high artistic and architectural level, and are an important part of Ukraine's cultural heritage. However, due to prolonged exposure to natural factors, some parts of the tombs require the development of a restoration programme, namely the restoration of lost decorative details, conservation of preserved elements, and a focus on stabilising the existing state of the tombstones' structures,

The state of preservation of the tombs of Mikołaj, Hieronim and Jan Sieniawski is in a state of disrepair; and there are losses of decorative details, numerous chips in the base of the tombstone structure and on the surviving decorative details, and mechanical damage to the carved profiled protruding cornices, which are associated with deliberate destruction in the second half of the twentieth century. There are partial losses of carved details with ornamentation in the bases of the tombstones. Columns, engaged columns, as well as bases and capitals made of white alabaster are also missing. Some of the decorative details were found among the debris in the chapel and identified and are now in the funds of the Berezhany Reserve. The main carved parts of the knights' sculptures, information boards, and exquisite white alabaster bas-reliefs that were under the pedestals of the knights' figures are now in the cellars of the Kaputsyniv monastery in Olesk.

The developed programme of restoration measures includes ensuring stable climatic conditions and protection from atmospheric precipitation of the chapel where the tombs made by Henryk Horst are located. Cleaning the surfaces of the alabaster stone and the surviving marble elements of the figures of the knights of the tombs of Mikołaj, Hieronim Sieniawski and Jan Sieniawski from contamination using complex methods, conservation of the metal parts that attach the main structural parts of the tombs to each other and to the wall from corrosion, stabilisation of the tombs through structural strengthening of marble and alabaster, gluing of the surviving parts and combined technology for reconstruction of the lost parts, namely columns, engaged columns, bases, capitals based on the surviving parts and other parts of the tombstone base that are damaged and have losses, tinting of the supplemented elements; protection from external influences after restoration measures; photographic recording of the object after restoration measures.

Details that have numerous damages, chips, and chops, but the shape and character of the elements are readable, to make a copy of them, and to exhibit the originals in the halls of the reserve of the castle palace of Berezhany.

This article is an important step towards the preservation of historical monuments in Ukraine and is intended to draw attention to the problem of restoration of sculptural memorial plastics that need urgent restoration.

Key words: *marble, restoration, conservation, fine arts, sacred architecture.*

Постановка проблеми. Проблема збереження культурної спадщини в Україні є однією з найважливіших тем у сфері історичної архітектури та меморіальної скульптурної пластики їх збереження має важливе значення, тому що відносяться до унікальних об'єктів та творів сакрального мистецтва України.

Замкова каплиця-усипальниця св. Трійці в місті Бережани є унікальною пам'яткою архітектури XVI століття. Її мистецьку і культурну цінність визначають оздоблення каплиці та меморіальні надгробки, одними із перших були створені скульптором Генріхом Горстом для Миколи Синявського та його синів буди одними із перших створених в творчому доробку скульптора є прикладом високого мистецького рівня, що поєднує архітектурну гармонію, декоративну майстерність та мають не лише історичне значення, але й представляють унікальну спадщину ренесансного мистецтва для України.

Стан збереженості каплиці викликає серйозне занепокоєння, через відсутність покрівлі, вплив природних чинників, волога, зміни температури, механічні пошкодження та тривала відсутність систематичного догляду, призвели до руйнування декоративного оздоблення стін, скульптур та матеріалів з яких виконані надгробки.

Необхідності застосування та інтеграції сучасних наукових методів у реставраційній практиці,

використання новітніх технологій і матеріалів, розробку довготривалих планів збереження і забезпечення належного фінансування реставраційних робіт.

Відновлення гробівців є не лише питанням реставрації, а й культурної відповідальності за їх збереження. Пам'ятки відображають важливі етапи історії українських земель, інтегрованість їх у європейський культурний контекст.

Збереження надгробків авторства Генріха Горста в замковій каплиці-усипальниці, є важливим для формування національної ідентичності, розвитку культурного туризму та забезпечення доступу до історичних цінностей для майбутніх поколінь.

Аналіз досліджень. Інформацію про створення гробівців авторства Генріха Горста для родини Синявських можна знайти в працях Владислава Лозинського (Łoziński, 1901: 104-130), Мавриція Мацішевського (Maciszewski, 1882: 24-29, 1908: 21-28, 1910: 37-54), Йосипа Чарнецького (Czernecki 1905: 16-17), Романа Афтаназі (Aftanazy. 1995: 271-282), Мечислава Гембаровича, (Gębarowicz, 1962: 57-72), Любченка Володимира Федоровича (Любченко, 1981: 67-80).

Праці авторів відносяться до кінця XIX ст. на початку XX ст., вони одними з перших дослідників про каплиці із детальним описом та характеристикою творам, які були виготовленні Горстом на замовлення родини Синявських в замковій

каплиці Бережан. Описи мають важливу інформацію з яких дізнаємося про високу архітектурно та мистецьку цінність гробівців, які несуть важливий мистецький характер, з яких матеріалів були виготовлені та вдале їх поєднання і дату виготовлення.

Роман Афтаназі, Мечислав Гембарович, Рафал Нестерова (Nestorow. 2007: 85-124) та Олександра Ліпінська (Lipińska, 2014: 163-170) доповнили свої праці також творчому шляху автора гробівців з появою на території Львівської землі в 1584 році під прізвиськом «Згідливий», його індивідуальний почерк і єдиний вцілілий підпис скульптора на парному надгробку батька та сина Синявських в бережанській замковій каплиці, а також про інші роботи в каплицях Кракова, Познані та Львова в каплиці Кампіанів.

Мета статті. Визначити стан збереженості та властивості мистецької композиції, розробити програму реставрації гробівців в замковій каплиці-усипальниці св. Трійці в місті Бережани.

Виклад основного матеріалу. Стилiстику та пiвнiчно-нiдерландську манеру Генріха Горста можна розпізнати по відношенню до деталей, вишуканому і чітким композиційним формам із використанням мережевого орнаменту. Більшість дослідників схиляється, що походить з Гроонінгена (Groningen – місто на півночі Нідерландів), а в 1573 фігурує в цехових реєстрах Львова між 1582–1589 роках вже як «майстер Генріх Згідливий», працюючи в кількох міста Бережанах і Львові та володіючи алебастровими кар'єрами в Журавно (зараз селище Стрийського району розташоване у міжріччі Дністра і Свічі). Приблизно в 1584–1591 роках, на запрошення воєводи Станіслава Гурки, працювати в родинній каплиці Гурків, в містечку Курніку, (зараз місто Великопольського воєводства, Польща), в актах познанських судах 1584 року, зазначений як львівський скульптор який походить з Нідерландів, на виконання гробниці для двох своїх старших братів, для каплиці в костелі Всіх Святих у Курніку. Каплиця була розібрана наприкінці XVII ст., на сьогоднішній час збереглися тільки алебастрові фігури братів (Lipińska, 2014: 137-170).

Працюючи на родину Гурків, одночасно вів перемовини з Павлом Кампіаном для влаштування вівтаря родини Кампіанів в Латинській катедрі Львова, виконаний 1586–1590 роках. Каплиця розташована з лівої сторони від центрального входу в катедрі, сам вівтар розташовується на центральній стіні каплиці. Монументальний пристінний двоверховий ретабо або вівтар на високому цоколі, характерним ренесансним архітектурним членуванням, розділений три поля масивними колонами

із декоративним завершенням під купол каплиці, в поєднанні кольорових матеріалів із мармуру і алебастру та мереживним рослинним орнаментом, в бокових нішах першого ярусу розміщені фігури святого Петра, з лівої сторони та відповідно з правої сторони святого Павла, виготовленні в натуральну величину, на другому ярусі в нішах меншого розміру розміщені фігури святих, скульптури із червоного королівського мармуру. Обабіч вівтаря на бокових стінах знаходяться епітафії присвячені родині Кампіанів, оздоблення характерне до вівтаря із барельєфами та пам'ятними таблицями. Горст розпочав роботу по оздобленню каплиці, а завершував інший скульптор, який також причетний до оздоблення Бережанської каплиці – Іоанн Пфістер (Gębarowicz, 1962: 57-72).

Рафал Нестеров та Олександра Ліпінська описують в своїй працях, що в 1583 році Горст працював в Кракові в Костелі Святої Трійці, колишній домініканський костел, над надгробком святого Яцка Одровонжа. Католицького святого, мощі в 1543 році були перенесені в новозбудовану каплицю. Приблизно 1615–1618 роках каплицю знову було перебудовано, алебастровий надгробок розібрано, елементи перенесли в костел св. Ідзі в Кракові.

Про авторство Г. Горста, свідчать віднайдені написи над входом до південної частини пресвітерію «*Leopoliens fabre constru*» і «*In fab. leop*» (переклад – *У львівській фабриці створений*), (Lipińska, 2014: 137-170).

Останні роки Горст оселився в місті Познань та прийняв міське право, працював для костелу святого Мартина та мав кілька контрактів із містом.

Замкова каплиця-усипальниця збудована в другій половині XVI століття, на території замку біля південно-західного муру. Первинно збудована як однефна споруда з присбітерієм направленим на південний схід, в якому чотири високих, вузьких, аркові віконні прорізи із кам'яними обрамленнями (одне вікно на західній стіні було пізніше замуроване до половини низу) та прямокутним в плані притвором, трошки ширшим за присбітерію. Стіни каплиці побудовані із каменю та частково з цегли за характером побудови кам'яної кладки південно-західних стін замку (Aftanazy. 1995: 271-282).

Східне крило прямокутне в плані, муроване із тесаного каменю на відміну від західного крила, отримала два прямокутних віконних прорізи із лучковими арками, розташоване одне на проти одного. Великий арковий декорований блоком'яним обрамленням портал із геніями слави є точною копією аркового входу західної каплиці.



Рис. 1. Загальний вигляд на південну сторону пресвітерію з надгробка святого Яцка Одровонжа. Краків, костел св. Ідзі. Фото Daniel Podosek



Рис. 2. Напис над входом до південної частини пресвітерію «Leopolien fabre constru» і «In fab. leop», в костелі св. Ідзі в Кракові. Фото Daniel Podosek

Внутрішні стіни декоровані лиш профільованим кам'яним карнизом на верху стін які переходять в купольне цегляне, тиньковане склепіння із світликом по центрі купола. Відповідно обидва крила мають схожу зовнішню форму із світликами по центру.

Дружина Адама Миколи, Ельжбета Гелена Сиявська (Любомирська) після смерті чоловіка замовила надгробок із мармуру у французького скульптора Жана Жозефа Вінаце на монументальний надгробок із чорного, білого та червоного мармуру для свого чоловіка, який помер 1726 році. Надгробок не був реалізований.

Наприкінці XIX ст. за ініціативи професора Леонарда Марконні в східне крило були перене-

сені три надгробки із призьбітерію, двохярусний Миколи та Єроніма Сиявського, пристінний надгробок молодшого сина Миколи, Яна Сиявського, та один із перших надгробків родини Сиявських, пристінний із алебастру третьої дружини Єроніма, Анни Сенявської (Мацейовська) та чотири цинкові саркофаги, які знаходяться в замку Пескова Скала (Польща) (Maciszewski, 1908: 21-28).

За фотоматеріалами, першої половини XX століття, можна проаналізувати загальний вигляд надгробків. Подвійний надгробок присвячений Миколі та Єроніму Сиявськкому, побудований після 1582 року із темно-сірого і елементами білого алебастру та двома фігурами лицарів із



Рис. 3. Загальний вигляд східної каплиці гробівців із саркофагами, фото поч. XX ст. із архіву Діаз в м. Березани

червоного мармуру. Двоповерхова пристінна декоративна споруда із невеликими виступаючим по центру ризалітом, верхня частина якого завершується архітравом із вставкою хвилеподібним орнаментом – меандр з білого алебастру, над яким знаходиться фронтон із двома невеликими фігурками геніїв слави. Вся конструкція стоїть на високому п'єдесталі, підніжжя якого має невеличку базу з доричним кіматієм, що переходить в вертикальну площину і має шість прямокутних екранів, чотири в центральному ризаліті та одному з боків, обрамлені екранів та основа надгробку декорована суцільним рослинним орнаментом, завершує нижню частину композицію профільований карниз (Любченко, 1981: 67-80).

Перший ярус присвячений Єроніму, по центру лежить фігура лицаря в обладунках, виготовлена з червоного мармуру, за фігурою дві пам'ятні таблиці з описами, вверху ніші звисають шістнадцять білосніжних розет, постамент на якому знаходиться фігура має невелике підвищення із вмонтованим вишуканим барельєфом з білого алебастру, зображенням кінної тріумфальної ходи, що візуалізує подвиги Єроніма. Обабіч фігури стоять дві колони в центральному ризаліті та дві пів колони по краях, що підсилює візуально більшим виступаючий ризаліт, декоративний характер колон та півколон однакові, вони складається із профільованої бази із білого алебастру, самої циліндричної колони із темного алебастру, нижня частина стовбура, приблизно 1/3 займає геометричний неглибокий різьблений орнамент, а верхня частина гладка-полірована, ці дві поверхні стовбура колони розділяє невеликий валик, увінчує колону білосніжна алебастрова капітель в тосканському ордері із інкрустованими темними овальними

вставками в шийку капітелі. Між колонами та півколонами розташовані півкруглі ніші з кожної сторони із арковим завершенням в формі мушлі та декоровані орнаментом (Maciszewski, 1882: 24-29).

Колони першого ярусу опираються на широкий антаблемент із архітравами, декорованим фризом та профільованим карнизом на який опирається верхня частина надгробку Миколи Синявського, за фігурою також дві пам'ятні таблиці з описами і наверху ніші звисають шістнадцять білокам'яних розет, є схожою композиція до першого ярусу, по центру на невисокому постаменті лежить фігура лицаря, постамент також із вишуканий барельєф з білого алебастру зображує кінну тріумфальну ходу та підкреслює їх із сином подвиги, обабіч ніші підтримуючі колони та по боках дві пів колони, вони трішки менші в діаметрі та скромнішу в декоровані, виготовлені із темно-сірого, база та капітель із білого алебастру.

Посередині нижнього антаблементу, зображено косинець, циркуль і монограма «ННz», вважається що це ремісничий авторський гмерк – Генріх Горст Згідливий (Nestorow. 2007: 85-124).

З праві сторони східної сторони крила розташовується пристінний надгробок молодшого сина Миколи, Яна Синявського. На високому цоколі із профільованим карнизом, в ніші, лежить алебастрова фігура в лицарській обладунках, над фігурою знаходяться три прямокутні таблиці із білого алебастру. Обабіч фігури стоять дві колони, бази та капітелі колони білого алебастру, тло темного кольору із різьбленням, по бокам колон стоять, вертикальні різьблені з акантовими листочками волюти також із темного алебастру.

На думку Мечислава Гембаровича авторство надгробку відносить Генріху Горсту, архітектурна



Рис. 4. Фрагмент фото надгробка, скульптури Єроніма Синявського виконана із червоного королівського мармуру в 1583 року, фото із архіву Діаз в м. Березани

композиція та оздоблення подібне до парного надгробку Миколи та Єроніма Синявського, фігура Яна Синявського відрізняється по стилістичному виконанні та більш притаманна Себастьяну Чешеку.

На колони опирається невеликий, алебастровий, антаблемент із архітравом та декоративним фризом в який вмонтовано плиту із різьбленим обрамлення та написом латинкою «ANNO DOMINO 1584». Над таблицею профільований карниз з різьбленим орнаментом (Maciszewski, 1910: 37-54).

Верх надгробку завершує картуш з гербом Леліва над ним декоративне хвостове пір'я павича та двома волютами по боках із акантовим орнаментом, обабіч картуша знаходяться два рельєфні стилізовані темні путті, які підтримують картуш, верх надгробку із картушем та волютами формують тимпан.

Проаналізувавши верхню частину та порівнявши із основною конструкцією, можна припустити, що авторство також відноситься до Себастьяна Чешека, стилістика та манера рослинних орнаментів, висота архітектурних деталей,



Рис. 5. Гробівець Яна Синявського виконаний 1584 року з східної каплиці, фото із архіву Діаз в м. Березани

мають стилістику парного надгробку (Łoziński, 1901: 104-130).

Актуальний стан (руїна).

На основі порівняння із архівними фотографіями 1930-их років встановлено, що відсутні дві фігури лицарів Миколи та Єроніма на постаменті із червоного мармуру та із білого алебастру відсутні інформаційні таблиці, що розташовувалися за фігурами лицарів, два барельєфами які зображає тріумфальну ходу, різьблені розети, що звисали над фігурами лицарів та вставка архітраві із хвилеподібного меандру, також відсутні бази з капітелями від колон та півколон які виготовлені з темного алебастру.

На сьогоднішній день гробівець Миколи та Єроніма Синявським, конструкція алебастрового подвійного надгробку вціліла, має численні сколи, механічні пошкодження особливо на різьблених профільованих карнизах та сильно забруднений. В нижній частині цоколя є часткова втрата різьблених деталей із рослинним орнаментом.

Частина декоративних деталей, були віднайдені та ідентифіковані в каплиці і зараз знаходяться в фондах заповідника та експонуються в приміщеннях замкового палацу м. Бережани. Деталі які віднайдені, мають численні сколи та відбиття, втрати інкрустованих вкраплень що було на чотирьох віднайдених капітелях, двох великих із першого ярусу та двох менших в тосканському

ордері. Дві колони із темного алебастру з другого ярусу. З першого ярусу ідентифіковані одна півколона яка вціліла, та одна колона яка розколота на двос – вціліли фрагменти, мають численні подряпини та сильно забруднені.

Скульптурні деталі, а саме фрагменти скульптури лицарів, рельєфи які знаходилися під постаментом лицаря, два вишукані барельєфи з білого алебастру, зараз перебувають в пивницях монастиря Капуцинів в смт. Олеськ.

На жаль на сьогодні втрачені декоративні деталі із білого алебастру – розети, що нависали над фігурами лицарів, в кількості 32 штук, чотири інформаційні таблиці, дві невеликі фігурками геніїв слави, які розташовувалися на фронтоні, а також втрачено дві бази та дві капітелі, по одній колоні і по одній півколоні першого та другого ярусу також відсутні.

На гробівці Яна Синявського, відсутня фігура лицаря на постаменті, три інформаційні таблиці, що розташовувалися за фігурою, різьблені розети, також відсутні дві бази з капітелями із білого алебастру та дві колон із темного алебастру, верхня частина надгробку із картушем по середині. В нижній частині цоколя є часткова втрата різьблених деталей із рослинним орнаментом, втрати профільованого карнизом відсутні темні колони, та бази і капітелями з білого алебастру, одну колону із капітель було віднайдені та іденти-



Рис. 6. Фрагмент двохярусний Миколи та Єроніма Синявського з східної каплиці, фото автора 2024 року

фіковані в каплиці і зараз передані в фонди заповідника на території замкового палацу. Відсутня алебастрова скульптура Яна та трьох інформаційних таблиць, від композиції лицаря віднайдена фрагмент шолома, що знаходився з лівої сторони.

Плита із написом «ANNO DOMINO 1584», антаблемент із архітравом та декоративним фри-

зом, профільований карниз з різьбленим хвилеподібним орнаментом – меандр, а також верхня частина надгробку із картуш на якому був герб, що підтримують путті, дві волюти по боках із акантовим орнаментом, який формують тимпан, ідентифіковані та експонується в західному корпусі комплексу замку.



Рис. 7. Залишки гробівця Яна Синявського з східної каплиці, фото автора 2024 рік



Рис. 8. Експозиція фрагментів надгробку Яна Синявського, відтворені суцільну композицію з віднайдених фрагментів в каплиці та експонується в залах західного корпусу замкового палацу. Фото та виконання експозиції, автора в 2024 року

Програма реставрації.

Гробівці Миколи і Єроніма Синявського та Яна Синявського знаходяться в східній каплиці, для початку реставраційний робіт потрібно забезпечити стабільні кліматичні умови від різких перепадів температурних режимів, захист від атмосферних опадів як попадання дощової води, зниження вологості каплиці в якій знаходяться гробівці.

Подвійний надгробок Миколи і Єроніма Синявського потребує розчистки поверхонь каменю алебастру від забруднень, розчистка проводиться комплексними методиками від атмосферних забруднень, один із методів усунення забруднень механічним способом із промивання їх спиртовими розчинами, залишки вапняні набілів видаляються механічним та методом змочування розчином верхнього шару, залишки цементних розчинів знімаються механічними способом і знежирення очищеної поверхні каменю.

Наступний етап стабілізації стану надгробка, структурне зміцнення каменю мармуру і алебастру методом поверхневого просочення та ін'єктування тріщин, а також консервація суміжних матеріалів, захист металевих анкерів від корозії полімерним лакуванням.

Високий п'єдестал цоколя надгробку потребує розчистки поверхонь від забруднень та доповнень втрат з правої сторони невисокої бази з доричним кіматієм, яка знаходиться в фондах заповідника вертикальні площини над базою мають шість прямокутних екранів, обрамлені екранів декоровані суцільним рослинним орнаментом, права сторона потребує відтворення частини екрану та обрамлення із розселиним орнаментом (див. Рис. 6).

Профільований карниз над екранами цоколю має численні сколи та механічні пошкодження та потребують відтворення втрачених частин, моделювання втрат та фугування тріщин підготовленим розчином суміжними до оригіналу матеріалами.

Мармурові скульптури лицарів Миколи та Єроніма, залишки яких знаходяться в пивницях монастиря Капуцинів в смт. Олеськ, а невеликі фрагменти перебувають в фондах заповідника замку Бережан, потурбують додаткової ідентифікації деталей та підбору методів реставрації, один із методів склеювання наявних частин та моделювання по архівних описах та історичній фотофіксації, доповнення втрачених частин на основі мармурової пудри, епоксидних клеїв та пігментів. На сьогодні сучасні технології дозволяють використовувати методи доповнень після моделювання методом фотограметрії – спосіб отримання тривимірної моделі об'єкта за допомогою серії дво-

вимірних знімків та їх подальшої обробки у спеціальних програмах та відтворення втрачених деталей за допомогою 3D друку, такі відтворені деталі можна використовувати коли не несуть, несучу здатність конструкції надгробку, наприклад відтворення бази існуючої колони, не рекомендовано відтворювати, а капітель дозволяє так як вона знаходиться над колоною і не несе навантаження так і втрачених тридцять дві білосніжні нависаючі розети, хвилеподібним меандр з білого алебастру, частина якого знаходиться в фондах заповідника. Подібним методом можна відтворити барельєфи зображенням кінної тріумфальної ходи, оригінали залишити експонуватися в музеї а копії встановити на надгробок.

Складнішим завданням буде відтворення двох невеликих фігур геніїв слави, які розташовувалися на фронтоні гробівця, складність полягатиме в їх відтворенні так як на сьогодні віднайдено фрагмент торсу однієї фігури та кисть руки. За браком чітких фотофіксації моделювання можливе лиш в загальних рисах і після моделювання відтворити методом фотограметрії із за допомогою 3D друку.

Подібним методом можливо скористатися для відтворення скульптури Яна Синявського, інформаційних таблиць, втраченої однієї лівої різьбленої волоти, права знаходиться в фонді заповідника, частини картуша та й самого фронтона, плити із написом «ANNO DOMINO 1584», антаблемент із архітравом та декоративним фризом, профільованого карнизу з різьбленим хвилеподібним орнаментом – меандр надгробка, які зараз складені автором, в суцільну композицію з віднайдених фрагментів в каплиці та експонується в залах західного корпусу замкового палацу (див. рис. 8).

Нижня частина надгробку Яна потребує відтворення майже половини облицювання високого п'єдесталу цоколя, відтворення методом встановлення нових алебастрових плит з врахування пропорцій, що зберіглися та знаходяться на надгробку (див. Рис. 7).

Ідентифікована лиш одна колона від надгробку Яна, бази та капітелі втрачені та їх можливо відтворити за зразком подвійного надгробку так як мають схожий характер та пропорції.

Надгробок потребує аналогічної розчистки поверхонь каменю алебастру від забруднень, так як знаходиться в одному приміщенні каплиці як і подвійний надгробок Миколи та Єроніма, розчистка проводиться комплексними методиками від атмосферних забруднень, стабілізації стану надгробка, структурного зміцнення алебастру методом поверхневого просочення, ін'єктування

тріщин, а також консервація суміжних матеріалів, захист металевих анкерів від корозії полімерним лакуванням, склеювання наявних частин та моделювання по архівних описах та історичній фотофіксації, доповнення втрачених частин на основі алебастрової пудри, епоксидних клеїв та пігментів.

Після проведення реставраційних потрібен захист від зовнішніх впливів заходів методом рівномірного просочення зміцнювальними або гідрофобними матеріалами, нанесення воску і полірування гробівців та фотофіксація об'єкту після проведення реставраційних заходів.

Програма реставрації полягає у комплексному дослідженні гробівців із каменю алебастру та мармуру. Полягає на вивченні мистецьких особливостей, фізико-хімічних властивостей, матеріалів консервації, вибору технології обробки та технології реставрації.

Висновки. Гробівці створені Генріхом Горстом для родини Синявських, є унікальними зразками меморіальної пластики кінця XVI століття, які відзначаються високим мистецьким рівнем та становлять важливу частину скульптурної спадщини

для України, проте їхній стан збереженості викликає серйозне занепокоєння, втрати декоративних елементів, механічні пошкодження та аварійний стан конструкцій надгробків.

Запропонована програма реставрації передбачає комплексний підхід до відновлення гробівців, зокрема, забезпечення оптимальних умов для їх збереження, проведення консерваційних і реставраційних робіт із використанням сучасних технологій. Важливим аспектом є збереження притаманної манери пластики скульптора та обережного відтворення втрачених деталей.

Слід приділити створенню умов для експонування автентичних деталей з гробівців у залах заповідника, що забезпечить збереження їхньої історичної цінності для майбутніх поколінь. Виконання цих заходів сприятиме збереженню унікальної спадщини, водночас популяризуючи українське мистецтво та культуру.

Стаття підкреслює нагальну потребу у впровадженні запропонованої реставраційної програми як невід'ємної складової збереження історичних пам'яток України та привертає увагу до проблеми збереження меморіальної скульптурної пластики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Любченко, В. Ф. Львівська скульптура XVI-XVII століть. Наукова думка. Київ: 1981. С 67-80.
2. Aftanazy R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej, wyd. drugie przejrzone i uzupełnione. t. 7. Województwo ruskie, Ziemia Halicka i Lwowsk. Wrocław.1995. С. 271-282.
3. Czernecki J. Brzeżany pamiątki i wspomnienia. Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych. Lwów 1905. С. 16-17.
4. Gębarowicz M. STUDIA NAD DZIEJAMI KULTURY ARTYSTYCZNEJ PÓŹNEGO RENESANSU W POLSCE. Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Toruń 1962. С. 57-72
5. Maciszewski M. Pomniki Siemawskich w Brzeżanach. Lokalizacja oryginału: Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu. Lwów 1882. С. 24-29.
6. Maciszewski M. Zamek w Brzeżanach. Adres wydawniczy Tarnopol :L. Wierzbicki. Tarnopol 1908. С 21-28.
7. Maciszewski M. Brzeżany w czasach Rzeczypospolitej Polskiej : monografia historyczna. Adres wydawniczy. Brody : skł. gł. Księg. F. Westa. Brody. 1910. С 37-54.
8. Nestorow Rafał, Koscioly i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. T. 15.- Krakow, 2007. – С. 85-124.
9. Łoziński W. Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku: architektura i rzeźba. nakł. Księgarni H. Altenberga Lwów : 1901. С 104-130.
10. Lipińska A. Eastern outpost. The sculptors Herman van Hutte and Hendrik Horst in Lviv c. 1560-1610. Art and Migration: Netherlandish Artists on the Move, 1400–1750. LEIDEN, BOSTON 2014. С. 137-170.

REFERENCES

1. Liubchenko, V. F. (1981) Lvivska skulptura XVI-XVII stolit. [Lviv sculpture of the XVI-XVII centuries] Naukova dumka – Scientific opinion. Kyiv: 1981. 67-80 [in Ukrainian].
2. Aftanazy R. (1995) Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej, wyd. drugie przejrzone i uzupełnione. t. 7. Województwo ruskie, Ziemia Halicka i Lwowska. [History of residences in the former borderlands of the Republic, second edition revised and supplemented. Vol. 7.] Wrocław. 271-282. [Polish].
3. Czernecki J. (1905) Brzeżany pamiątki i wspomnienia. [Brzeżany souvenirs and memories]. Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych – Society of Higher School Teachers. Lviv. 16-17. [Polish].
4. Gębarowicz M. (1962) STUDIA NAD DZIEJAMI KULTURY ARTYSTYCZNEJ PÓŹNEGO RENESANSU W POLSCE. [STUDIES ON THE HISTORY OF ARTISTIC CULTURE OF THE LATE RENAISSANCE IN POLAND] Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Toruń. – Scientific Society in Toruń. 57-72. [Polish].
5. Maciszewski M. (1882) Pomniki Siemawskich w Brzeżanach. [Siemawski Monuments in Brzeżany] Lokalizacja oryginału: Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu – Original location: University Library in Toruń. Lviv. P. 24-29. [Polish].
6. Maciszewski M. (1908) Zamek w Brzeżanach. [Castle in Brzeżany] Adres wydawniczy Tarnopol :L. Wierzbicki – Publishing address Tarnopol: L. Wierzbicki. Tarnopol. 21-28. [Polish].

7. Maciszewski M. (1910) Brzeżany w czasach Rzeczypospolitej Polskiej : monografia historyczna. [Brzeżany w czasach Rzeczypospolitej Polskiej: monografia historyczna] Adres wydawniczy. Brody : skł. gł. Księg. F. Westa – Publishing address. Brody: main composition of the Book. F. Westa. Brody. 37-54. [Polish].
8. Nestorow Rafał, (2007) Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. T. 15. [Roman Catholic Churches and Monasteries of the Former Ruthenian Voivodeship. Vol. 15.] – Krakow – Krakow. – 85-124. [Polish].
9. Łoziński W. (1901) Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku: architektura i rzeźba. [Lviv art in the 16th and 17th centuries: architecture and sculpture]. nakł. Księgarni H. Altenberga Lwów – published by H. Altenberg Bookstore Lviv. 104-130. [Polish].
10. Lipińska A. (1901) Eastern outpost. The sculptors Herman van Hutte and Hendrik Horst in Lviv c. 1560-1610. Art and Migration: Netherlandish Artists on the Move, 1400–1750. LEIDEN, BOSTON 2014. 137-170.

Ірина СОЛОВІЙ,

orcid.org/0000-0002-5328-4110

*аспірантка кафедри дизайну костюма
Львівської національної академії мистецтв
(Львів, Україна) isoloviy@yahoo.com*

Зеновія ТКАНКО,

orcid.org/0009-0000-2602-9803

*кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри дизайну костюма
Львівської національної академії мистецтв
(Львів, Україна) tkankozenovija@gmail.com*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З ДИЗАЙНУ ОДЯГУ У КОНТЕКСТІ КОНЦЕПЦІЇ ОСВІТИ ДЛЯ СТАЛОГО РОЗВИТКУ

Сучасний етап розвитку модної індустрії характеризується фундаментальними змінами, зумовленими глобальними викликами сталого розвитку. Трансформаційні процеси у підготовці дизайнерів одягу відображають необхідність адаптації освітньої системи до нових вимог індустрії, де принципи сталої моди стають визначальними. Особливої актуальності набуває дослідження взаємодії формальної та неформальної освіти як взаємодоповнюючих компонентів професійної підготовки. У дослідженні виокремлено основні напрями трансформації дизайн-освіти відповідно до принципів сталого розвитку та окреслено механізми інтеграції різних форм освіти у підготовці дизайнерів одягу. У статті використано методи системного та компаративного аналізу, синтезу, узагальнення, соціологічне опитування та інтерпретацію результатів. Проведено аналіз міжнародного досвіду провідних освітніх інституцій та вітчизняних практик впровадження принципів сталої моди в освітній процес.

Визначено, що ефективність підготовки фахівців залежить від збалансованого поєднання теоретичних засад та практичних аспектів сталого дизайну. Акцентовано увагу на необхідності формування екологічної свідомості та професійної відповідальності майбутніх дизайнерів. Наукова новизна полягає у розробленні комплексного підходу до освіти в контексті сталої моди та виявленні особливостей трансформації освітніх програм українських закладів вищої освіти. Результати дослідження демонструють зростання зацікавлення студентів практиками сталої моди та необхідність системної інтеграції принципів сталого розвитку в освітні програми. Перспективи подальших досліджень полягають у розробленні методичних рекомендацій щодо інтеграції принципів сталої моди в освітні програми підготовки дизайнерів одягу, дослідженні ефективності різних форм взаємодії формальної та неформальної освіти, а також розширенні міжнародної співпраці через програми обміну досвідом та спільні освітні проекти з провідними світовими інституціями у сфері сталої моди.

Ключові слова: *дизайн-освіта, стала мода, екологічна мода, трансформація освіти, освіта для сталого розвитку, екологічна свідомість, формальна освіта, неформальна освіта, професійна підготовка дизайнерів одягу.*

Iryna SOLOVIY,

orcid.org/0000-0002-5328-4110

*Postgraduate Student at the Department of Fashion Design
Lviv National Academy of Art
(Lviv, Ukraine) isoloviy@yahoo.com*

Zenovija TKANKO,

orcid.org/0009-0000-2602-9803

*Candidate of Art History,
Professor at the Department of Costume Design
Lviv National Academy, Candidate of Arts
(Lviv, Ukraine) tkankozenovija@gmail.com*

TRANSFORMATION OF FASHION DESIGN EDUCATION IN THE CONTEXT OF THE CONCEPT OF EDUCATION FOR SUSTAINABLE DEVELOPMENT

The current stage of development of the fashion industry is characterized by fundamental changes due to global challenges of sustainable development. The transformational processes in the training of fashion designers reflect the

need to adapt the educational system to the new requirements of the industry, where the principles of sustainable fashion are becoming decisive. Of particular relevance is the study of the interaction of formal and non-formal education as complementary components of professional training. The study identifies the main areas of transformation of design education in accordance with the principles of sustainable development and outlines the mechanisms for integrating different forms of education in the training of fashion designers. The article uses the methods of systematic and comparative analysis, synthesis, generalization, sociological survey and interpretation of the results. An analysis of the international experience of leading educational institutions and domestic practices of implementing the principles of sustainable fashion in the educational process is carried out. It has been determined that the effectiveness of training depends on a balanced combination of theoretical foundations and practical aspects of sustainable design. Attention is focused on the need to form environmental awareness and professional responsibility of future designers. The scientific novelty is the development of an integrated approach to education in the context of sustainable fashion and the identification of the peculiarities of the transformation of educational programs of Ukrainian higher education institutions. The results of the study demonstrate the growing interest of students in sustainable fashion practices and the need to systematically integrate the principles of sustainable development into educational programs. Prospects for further research include the development of methodological recommendations for integrating sustainable fashion principles into educational programs for fashion designers, researching the effectiveness of various forms of interaction between formal and non-formal education, as well as expanding international cooperation through experience exchange programs and joint educational projects with the world's leading institutions in the field of sustainable fashion.

Key words: design education, sustainable fashion, ecological fashion, transformation of education, education for sustainable development, environmental awareness, formal education, non-formal education, professional training of fashion designers.

Постановка проблеми. За останні роки відбувається активний розвиток дизайну в Україні. Дизайнери успішно працюють як на національному рівні так і світовому. Зважаючи на те, що Україна має потужний потенціал у сфері дизайну одягу, якісна, професійна дизайн-освіта є надзвичайно важливим аспектом розвитку сучасної індустрії моди, де фахова компетентність дизайнера відповідає актуальним запитам ринку. У сучасних умовах наростання глобальних екологічних викликів та трансформації освітньої парадигми особливої актуальності набуває питання підготовки фахівців у сфері дизайну одягу, здатних впроваджувати принципи сталого розвитку у свою професійну діяльність. Інтеграція концепції сталого розвитку в освітній процес потребує переосмислення традиційних підходів до навчання та пошуку нових форм організації освітнього процесу.

Аналіз попередніх досліджень. Теоретичний аналіз наукової літератури свідчить, що питанням проблем та перспектив дизайн-освіти в Україні присвячені численні праці вітчизняних науковців. Комплексно досліджували питання дизайн освіти Дяченко А. (2021), Мельник М. (2017), Прусак В. (2017). Сучасні тенденції та орієнтири у неформальній освіті в галузі дизайну одягу досліджували Кісіль М. (2019), Даниленко В. (2013). Фурса О. (2014) акцентує увагу на актуальності багату-ступневої системи освіти, завдяки якій дизайнер може підвищувати свою кваліфікацію протягом усього життя. Попова І. (2018) розглядає український дизайн у порівнянні з світовими практиками в дизайн-освіті. У наш час, коли індустрія моди швидко змінюється, надзвичайно важливо, щоб рівень освіти відповідав запитам ринку та

сприяв формуванню конкурентоспроможних фахівців. Косюк В. Р. (2024) досліджує історичні витоки, сучасний стан та перспективи розвитку дизайн-освіти в Україні. Погоджуємось з думкою Даниленко В. та Гончар О. (2017): «На тлі процесу глобалізації, який охоплює всі сфери розвитку України на початку XXI століття, система дизайнерської освіти посідає особливе місце, оскільки її функціонування пов'язане з реалізацією актуальних завдань збереження матеріально-духовного багатства нації, формуванням естетичної та проектної культури особистості, національної самосвідомості загалом». Зважаючи на зазначені завдання, які постають перед дизайн-освітою, важливо також визначити критерії якості, до яких варто прагнути. Даниленко В. (2017) виділяє два головні критерії якості художньої освіти, а саме: визнання результатів праці на міжнародному рівні та успішне працевлаштування.

В контексті освіти для сталого розвитку дизайн освіти досліджують такі дослідники як Гахова А., Єременко І. (2021), Поліщук К. (2018). Гурдіна В., Єрмакова Т., Токар М. (2024). Чирва В. (2013) зазначає, що «в умовах неперервної дизайн-освіти становлення світогляду сталого розвитку стає одним з ключових положень формування особистості майбутнього фахівця». Значний внесок у розвиток дизайн-освіти на засадах сталості зробили зарубіжні дослідники. Праця Fletcher K. та Grose L. «Fashion and Sustainability: Design for Change» (2012) стала одним із перших ґрунтовних досліджень щодо інтеграції принципів сталого розвитку в дизайн-освіту модної індустрії. Автори запропонували методологічні засади для впровадження принципів сталого розвитку в підготовку

дизайнерів одягу та окреслили шляхи трансформації освітніх підходів у контексті сталої моди. Niinimäki K. (2014), Brown, T. (2009) та Williams D. (2015) зосередили увагу на переосмисленні ролі дизайнера в сучасному суспільстві та формуванні нових професійних компетентностей відповідно до викликів сталої розвитку. Особливий внесок у розвиток методології викладання зробили Rissanen T. і McQuillan H. (2016), які розробили фундаментальні засади безвідходного проектування в дизайн-освіті.

Мета дослідження – дослідити особливості трансформації професійної підготовки дизайнерів одягу в контексті концепції освіти для сталої розвитку.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети використано методи системного та компаративного аналізу (для вивчення міжнародного та вітчизняного досвіду), синтезу та узагальнення (для визначення ключових тенденцій розвитку дизайн-освіти), соціологічне опитування та інтерпретацію результатів (для з'ясування розуміння студентами поняття сталої моди), контент-аналіз освітніх програм та навчально-методичних матеріалів.

Виклад основного матеріалу. Сучасний етап розвитку індустрії моди характеризується фундаментальними змінами, зумовленими глобальними екологічними викликами та принципами сталої розвитку. Такі трансформації спонукають до необхідності перетворень освітньої парадигми у підготовці дизайнерів одягу, переосмислення традиційних підходів до навчання та пошуку інноваційних форм організації освітнього процесу. Концепція освіти для сталої розвитку спрямована на формування світогляду, знань та навичок, необхідних для створення екологічно відповідального та соціально справедливого майбутнього. У контексті дизайн-освіти це означає підготовку фахівців, здатних створювати продукти та послуги з мінімальним впливом на довкілля, враховуючи повний життєвий цикл виробів, етичне споживання та соціальну відповідальність.

Вагомий внесок у впровадження принципів сталої розвитку в дизайн-освіту дизайнерів одягу зробив дизайнер та дослідник Williams D., який у 2008 році заснував Центр сталої моди (Centre for Sustainable Fashion) – дослідницький центр моди та сталої розвитку в Університеті мистецтв у Лондоні. У своїй праці (Williams, 2015) науковець розглядає роль дизайнера як ключового агента впливу на формування індивідуальної ідентичності та культури спільного середовища проживання в природі. Трансформація підходів у освіті

дизайнерів-модельєрів безпосередньо впливає на майбутнє індустрії моди, де морально-етична відповідальність дизайнера перед суспільством і пошуки ефективних засобів розв'язання екологічних проблем реалізуються через проєктно-художню діяльність. Сучасні наративи підкреслюють зростаючу роль дизайнера як ініціатора змін та медіатора, що поєднує різноманітні види діяльності та процеси. «Якщо ми хочемо замислитися над своїм місцем у світі, дослідити способи, якими ми можемо стати авторами власного життя в суспільстві та в антропоцені, то нам потрібно навчитися навичкам, які суттєво відрізняються від тих, які ми використовуємо в освіті та в бізнес-практиці. Зміна навчальної програми та її педагогіки є, можливо, найвагомішим засобом для зміни наших практики та перспективи у світі» (Williams, 2015). Завдяки діяльності Центру сталої моди досліднику вдалось розвинути інноваційні практики в дизайні, використовуючи трансформаційне мислення для реалізації ключових завдань центру: сприяння покращенню якості життя та екологічній сталості через моду. Методологія дизайну базується на п'яти провідних темах, які формують концептуальну основу для практичної реалізації через методи дизайн- проектування Центру.

Розглянемо детальніше кожен з тем, що визначають напрямки трансформації дизайн-освіти. Тема «Будьте голосом змін» закликає дизайнерів говорити правду владі, активно обстоювати принципи сталої розвитку у своїй діяльності. Тема «Мріяти з широко розплющеними очима» спонукає до пошуку балансу між здійсненністю, життєздатністю та бажаністю у дизайнерських рішеннях. Тема «Виклик традиційній естетиці» передбачає відхід від усталених уявлень про красу, формування нових естетичних парадигм у контексті сталої розвитку. Тема «Радикалізувати практику» означає проєктувати та навчати з орієнтацією на екологічну та соціальну сталість. Тема «Впливати на дії громадян» передбачає збір та поширення досліджень, яких потребує світ, активне залучення спільноти до практик сталої споживання. Ці теми реалізуються через методи дизайн-проєктування Центру сталої моди, які ґрунтуються на дизайн-мисленні та аналізуються через призму фільтрів – соціальних, економічних, усвідомленості та уяви. Дослідник також виокремлює різні підходи відповідно до темпераментів дизайну, типів, цілей, артефактів та суб'єктів дизайну, де дизайнер постає в трьох ключових ролях. Першою є роль дизайнера як детермінанта, який безпосередньо створює інноваційні дизайнерські продукти та рішення, що стають зразками для наслідування в індустрії.

Другою є роль дизайнера-співтворця, який виступає медіатором між різними учасниками процесу, координуючи їхню взаємодію та сприяючи спільному пошуку рішень. Третя роль представляє дизайнера як стратега, що формує системні умови для розвитку сталої моди через створення освітніх програм, платформ для обміну досвідом та ініціювання спільних проєктів. Таким чином, діяльність Центру сталої моди демонструє комплексний підхід до трансформації дизайн-освіти, де поєднання інноваційних методик, практичних підходів та переосмислення ролі дизайнера створює підґрунтя для розвитку сталої моди майбутнього.

Важливість комплексного підходу до дизайн-освіти підкреслюється і в європейських нормативних документах. Зокрема, документ Комітету Комісій Європейського Союзу «Дизайн як двигун інноваційної діяльності, націленої на людину» (2009) визначає, що «у проєктних дизайн-розробках крім естетики слід враховувати ще цілий ряд аспектів, що включають функціональність, ергономічність, доступність, безпечність, вартість виробів, їхній вплив на навколишнє середовище, а також такі нематеріальні активи, як бренд і культура. За такого підходу зрозумілими стають вимоги до обсягів і якості знань, якими має оперувати фахівець з дизайну» (Свірко, Бойчук, Голобородько та ін., 2016). Аналіз міжнародного досвіду показує, що провідні освітні інституції активно впроваджують програми зі сталою дизайну одягу. Аналіз міжнародного досвіду показує, що провідні освітні інституції активно впроваджують програми зі сталою дизайну одягу. У контексті діяльності згаданого раніше Центру сталої моди (Centre for Sustainable Fashion), Лондонський коледж моди (London College of Fashion, 2024) пропонує комплексні освітні програми: магістерські програми «Майбутнє моди» та «Прикладна психологія в моді», що фокусуються на інноваційних підходах до сталої моди та психологічних аспектах сталою споживання. Школа дизайну Парсонса (Parsons School of Design, 2024) впровадила принципи сталою розвитку у магістерську програму «Дизайн моди та суспільство» та бакалаврську програму «Дизайн моди». Берлінський інститут моди (ESMOD Berlin, 2024) став першим німецьким закладом, що запропонував спеціалізовану магістерську програму «Сталість у моді». Ще один німецький заклад Школа дизайну одягу в Дюссельдорфі (Fashion Design Institut, Dusseldorf, 2024) пропонує магістерську програму «Сталість у моді та креативних індустріях», яка має комплексний підхід до вивчення сталої моди. Структура освітньої програми відображає системний

підхід до розуміння сталості в індустрії моди. Перший семестр формує фундаментальне розуміння сталою розвитку через академічний підхід та вивчення дизайн-стратегій. Студенти опановують стратегічне прогнозування, стаю цифрову трансформацію та концепції сталою дизайну в контексті взаємодії моди і суспільства. Важливим компонентом є вивчення бізнес-аспектів сталості, що включає ділову етику, циркулярне управління ланцюгом поставок та особливості сталою маркетингу в соціальних медіа. Другий семестр поглиблює практичні аспекти сталою дизайну через вивчення відповідальної розробки продукту, інноваційного текстилю та принципів циркулярної економіки. Програма розвиває компетентності у сфері психології сталою бізнесу та лідерства, впровадження передових технологій та інноваційного менеджменту. Особлива увага приділяється розвитку сталих брендів та їх комунікації в соціальних медіа. Копенгагенська школа дизайну та технологій (Copenhagen School of Design and Technology, 2024) розробила професійно-орієнтовану програму «Технології для сталою розвитку моди». Програма зосереджена на вирішенні актуальних викликів індустрії – проблем ресурсного дефіциту та надмірного споживання. Особливістю навчання є поєднання цифрових та фізичних процесів, що дозволяє студентам опановувати сталі та циркулярні підходи до дизайну з використанням інноваційних технологій. Амстердамський інститут моди (Amsterdam Fashion Institute, 2024) впровадив бакалаврську програму «Дизайн моди» з фокусом на циркулярну економіку. Школа мистецтв, дизайну та архітектури Університету Аалто (School of Arts, Design and Architecture-Aalto University, 2024) пропонує інноваційний підхід до сталою дизайну, де принципи сталості є основою всіх досліджень. Заклад розробив магістерську програму «Креативна сталість» та спеціалізований напрям «Стала мода та дизайн текстилю», що формують комплексне розуміння принципів сталою розвитку в контексті дизайну одягу.

Королівська академія мистецтв в Антверпені (Royal Academy of Fine Arts Antwerp, 2024) функціонує в унікальному середовищі міста, яке є центром експериментальної моди та лабораторією для інноваційних модних підприємців. Місто Антверпен активно підтримує розвиток сталої моди через сприяння локальному виробництву, впровадження цифрових технологій та підтримку інноваційних проєктів. Особливістю антверпенського підходу є тісна співпраця між освітніми закладами, креативними підприємцями та міською владою, що створює сприятливу екосистему для розвитку сталої

моди через надання фінансової підтримки спільним інноваційним проектам.

Аналізування досвіду провідних світових закладів освіти демонструє системність у впровадженні принципів сталого розвитку у підготовку дизайнерів одягу. Подібні трансформаційні процеси набувають особливого значення для розвитку української дизайн-освіти в контексті євроінтеграції та глобальних тенденцій сталого розвитку.

Україна демонструє потужний потенціал у сфері дизайну одягу, що підтверджується успіхами українських дизайнерів як на національному, так і на міжнародному рівнях. В умовах стрімкого розвитку індустрії моди особливої ваги набуває якісна професійна підготовка фахівців, що охоплює формальну, неформальну та інформальну освіту, забезпечуючи формування фахових компетентностей відповідно до актуальних запитів ринку. Якщо раніше ми спостерігали фрагментарні підходи то на даний момент бачимо, як формується цілісніше бачення дизайн-освіти на засадах сталості.

Особливої актуальності набуває підготовка фахівців, здатних ефективно впроваджувати принципи сталого розвитку у свою професійну діяльність. У цьому контексті важливим аспектом є дослідження синергії формальної та неформальної освіти як взаємодоповнюючих компонентів професійної підготовки дизайнерів одягу, що забезпечує комплексне формування необхідних компетентностей та відповідає сучасним тенденціям розвитку індустрії моди.

Студенти таких навчальних закладів як Львівська Національна академія мистецтв, Львівський фаховий коледж декоративного та ужиткового мистецтва ім І. Труша, Київський національний університет технологій та дизайну, Харківська академія дизайну виявляють зацікавлення у свідомому підході до дизайну одягу.

Експериментуючи та досліджуючи екологічний підхід у курсових та дипломних проектах, студенти відкривають для себе нові можливості, які розширюють їхній світогляд, бачення дизайну як цілісної системи, котра враховує безліч аспектів (Тканко, Соловій, 2021).

У Харківській державній академії дизайну і мистецтв в межах дослідження було розроблено та апробовано експериментальний навчальний курс, що ґрунтується на технології Zero Waste, який органічно синтезує формальну освіту з практико-орієнтованим навчанням.

Методологія курсу базується на послідовному опануванні трьох фундаментальних принципів безвідходного проектування: моделювання спо-

собом драпірування, модульне моделювання та конструктивне моделювання. Емпіричним шляхом встановлено, що такий структурований підхід забезпечує системне формування професійних компетентностей у сфері екологічного дизайну та сприяє розвитку інноваційного мислення майбутніх фахівців. Аналіз результатів впровадження курсу демонструє ефективність інтеграції принципів сталого розвитку в систему дизайн-освіти та підтверджує доцільність подальшого розвитку цього напрямку (Гахова, 2021).

У Київському національному університеті технологій також наголошують на актуальності обґрунтування напрямів формування екологічної культури фахівців при дизайн проектуванні колекцій одягу в концепції Zero Waste в закладах вищої освіти. Зменшення кількості відходів в творчих роботах за рахунок оптимального крою та розкладок, використання відходів; повторне використання матеріалів з вживаного або невикористаного одягу з різним ступенем перетворення його конструкції; сприяння використанню тканин з перероблених полімерів – це напрями які застосовуються у освітньому процесі КНУТД (Єжова, Пашкевич, Піхур, 2021). Одним із прикладів системного впровадження принципів сталого розвитку в освітній процес є досвід Львівської національної академії мистецтв. На кафедрі дизайну костюма у 2022 році започатковано курс «Екодизайн» (викладачі Миронович О. Л., Ярич С. Б.), спрямований на теоретичне обґрунтування особливостей проектування екологічного одягу та розробку практичних дизайнерських рішень на основі переробки матеріалів і експериментального формотворення (Іл. 1, Іл. 2).

У 2023 році авторами статті розроблено та впроваджено на магістерському рівні курс «Теорії і практики сталої моди», що охоплює комплексне вивчення кругового дизайну, інноваційних екологічних матеріалів, концепцій безвідходного формотворення та інших аспектів сталої моди. Особливістю курсу є збалансоване поєднання теоретичних засад з практичними аспектами їх реалізації, що сприяє формуванню у студентів усвідомленого ставлення до впливу модної індустрії на довкілля та розуміння професійної відповідальності дизайнера. Також тематика екологічності та сталості незмінно фігурує як у практичних так і науково-дослідних роботах студентів Львівської національної академії мистецтв. До прикладу бакалаврська дипломна робота Кмити О.

«Обирай душею» (Іл. 3) поєднує у собі використанням ручних технік фарбування з природних компонентів та використання натуральних тканин.



Іл. 1. Роботи студентів з курсу «Екодизайн». 2024. ЛНАМ. Викладач Ярич С. Б.



Іл. 2. Роботи студентів з курсу «Екодизайн». 2023-2024. ЛНАМ. Викладач Миронович О. Л.



Іл. 3. Колекція молодіжного одягу «Обирай душею» 2024 р. Кмита О. Керівник: Миронович О. Л.



Іл. 4. Колекція-печворк за екомотивами під гаслом «Імаго». 2023 р. Карабінович К. Керівники: доц. Бесага М. Я., ст. викл. Рудик Л. Р.

Інший підхід спостерігаємо з магістерської колекції Карабінович К. «Імаго». виконаної у техніці печворк (Іл. 4). У роботі традиційна техніка клаптикового шиття переосмислюється, автор використовує печворк не лише як декоративний прийом, але й як метод безвідходного проектування, створюючи нові фактури та текстильні поверхні. Колекція демонструє, як історичні практики ощадливого використання матеріалів можуть бути актуалізовані в сучасному дизайні одягу.

Для залучення студентів до практичної реалізації принципів сталого розвитку проводяться майстер-класи та семінари, зокрема авторський майстер-клас «Екологічні методи декорування: вибійка на тканині», що дозволив студентам опанувати традиційну техніку вибійки та її сучасне застосування.

У 2024 році на кафедрі дизайну костюма було проведено опитування студентів бакалаврату (1-4 курси) та магістратури (1-2 курси) щодо їхнього розуміння концепції сталої моди. Опитування проводилось онлайн з використанням Google Forms після попереднього роз'яснення

її мети. Результати аналізу відповідей респондентів представлено на рисунках 1-4.

Результати опитування свідчать, що понад третина студентів принаймні один раз працювали над проектами сталої моди, а одна п'ята – більш ніж один раз. В той час як більшість студентів все ще не працювали над проектами сталої моди, лише незначна їх частка не планує це робити у майбутньому.

Значна частина студентів працювали з матеріалами, які відповідають принципам сталої моди, зокрема вагома частка такого досвіду припадає на повторне використання або ж застосування перероблених тканин (64,3%). Досвід застосування органічної бавовни є менш поширеним, втім водночас більшим порівно з такими матеріалами як перероблений поліестер та конопля.

Лише 10% респондентів планує зробити сталу моду своїм основним фокусом у майбутній кар'єрі. 45% респондентів принаймні частково планують фокусуватись на питаннях сталої моди. Ще майже третина розглядає це як можливість, а 15% не визначались. Водночас, жоден з опитаних не обрав відповідь «Ні, не планую».

Чи працювали ви над проектами, пов'язаними зі сталою модою?
20 відповідей

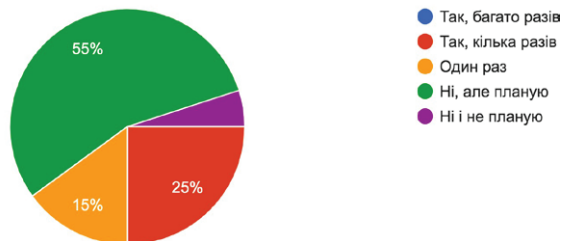


Рис. 1. Досвід студентів щодо роботи над проектами сталої моди, на основі опитування проведеного авторами

Які матеріали, що відповідають принципам сталої моди, ви використовували у своїх проектах? (можна вибрати кілька)
14 відповідей

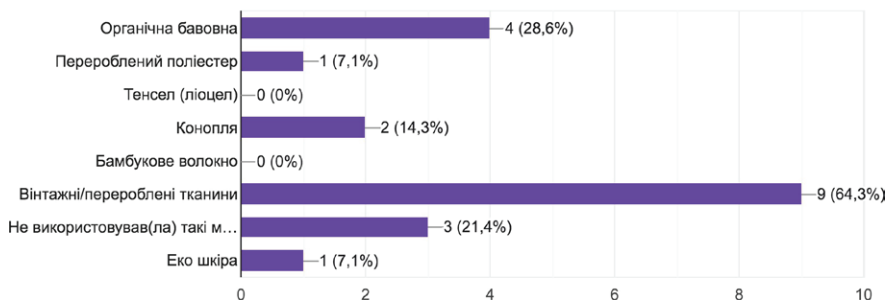


Рис. 2. Досвід студентів у використанні матеріалів, які відповідають принципам сталої моди, на основі опитування проведеного авторами

Чи плануєте ви фокусуватися на сталій моді у вашій майбутній кар'єрі?

20 відповідей

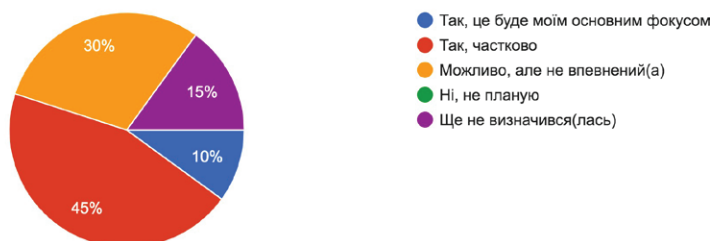


Рис. 3. Плани студентів щодо сталої моди в майбутньому, на основі опитування проведеного авторами

Чи достатньо, на вашу думку, у вашій освітній програмі приділяється уваги темі сталої моди?

20 відповідей



Рис. 4. Погляди студентів щодо достатності врахування аспектів сталої моди в рамках освітньої програми, на основі опитування проведеного авторами

Погляди студентів в міру врахування аспектів сталості в програмі достатньо рівномірно розподілені: 45% вважають що скоріш за все достатньо, і сумарно 40% вважає що недостатньо, решту важко визначитись. На основі відповідей студентів на відкриті запитання щодо сталої моди, можна узагальнити їхнє бачення сталої моди. Студенти розглядають сталу моду як необхідну складову майбутнього модної індустрії, демонструючи готовність до практичного впровадження її принципів, зокрема через апсайклінг та ресайклінг матеріалів. Серед ключових аспектів, що викликають найбільше зацікавлення та занепокоєння: проблеми надмірного споживання та відходів виробництва, питання довговічності виробів, естетичні аспекти сталого дизайну, можливості заміщення традиційних матеріалів екологічними альтернативами, етичні питання виробництва, включаючи умови праці та використання матеріалів тваринного походження. Відповіді свідчать про формування у студентів комплексного розуміння проблематики сталої моди та усвідомлення власної ролі у її розвитку, а також про важливість розширення та поглиблення інтеграції аспектів сталості в дизайну освіту вже з першого-другого курсів. Такі зміни повинні враховувати глобальні тенденції та потреби ринку праці, а також необ-

хідність системної зміни індустрії моди, формувати в студентів компетенції для творення таких змін. Розвиток концепції освіти для сталого розвитку підтримується також через ініціативи у сфері неформальної освіти. Показовим прикладом є Ukrainian Fashion Education Group (UFEG, 2024), заснована у 2016 році як багатопрофільна освітня інституція для фахівців fashion-індустрії, що забезпечує доступ до актуальних знань та позиціонується як «інноваційна системно-інтеграційна освіта». У контексті нашого дослідження, особливий інтерес становлять курси «Bio-fashion. Новий підхід до моди» та «Sustainable Fashion Essentials» (UFEG, 2024). Значний внесок у розвиток освітнього компоненту сталої моди здійснюють головні модні події країни. Lviv Fashion Week ініціював проекти «Lviv Fashion Week for Eco (2019)» та Eco Logica (2021), спрямовані на підтримку екологічних ініціатив молодих дизайнерів. Ukrainian Fashion Week розвиває освітню платформу Action: Sustainable Fashion, в межах якої було створено серію відео-лекцій за участю провідних експертів галузі.

Висновки. Неперервність навчання на засадах освіти для сталого розвитку є ключовим напрямком розвитку освіти, що сприяє постійному сучасному професійному розвитку та

вдосконаленню. На даний момент можливість втілення неперервної дизайн-освіти на задах сталого розвитку для дизайнера одягу в Україні, ми вбачаємо у взаємодоповненні між формальною та неформальною освітою. Де формальна освіта постає необхідним фундаментом, надаючи системні, ґрунтовні знання для розвитку творчого потенціалу. А неформальна освіта доповнює, та надає поштовх до нових експериментів та знань. Основні результати розкривають механізми взаємодії різних форм освіти та шляхи впровадження принципів сталої моди в освітній процес. Наукова новизна полягає у розробці комплексного підходу до освіти в контексті сталої моди. На основі проаналізованих досліджень можемо виділити основні виклики з якими стикається сучасна дизайн-освіта: необхідність модернізації системи професійної підготовки дизайнерів, розрив між академічною освітою та практичними потребами індустрії, потреба в інтеграції

інноваційних освітніх практик, важливість розвитку екологічного мислення у майбутніх фахівців. Результати дослідження демонструють поступову трансформацію дизайн-освіти в Україні відповідно до глобальних тенденцій сталого розвитку. Аналіз досвіду провідних міжнародних закладів освіти та українських ініціатив свідчить про необхідність системного підходу до впровадження принципів сталої моди. Опитування студентів підтверджує зростаючий інтерес до сталої моди та готовність до впровадження її принципів у професійній діяльності. Водночас виявлено потребу в розширенні освітніх можливостей та поглибленні інтеграції аспектів сталості в навчальні програми. Подальший розвиток дизайн-освіти потребує посилення міжнародної співпраці, розвитку дослідницької складової в освітніх програмах та створення інноваційних освітніх програм, що відповідають сучасним викликам індустрії моди.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вовчанська О. М., Іванова Л. О. Активізація розвитку усвідомленого споживання в контексті соціально-етичного маркетингу. Науковий погляд: економіка та управління. 2023. № 1 (81). С. 15-25.
2. Гахова А., Єрменко І. Практика впровадження еко-напряму в Харківській школі дизайну одягу. *International scientific journal Grail of Science*. 2021. С. 442-444. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.25.06.2021.084>
3. Гурдіна В. В., Єрмакова Т. С., Токар М. І. Чоловіча мода в контексті екостійких практик споживання дизайнпродукту (проектний досвід). Теорія та практика дизайну. Культура і мистецтво. 2024. Вип. 1(31). С. 99–106. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.31.11>
4. Даниленко В. Я., Гончар В. О. Дизайн-освіта в сучасному комунікативному просторі: компетентнісний підхід. Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи. Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття : матеріали міжнар. наук.-метод. конф. (м. Харків, 9-12 жовт. 2017 р.). Харків, 2017. С. 3-6.
5. Дяченко А. В. Проблематика та перспективи вітчизняної дизайн-освіти. Імідж сучасного педагога. 2021. № 4(199). С. 86-90. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2021-4\(199\)-86-90](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2021-4(199)-86-90)
6. Дизайнерська діяльність: екологічне проектування : наук.-метод. вид. / В. О. Свірко, О. В. Бойчук, В. М. Голобородько, А. Л. Рубцов, О. В. Кардаш, О. В. Чемакіна. Київ : УкрНДІ ДЕ, 2016. 196 с.
7. Єжова О. В., Пашкевич К. Л., Піхур А. Формування екологічної культури фахівців при дизайн-проектванні колекцій одягу в концепції «Zero Waste». Професійне становлення особистості: проблеми і перспективи : тези доп. XI Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Хмельницький, 25-26 листоп. 2021 р.). Хмельницький : ХНУ, 2021. С. 207-209.
8. Кісіль М. Неформальна освіта в галузі дизайну одягу: сучасні тенденції та орієнтири. Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи : матеріали міжнар. наук.- метод. конф. (м. Харків, 9-12 жовт. 2019 р.). Харків, 2019. С. 50.
9. Мельник М. Проблеми й напрямки вдосконалення фешн-освіти в Україні. Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент. 2017. № 12. С. 28-45. URL: <https://zbirnik.mixmd.edu.ua/index.php/artedu/article/view/71> (дата звернення: 30.12.2024).
10. Поліщук К. О. Інноваційні процеси в екологізації моди та дизайну одягу XXI століття. Проблеми та перспективи. Гілея: Філософські науки. 2018. № 139. С. 142-147.
11. Попова А. І. Підготовка модельєрів-дизайнерів одягу в українських вищих навчальних закладах та закордонних дизайнерських школах Німеччини. Освіта і формування конкурентоспроможності фахівців в умовах євроінтеграції : зб. тез доп. II Міжнар. наук.-практ. конф. (25-26 жовт. 2018 р.). Мукачеве, 2018. С. 301-303.
12. Прусак В. Становлення та розвиток дизайн-освіти в Україні кінець XX – початок XIX ст. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. Вип. 31. С. 71-82.
13. Романченко Н. В., Фіщук С. В. Ефективні способи взаємодії зі споживачами у сфері Fashion-індустрії. Економічні студії. 2020. № 2. С. 99-103.
14. Тканко З. О., Соловій І. І. Екологізація підготовки фахівців з дизайну костюма у контексті концепції освіти для сталого розвитку. Університети як осередки сталості та екологізації освіти : матеріали наук.-практ. семінару. Львів : НЛТУ України, 2021. С. 69-71.
15. Фурса О. О. Професійна підготовка дизайнерів у контексті неперервної освіти. Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Серія: Педагогічні науки. 2013. Вип. 22. С. 36-41.

16. Чирва О. Ч. Світогляд сталого розвитку як складова дизайн-освіти. Сталий розвиток промисловості та суспільства : матеріали конф. Кривий Ріг, 2013. Т. 2. С. 555-358.
17. Amsterdam Fashion Institute : веб-сайт. URL: <https://www.amsterdamuas.com/programmes/fashion/> (дата звернення: 05.12.2024)
18. Brown T. Change by Design: How Design Thinking Creates New Alternatives for Business and Society. New York : HarperBusiness, 2009. 272 p.
19. Centre for Sustainable Fashion : веб-сайт. URL: <https://www.sustainable-fashion.com> (дата звернення: 05.12.2024)
20. Copenhagen School of Design and Technology : веб-сайт. URL: <https://kea.dk/en/> (дата звернення: 05.12.2024)
21. ESMOD Berlin : веб-сайт. URL: <https://esmod.de/en/> (дата звернення: 05.12.2024)
22. Fashion Design Institut Düsseldorf : веб-сайт. URL: <https://fashion-design-institut.com/en/> (дата звернення: 05.12.2024)
23. Fletcher K., Grose L. Fashion and Sustainability: Design for Change. London : Laurence King Publishing, 2012. 192 p.
24. London College of Fashion : веб-сайт. URL: <https://www.arts.ac.uk/colleges/london-college-of-fashion> (дата звернення: 05.12.2024)
25. Lviv fashion week for eco. веб-сайт. Ecological program for Ukrainian designers.2019. URL: <https://www.lvivfashionweek.com/en/news/2019/lviv-fashion-week-eco-ecological-program-ukrainian-designers> (дата звернення: 05.12.2024)
26. Lviv fashion week. веб-сайт. EcoLogica: results of promotion project for young sustainable brands. 2021. URL: <https://lvivfashionweek.com/news/2021/ecologica-rezultaty-programy-pidtrymky-molodyh-ukrayinskyh-sustainable-brandiv> (дата звернення: 05.12.2024)
27. Niinimäki K. Sustainable Fashion: New Approaches. Helsinki : Aalto University, 2014. 202 p.
28. Parsons School of Design : веб-сайт. URL: <https://www.newschool.edu/parsons/> (дата звернення: 05.12.2024)
29. Rissanen T., McQuillan H. Zero Waste Fashion Design. London : Bloomsbury Publishing, 2016. 223 p.
30. Royal Academy of Fine Arts Antwerp : веб-сайт. URL: <https://www.ap.be/en/royal-academy> (дата звернення: 05.12.2024)
31. School of Arts, Design and Architecture – Aalto University : веб-сайт. URL: <https://www.aalto.fi/en/school-of-arts-design-and-architecture> (дата звернення: 05.12.2024)
32. UFEG : офіційний вебсайт. URL: <https://www.ufeg.com.ua/> (дата звернення: 10.12.2024).
33. Williams D. Fashion design and sustainability. Sustainable Apparel: Production, Processing and Recycling / ed. R. Blackburn. Cambridge : Woodhead Publishing, 2015. P. 163-185. DOI: 10.1016/B978-1-78242-339-3.00006-6

REFERENCES

1. Vovchanska, O. M., & Ivanova, L. O. (2023). Aktyvizatsiia rozvytku usvidomlenoho spozhyvannia v konteksti sotsialno-etychnoho marketynhu [Activation of conscious consumption development in the context of social and ethical marketing]. *Naukovyi pohliad: ekonomika ta upravlinnia – Scientific view: economics and management*, 1(81), 15-25. [in Ukrainian]
2. Hakhova, A., & Yermenko, I. (2021). Praktyka vprovadzhenia eko-napriamu v Kharkivskii shkoli dyzainu odiahu [Practice of implementing eco-direction in Kharkiv School of Fashion Design]. *International scientific journal Grail of Science*, 442-444. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.25.06.2021.084> [in Ukrainian]
3. Hurdina, V. V., Yermakova, T. S., & Tokar, M. I. (2024). Cholovicha moda v konteksti ekostiikykh praktyk spozhyvannia dyzainproduktu (proiektnyi dosvid) [Men's fashion in the context of sustainable design product consumption practices (project experience)]. *Teoriia ta praktyka dyzainu. Kultura i mystetstvo – Theory and practice of design. Culture and art*, 1(31), 99-106. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.31.11> [in Ukrainian]
4. Danylenko, V. Ya., & Honchar, V. O. (2017). Dyzaing-osvita v suchasnomu komunikativnomu prostori: kompetentnisnyi pidkhid [Design education in modern communicative space: competence approach]. *Proceedings from Pedagogichni aspekty pidhotovky vykladachiv z vizualnoho mystetstva ta dyzainu: suchasnist i perspektyvy – Pedagogical aspects of training teachers in visual arts and design: present and prospects* (pp. 3-6). Kharkiv. [in Ukrainian]
5. Diachenko, A. V. (2021). Problematyka ta perspektyvy vitchyznianoï dyzaing-osvity [Problems and prospects of domestic design education]. *Imidzh suchasnoho pedahoha – Image of the modern pedagogue*, 4(199), 86-90. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2021-4\(199\)-86-90](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2021-4(199)-86-90) [in Ukrainian]
6. Svirko, V. O., Boichuk, O. V., Holoborodko, V. M., Rubtsov, A. L., Kardash, O. V., & Chemakina, O. V. (2016). Dyzaing-nerska diialnist: ekolohichne proektuvannia [Design activity: ecological design]. Kyiv: UkrNDI DE. [in Ukrainian]
7. Yezhova, O. V., Pashkevych, K. L., & Pikhur, A. (2021). Formuvannia ekolohichnoi kultury fakhivtsiv pry dyzaing-proiektuvanni kolektsii odiahu v kontseptsii «Zero Waste» [Formation of environmental culture of specialists in design-designing clothing collections in the concept of «Zero Waste»]. *Proceedings from Profesiine stanovlennia osobystosti: problemy i perspektyvy – Professional development of personality: problems and prospects* (pp. 207-209). Khmelnytskyi: KhNU. [in Ukrainian]
8. Kisil, M. (2019). Neformalna osvita v haluzi dyzainu odiahu: suchasni tendentsii ta oriientyry [Non-formal education in fashion design: current trends and guidelines]. *Proceedings from Pedagogichni aspekty pidhotovky vykladachiv z vizualnoho mystetstva ta dyzainu: suchasnist i perspektyvy – Pedagogical aspects of training teachers in visual arts and design: present and prospects* (p. 50). Kharkiv. [in Ukrainian]

9. Melnyk, M. (2017). Problemy u napriamky vdoskonalennia feshn-osvity v Ukraini [Problems and directions of improving fashion education in Ukraine]. *Mystetska osvita: zmist, tekhnolohii, menezhment – Art education: content, technology, management*, 12, 28-45. [in Ukrainian]
10. Polishchuk, K. O. (2018). Innovatsiini protsesy v ekolohizatsii mody ta dyzainu odiahu XXI stolittia. Problemy ta perspektyvy [Innovative processes in the greening of fashion and clothing design of the XXI century. Problems and prospects]. *Hileia: Filosofski nauky – Gilea: Philosophical Sciences*, 139, 142-147. [in Ukrainian]
11. Popova, A. I. (2018). Pidhotovka modelieriv-dyzaineriv odiahu v ukrainskykh vyshchykh navchalnykh zakladakh ta zakordonnykh dyzainerskykh shkolakh Nimechchyny [Training of fashion designers in Ukrainian higher educational institutions and foreign design schools in Germany]. *Proceedings from Osvita i formuvannia konkurentospromozhnosti fakhivtsiv v umovakh yevrointehratsii – Education and formation of competitiveness of specialists in the conditions of European integration* (pp. 301-303). Mukachevo. [in Ukrainian]
12. Prusak, V. (2017). Stanovlennia ta rozvytok dyzain-osvity v Ukraini kinets XX– pochatok XIX st. [Formation and development of design education in Ukraine end of XX-beginning of XIX century]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv – Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 31, 71-82. [in Ukrainian]
13. Romanchenko, N. V., & Fishchuk, S. V. (2020). Efektyvni sposoby vzaiemodii zi spozhyvachamy u sferi Fashion-industrii [Effective ways of interaction with consumers in the Fashion industry]. *Ekonomichni studii – Economic studies*, 2, 99-103. [in Ukrainian]
14. Tkanko, Z. O., & Solovii, I. I. (2021). Ekolohizatsiia pidhotovky fakhivtsiv z dyzainu kostiuma u konteksti kontseptsii osvity dlia staloho rozvytku [Greening the training of costume design specialists in the context of education for sustainable development]. *Proceedings from Universytety yak osередky stalosti ta ekolohizatsii osvity – Universities as centers of sustainability and greening of education* (pp.69-71). Lviv: NLTU Ukrainy. [in Ukrainian]
15. Fursa, O. O. (2013). Profesiina pidhotovka dyzaineriv u konteksti neperervnoi osvity [Professional training of designers in the context of continuing education]. *Visnyk Hlukhivskoho natsionalnogo pedahohichnoho universytetu imeni Oleksandra Dovzhenka. Serii: Pedahohichni nauky – Bulletin of Hlukhiv National Pedagogical University named after Oleksandr Dovzhenko. Series: Pedagogical sciences*, 22, 36-41. [in Ukrainian]
16. Chyryva, O. Ch. (2013). Svitohliad staloho rozvytku yak skladova dyzain-osvity [Worldview of sustainable development as a component of design education]. *Proceedings from Stalyi rozvytok promyslovosti ta suspilstva – Sustainable development of industry and society* (Vol. 2, pp. 555-358). Kryvyi Rih. [in Ukrainian]
17. Amsterdam Fashion Institute. (n.d.). URL <https://www.amsterdamuas.com/programmes/fashion/> (accessed 05.12.2024)
18. Brown, T. (2009). *Change by Design: How Design Thinking Creates New Alternatives for Business and Society*. New York: HarperBusiness. 2009. 272 p.
19. Centre for Sustainable Fashion. (n.d.). URL: <https://www.sustainable-fashion.com> (accessed 05.12.2024)
20. Copenhagen School of Design and Technology. (n.d.). <https://kea.dk/en/> (accessed 05.12.2024)
21. ESMOD Berlin. (n.d.). URL: <https://esmod.de/en/> (accessed 05.12.2024)
22. Fashion Design Institut Düsseldorf. (n.d.). URL: <https://fashion-design-institut.com/en/> (accessed 05.12.2024)
23. Fletcher, K., & Grose, L. (2012). *Fashion and Sustainability: Design for Change*. London: Laurence King Publishing.
24. London College of Fashion. (n.d.). URL: <https://www.arts.ac.uk/colleges/london-college-of-fashion> (accessed 05.12.2024)
25. Lviv fashion week for eco. Ecological program for Ukrainian designers. 2019. URL: <https://www.lvivfashionweek.com/en/news/2019/lviv-fashion-week-eco-ecological-program-ukrainian-designers> (accessed 05.12.2024)
26. Lviv fashion week. EcoLogica: results of promotion project for young sustainable brands. 2021. URL: <https://lvivfashionweek.com/news/2021/ecologica-rezultaty-programy-pidtrymky-molodyh-ukrayinskyh-sustainable-brendiv> (accessed 05.12.2024)
27. Niinimäki, K. (2014). *Sustainable Fashion: New Approaches*. Helsinki: Aalto University. 202 p.
28. Parsons School of Design. (n.d.). URL: <https://www.newschool.edu/parsons/> (accessed 05.12.2024)
29. Rissanen, T., & McQuillan, H. (2016). *Zero Waste Fashion Design*. London: Bloomsbury Publishing. 223 p.
30. Royal Academy of Fine Arts Antwerp. (n.d.). URL: <https://www.ap.be/en/royal-academy> (accessed 05.12.2024)
31. School of Arts, Design and Architecture – Aalto University. (n.d.). URL: <https://www.aalto.fi/en/school-of-arts-design-and-architecture> (accessed 05.12.2024)
32. UFEG. (n.d.). URL: <https://www.ufeg.com.ua/> (accessed 10.12.2024)
33. Williams, D. (2015). Fashion design and sustainability. In R. Blackburn (Ed.), *Sustainable Apparel: Production, Processing and Recycling* (pp. 163-185). Cambridge: Woodhead Publishing. DOI: 10.1016/B978-1-78242-339-3.00006-6

УДК 78.071.1:780.614.131

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-29>**Володимир СТЕПАНОВ,**

orcid.org/0000-0002-3018-4483

кандидат педагогічних наук, доктор філософії,

докторант

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

(Київ, Україна) svtzr69@gmail.com

НАРОДНІ ЛАДИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-ГІТАРИСТІВ

У статті розкрито особливості використання народних ладів у творчості українських композиторів-гітаристів у контексті становлення української композиторської школи та тенденцій розвитку виконавського мистецтва в Україні, що потребує подальшого вивчення, та переосмислення у сучасних мистецтвознавчих дослідженнях. Мета публікації – дослідити способи використання народних ладів у творах українських сучасних композиторів-гітаристів. Для досягнення визначеної мети було застосовано метод теоретичного аналізу, що дозволило дослідити місце та роль використання народних ладів у композиторській творчості. Виявлено, що використання модальних структур, подібних до народних ладів, дозволяє сучасним композиторам виходити за межі традиційної тональної системи й відкривати нові можливості для реалізації творчих задумів, що відповідає тенденціям неофольклоризму, який поширився на теренах сучасного музичного мистецтва. Досліджено способи застосування композиторами гуцульського мінорного ладу, притаманного карпатському фольклору, як символу української народної музики, для передачі різних емоційних станів. Виділено загальну образну рису української ладо-гармонії, що полягає у наданні музиці сумного забарвлення. Розглянуто використання народних ладів на конкретних прикладах творів українських композиторів-гітаристів. Відзначено, що звернення до народних ладів у поєднанні з характерним фольковим звучанням та імітацією звучання народних інструментів відкриває нові можливості для виконавців у різних сучасних стилях. З'ясовано, що використання народних ладів виступає об'єднуючою ланкою традицій різних культур і становить основу для міжкультурного музичного діалогу. Зроблено висновки щодо використання народних ладів і як способу ідентифікації та збереження культурної спадщини, і як потужного інструменту для інновацій, що уможливорює поєднання традицій із сучасністю.

Ключові слова: музичний фольклор, традиції, народні лади, гітара, неофольклоризм, композитори-гітаристи.

Volodymyr STEPANOV,

orcid.org/0000-0002-3018-4483

Candidate of Pedagogical Sciences, Doctor of Philosophy,

Doctoral Candidate

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) svtzr69@gmail.com

FOLK MODES IN THE WORKS OF UKRAINIAN COMPOSER-GUITARISTS

The article explores the peculiarities of using folk modes in the works of Ukrainian composer-guitarists in the context of the formation of the Ukrainian school of composition and the trends in the development of performance art in Ukraine. This topic requires further study and reevaluation in contemporary art studies. The purpose of the publication is to investigate the ways folk modes are used in the works of modern Ukrainian composer-guitarists.

To achieve this goal, the method of theoretical analysis was employed, allowing the study of the role and significance of folk modes in compositional creativity. It was found that the use of modal structures similar to folk modes enables modern composers to go beyond the boundaries of traditional tonal systems, opening new possibilities for the realization of creative ideas. This approach aligns with the trends of neo-folklorism, which has gained prominence in contemporary musical art.

The methods of using the Hutsul minor scale, inherent in Carpathian folklore, as a symbol of Ukrainian folk music, to convey various emotional states by composers have been investigated. The article highlights the general expressive feature of Ukrainian modal harmony-its tendency to impart a melancholic coloration to the music. Specific examples of works by Ukrainian composer-guitarists illustrate the use of folk modes.

It is noted that the appeal to folk modes, combined with distinctive folk-like sonorities and the imitation of traditional instruments, offers performers new opportunities in various contemporary styles. Additionally, the use of folk modes serves as a unifying element of diverse cultural traditions and forms a basis for intercultural musical dialogue.

Conclusions emphasize that usage of folk modes performs simultaneously as a mean of cultural identity and heritage preservation, as well as a powerful tool for innovation, enabling the fusion of tradition and modernity.

Key words: musical folklore, traditions, folk modes, guitar, neofolklorism, guitarist composers.

Постановка проблеми. Мистецтвознавчі дослідження останніх десятиліть в Україні збагатилися вивченням вітчизняної музичної спадщини з метою збереження та глибинного аналізу традицій та сучасних тенденцій розвитку музичного мистецтва. У цьому контексті дослідження застосування композиторами народних ладів є одним із ключових напрямків у сучасному музикознавстві. Інтерес до їх вивчення та доволі часте використання композиторами у своїй творчості пояснюється кількома факторами. Народні лади, як частина музичного фольклору, є важливим компонентом національної ідентичності. У сучасному глобалізованому світі, де культурні традиції часто знеособлюються та розмиваються, дослідження та опис народних ладів, їх використання у творчості допомагають зберегти унікальність музичної спадщини конкретного народу і є актуальним.

Аналіз досліджень. Питання теорії музичного стилю розкрито в наукових роботах українських музикознавців (Л. Кияновська, І. Коханик, В. Москаленко, С. Шип та ін.). Національну специфіку української музики висвітлював С. Людкевич, який разом з М. Береговським, К. Квіткою, П. Демуцьким, Г. Хоткевичем та іншими фольклористами здійснювали ґрунтовні дослідження щодо структури та класифікації українського музичного фольклору. Серед сучасних дослідників українського музичного фольклору варто виділити дослідження А. Іваницького. Питання народності в аспекті переосмислення композиторами ладо-гармонічних ресурсів народної музики досліджував В. Золочевський. Питання національної ідентифікації в музичному мистецтві, в українській музичній культурі розглядають Л. Корній, М. Новакович, І. Пясковський. Концепти фольклоризму та неофольклоризму, як способів художньої трансформації, репрезентації і стилізації фольклору в його модерних та постмодерних культурних аспектах, компаративний аналіз семантики та стилістики означених явищ здійснено сучасною культурологінею С. Садовенко (Садовенко, 2010; 2011).

До питання вивчення українських народних гармоній та притаманних національному фольклору ладів зверталися свого часу Ф. Колесса, М. Лисенко, П. Сокальський, які звернули увагу на ряд особливостей української музики, що відрізняють її від західноєвропейської.

Однак, зазначений науковий доробок не розкриває повною мірою усіх аспектів дослідження використання народних ладів українськими композиторами ХХ–ХХІ ст., що і зумовило вибір теми дослідження.

Мета статті – дослідити способи використання народних ладів у творах українських сучасних композиторів-гітаристів.

Виклад основного матеріалу. Народні лади мають унікальні інтервальні структури, які відрізняються від стандартних мажорно-мінорних систем, що дозволяє композиторам створювати нові гармонічні, мелодичні й тембральні рішення. Так, у сучасній популярній, джазовій, академічній та навіть рок-музиці дедалі частіше використовуються модальні структури, подібні до народних ладів. Це дозволяє виходити за межі традиційної тональної системи й відкривати нові можливості для звучання музичних творів, водночас підкреслюючи їх національний характер. Широко вживаними в наш час є звернення до скандинавської, англійської, ірландської, азійської фольклорної музики, а використання характерних музичних ладів робить її впізнаваною навіть для непрофесійного слухача.

Це відповідає тенденціям неофольклоризму («нова фольклорна хвиля»), який став значущим у творчості ХХ і ХХІ століть, становлення припадає на «фольклорний рух 60–70-х років – явище історично локальне, яке стало свого роду кульмінацією у фольклорному напрямі ХХ століття» (Садовенко, 2019: 65). Композитори, звертаючись до народних ладів, не тільки зберігають традиції, але й адаптують їх до сучасного музичного середовища, створюючи твори, які резонують із музичними уподобаннями сучасного слухача. До використання народних ладів, характерних для України, зверталися не лише академічні композитори, але й сучасні популярні рок, фолк-рок колективи, застосовуючи їх для створення в музиці звучання, що відразу ж асоціюється слухачем з українською автентикою.

З іншого боку, народні лади є основою для міжкультурного музичного діалогу. Використання різних народних ладів дозволяє композиторам створювати музику, що об'єднує традиції різних культур. Наприклад, Бела Барток у своїй творчості поєднував елементи угорських народних ладів із румунськими, слов'янськими та арабськими традиціями, створюючи багатогранний музичний простір. Іншим прикладом може слугувати відомий гурт Gogol Bordello, що був створений у США українським емігрантом Євгеном Гудзем. У творчості колективу звучить суміш українських, карпатських, циганських інтонацій, а сам стиль музики визначається критиками як суміш панку, року, карнавалу, комедії, кабаре, романсу та фолку.

Звернення до народних ладів та характерного фолькового звучання, спроби імітації звучання

народних інструментів у сучасній музиці також сприяє розвитку нових технік гри на інструментах, що, в свою чергу, відкриває нові можливості для композиторів і виконавців. Чудовим прикладом цього явища є відома композиція Анатолія Шевченка «Карпатська рапсодія».

Ладом у музиці називається «доцільно впорядкована інтонаційна система висотних зв'язків музичних звуків, їх закономірна послідовність, а також структура взаємних зв'язків ступенів звукоряду. В понятті «лад» відбиваються історичні та національні особливості розвитку музичного мистецтва, об'єктивні закономірності музичної акустики та сприймання музики» (Юцевич, 2003: 134). У довідниковій літературі відзначається складна класифікація існуючих музичних ладів, оскільки її визначальні фактори зумовлені історичними, етнічними, культурними, стилевими особливостями та традиціями, притаманними музичному мистецтву. На ній також позначається «генетична стадія розвитку ладового мислення, інтервальна складність звукової структури» (Юцевич, 2003: 134).

Народні лади, як стає ясно з назви, походять із фольклору і мають унікальні риси, які відрізняють їх від класичних мажорних і мінорних ладів, що полягають у характерних інтервалах (підвищені або знижені ступені звукоряду). У звучанні таких ладів зберігається локальний колорит, вони часто використовуються у народній музиці для імпровізаційної гри. З метою дослідження типових особливостей української народної гармонії, слід в першу чергу звертати увагу на фольклор селянської місцевості, оскільки, на відміну від міського фольклору, через низку історичних та політичних причин, він зазнав значно менше стороннього впливу, що дозволило краще зберегти традиційні національні риси до сьогодні. В цьому сенсі карпатський фольклор зберігся до нашого часу чи не найкраще.

Звертаючись до питання вивчення притаманних національному фольклору ладів, дослідниками, зокрема, відзначалося, що українській музиці більш притаманне мінорне звучання, ніж мажорне, їй притаманне певне уникнення домінантності, а ввідний тон, наприклад, з'являється лише у XVII–XVIII сторіччях під впливом західної музики (Колесса, 1969).

Роль ввідного тону, як забарвлюючого (хроматизуючого), а не великої септими, притаманної західній музиці, відзначав і М. Лисенко (Лисенко, 1955). Також, він зауважував, що українській народній музиці притаманні три своєрідних мінорних лади – гармонічний мінор, видо-

зміна лідійського ладу («гуцульський мінорний» або «думний» лад) та мажорська гама (Лисенко, 1955). Водночас, Ф. Колесса вважав найбільш вживаним дорійський лад, який дійсно, з певними видозмінами, дуже поширений в українських думках (Колесса, 1969).

Наприклад, гуцульський мінорний лад є яскраво характерним для автентичного звучання карпатського фольклору, що дозволило йому стати символом української народної музики. Його застосування в музиці композиторів, таких як: Філарет Колесса, Микола Лисенко, Мирослав Скорик, Валентин Сільвестров, створює національний колорит і підкреслює унікальність української культури.

Однак, варто зазначити, що немає жодного ладу, відомого в музиці європейських народів, який не вживався би в українській. Окрім того, українській музиці властива багатоладовість. Наприклад, у симфонічній поемі Р. Сімовича «В Карпатах» використовуються всі відомі у нас лади (Золочевський, 1964: 118). Один лад може використовуватися більше, інший менше. Втім, в українській музиці рідко той чи інший лад існує у чистому вигляді. Гуцульські лади більш поширені у західних областях України, ніж на Лівобережжі. Однак, у живому звучанні конкретних творів різні лади поєднуються та проникають один в одного, в результаті утворюючи сумарні лади, давати яким окремі назви не завжди раціонально.

Грунтовне дослідження використання ладо-гармонічних ресурсів народної музики у творчості українських композиторів було проведено В. Золочевським. Зокрема, ним відзначено, що гуцульський лад, розповсюджений у фольклорній музиці ряду європейських народів, є одним з найбільш характерних та яскравих українських народних ладів, у першу чергу, гуцульського фольклору, що підтверджено назвою. Ф. Колесса та М. Лисенко вважали його одним з найбільш поширених в українській музиці та розглядали його як «дорійський лад з четвертим підвищеним щаблем» (Золочевський, 1964: 72).

Гуцульський лад (рис. 1) є мінорним ладом (через що існує назва «український мінор»), з підвищеним четвертим та високим шостим щаблями. Цей лад, включаючи деякі відхилення, також поширений в українських думках:

За інтервальною будовою «гуцульський мінорний» та «думний» (дорійський лад з високим VI ступенем), що лежить в основі українських дум і є надзвичайно яскравим вираженням специфіки жанру в українській національній музиці, лади майже ідентичні. Термінологія належить ще



Рис. 1. Гуцульський лад

Ф. Колессі та М. Лисенку, на що вказує В. Золочевський (Золочевський, 1964: 72).

Характерним для цього ладу, окрім того що він дорійський, є застосування лідійської квати (від I до підвищеного IV ступеня), та міксолідійської септими (VII натуральний вгорі), одночасно з ввідним ступенем низу. Це зумовлює оспівування двох звукових устоїв (основного та квінтового) що дає коливання тонального центру між першим та п'ятим ступенями ладу.

Гуцульський мінор може бути дуже багатобарвним, та використовуватись для передачі різних емоційних станів, від впевненого та мужнього, як у вступі до балету А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша» або грайливого, як у коломийці того ж композитора у балеті «Сойчине крило», до розпачливо-трагічного в обробці М. Дремлюги народної пісні «Ой по горі, по горі» та зворушливо-журливого звучання гобоя з фіналу П'ятої симфонії Р. Сімовича.

Окремо хотілося б виділити загальну образну рису української ладо-гармонії, що полягає у наданні музиці сумного забарвлення. Складна історична доля України наклала свій відбиток і на музичну творчість, що, як і усе мистецтво, відображає навколишню реальність. В. Золочевський наводить наступні висловлювання українських митців щодо національної музики: М. Грінченко вказував на те, що «пануючий лад – мольовий», І. Франко відзначав його «безмежну меланхолію», а М. Гоголь – «щодо музики суму – то вона ніде не чутна так, як у них (українців) ... та звуки її живуть, печуть, карають душу» (Золочевський, 1964: 127). І, хоча з окремих музичних творів це може бути не очевидним, та для людини, що змогла вслухатися в українську народну пісню, ця її властивість є незаперечною.

Українські композитори часто використовували цей лад у своїх творах нарівні з використанням народних інструментів, наприклад, трембіти чи дрімби, для надання звучанню характерного українського, особливо карпатського, колориту, оскільки він є притаманним для виконання коломийок. Відомим прикладом такого використання може бути музика М. Скорика до фільму «Високий перевал» (1983). І, хоча, найвідомішим твором композитора з цієї стрічки є славнозвісна «Мело-

дія», що здобула значно ширшу популярність ніж фільм, використання гуцульського мінору з перших хвилин фільму підкреслює місце дії фільму, надає музиці емоційного, автентичного та драматичного звучання. Використання цього ладу для музичного супроводу кінострічок, місце дії яких відбувається у Карпатських горах, для підкреслення національної ідентичності та фольклорного звучання відбувалося і надалі. Сучасним прикладом може слугувати саундтрек до фільму «Довбуш» (2023).

Звернення до народного звучання, у тому числі і гуцульського мінорного ладу, притаманне симфонічній творчості. Зокрема, Р. Сімович, український композитор-симфоніст, після повернення на батьківщину після навчання у Празі, поставив собі завдання поєднати загальноєвропейську інструментальну культуру з національним тематизмом. Так з'явилася побудована на конкретних гуцульських піснях і танцях «Гуцульська» симфонія, далі йшли «Лемківська» симфонія, «Гірська», симфонічна поема «Довбуш», балет «Сопілка Довбуша» та інші твори (Ластовецький, 2021).

Що стосується гітари, однією з найбільш плідних тенденцій в українській композиції другої половини ХХ сторіччя та сучасності є звернення до фольклору: використовуються гуцульські награвання, коломийки, колядки, думи. Існує, також, велика кількість різноманітних обробок та варіацій на теми українських народних пісень. Варто відзначити, що серед них є твори як концертного рівня, технічно складні, великої форми (наприклад, А. Андрушко «Гуцульська рапсодія», «Повість про гори»), так і нескладні композиції для учнівського репертуару (як от: обробка української народної пісні «Щедрик» В. Карлаша або «Коломийкамерика» К. Чечені).

Серед композицій для гітари, заснованих на народних українських інтонаціях та з використанням гуцульського мінорного ладу, безсумнівно, однією з найбільш значущих є «Карпатська рапсодія» за авторством Анатолія Шевченка, що була написана у 1976–1977 роках та стала візитівкою композитора.

Творчість А. Шевченка є дуже різноманітною та багатоплановою. Його називали головою одеської гітарної школи. Втім, окрім композитор-

ської та виконавської діяльності в якості соліста Одеської філармонії, він був ще й музикознавцем, художником, поетом, займався організацією гітарних фестивалів. Композитор досліджував музику фламенко, античну музику, музику Середньовіччя та класичну музику Сходу, чому було присвячено низку тематичних концертів.

Особливе місце у творчості А. Шевченка займав український мелос. Н. Шевченко пише, що твори автора «Українська сюїта» і композиція «Одесика» – це музичні картини рідної землі. Вони інспіровані її поетичним образом, її музикою і традиціями. Так в його серці співала Україна» (Шевченко, 2019: 11). «Карпатська рапсодія», що є частиною «Української сюїти», є, водночас, одним з найвідоміших творів автора. Вона демонструє глибоке проникнення в музичний фольклор та поєднує яскраво виражену українську національну стилістику та елементи фламенко. Зна-

чимо, що «рапсодія» – це «вокальний або інструментальний твір вільної форми, що складається з різнохарактерних, контрастних епізодів» (Юцевич, 2003: 216).

«Карпатську рапсодію» А. Шевченка можна віднести до того ж типу рапсодій, які писав Ф. Ліст – «фантазії на народні теми в «імпровізаційному» стилі з чергуванням різнохарактерних епізодів на народнопісенному матеріалі» (Бернат, 2019: 149). У ній знаходять своє відображення віртуозність та поліфонічність, що притаманні стилю композитора, а гітара своїм звучанням імітує деякі народні інструменти, та, за рахунок блискучих композиторських прийомів, викликає асоціації з експресивним народним виконанням.

Вже з перших тактів звучання нагадує звуки цимбал та трембіт, що разом з використанням підвищеного IV ступеня надають початку твору типового карпатського колориту (рис. 2).



Рис. 2. А. Шевченко. «Карпатська рапсодія»

З самого початку проявляється поліфонічність, виникає відчуття, що грає не один інструмент, а ансамбль типу «троїстих музик»: звучать бас, мелодія та фактурне наповнення, використано типові для них прийоми, такі як тремоло чи «гудіння басу». Використання автором характерного гуцульського мінорного ладу у поєднанні з технічним прийомом тремоло підкреслює народний дух, що закладений у самій назві твору – саме «карпатська» рапсодія (рис. 3).

В одній з частин твору звучать інтонації закарпатської коломийки, що подається контрастом до попереднього музичного матеріалу і переходить

до арпеджіо у складній ритмічній фігурі: септоль плюс дві тріолі (рис. 4). Саме цей розділ, на думку Ф. Берната, який проводив музичний аналіз цієї композиції, найбільше відповідає підназві твору («Вітер з полонини»), де арпеджіо імітує звучання вітру (Бернат, 2019).

Обраний для рапсодії принцип варіативного розвитку теми притаманний народній творчості, а використання імітаційних прийомів, характерного ладу дозволило створити своєрідний «словник» національних інтонацій (Бернат, 2019). У цьому творі А. Шевченко продемонстрував нестереотипне викладення національних фольклорних

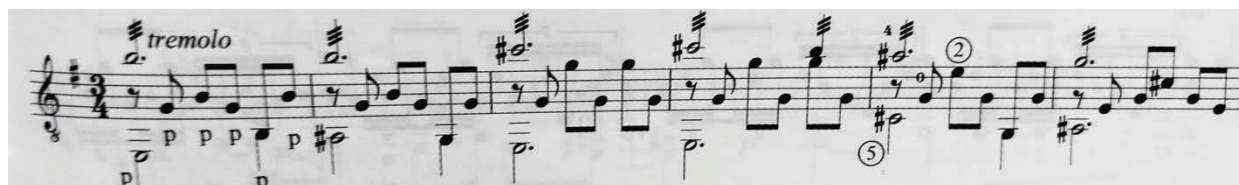


Рис. 3. А. Шевченко. «Карпатська рапсодія»



Рис. 4. А. Шевченко. «Карпатська рапсодія»

інтонацій, що, у поєднанні з культурою фламенко органічно злилося у блискучу п'єсу для гітари соло, що прикрашає собою репертуар багатьох гітаристів.

Ще одним твором, на який надихнули карпатські гори, є «Повість про гори» львівського композитора-гітариста Андрія Андрушка, який є учнем М. Скорика в ЛДМА імені М. Лисенка. Цей твір належить до ранньої творчості композитора. В ньому поєднуються принципи неофольклоризму та неокласицизму. Навчаючись у видатного майстра, А. Андрушко перейняв уважне та дбайливе ставлення до фольклору та спосіб індивідуального осмислення фольклоризму (Сидоренко, 2008).

Уже у вступі композитор використовує мажорний лад з підвищеним IV ступенем (лідійський), що дозволяє відобразити характерний гуцульський колорит (рис. 5).

Для змальовування карпатських гірських пейзажів композитор теж звертається до гуцульського мінорного ладу, хоча він і не є основною ладовою базою твору. Звучання народних інструментів, наприклад, таких як дримба, імітує тамбурин (рис. 6).

Якщо ж звертатися до більш простих композицій для гітари, що можуть бути виконані учнями музичних шкіл, цікавим є твір Костянтина Чечені, композитора, заслуженого діяча мистецтв України, професора УДУ імені М. П. Драгоманова «Коломийкамерика». Відповідно до підназви композиції «Гуцульський рок» у творі цікаво та гармонічно поєднуються притаманні для коломийок мотиви з характерними для рок музики мелодичними ходами та ладом з IV підвищеним та VI високим ступенями (рис. 7).

Завдяки оригінальному поєднанню впізнаваних музичних елементів композиція має звучання,



Рис. 5. А. Андрушко. «Повість про гори»



Рис. 6. А. Андрушко. «Повість про гори»



Рис. 7. «Гуцульський рок»

що з декількох тактів відразу ж асоціюються у слухача з одного боку, з українським народним звучанням, а з іншого – з американською рок музикою.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що використання народних ладів загалом, та, зокрема мінорного гуцульського ладу в творчості українських композиторів-гітаристів свідчить про глибоке занурення в національні музичні традиції, прагнення не тільки зберегти та популяризувати українську культурну спадщину, але й переосмислити та розширити її у контексті сучасних

тенденцій розвитку музичного мистецтва. Твори, написані з використанням цього ладу, в тому числі для гітари, збагачують українську музичну культуру та сприяють її розвитку та поширенню як в Україні, так і на міжнародній арені.

Таким чином, використання народних ладів у творчості сучасних композиторів є не лише способом збереження культурної спадщини, але й потужним інструментом для інновацій, що дозволяє поєднувати традиційність із сучасністю, створювати багатогранну музику, яка залишається актуальною у локальному та глобальному контекстах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бернат Ф.Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2019. 205 с.
2. Золочевський В. Н. Ладно-гармонічні основи української радянської музики. Київ : Наукова думка, 1964. 164 с.
3. Ластовецький М. Роман Сімович – видатний український композитор-симфоніст (до 120-ї річниці від дня народження та 75-річчя прем'єрного виконання його першої «Гуцульської» симфонії). *Музична Україніка: зб. тез IV Всеукр. наук.-практ. конф. Дрогобич, ТзОВ «Трек ЛТД»*, 2021. С. 32–35.
4. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ: Мистецтво. 1955. 62 с.
5. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. Київ: Мистецтво. 1955. 94 с.
6. Мелодії українських народних дум / Ф. М. Колесса; АН Української РСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наук. думка, 1969. 586 с.
7. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.
8. Садовенко С. М. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2010. № 2. 222 с. С. 173–177.
9. Садовенко С. М. Сутність неофольклоризму в контексті еволюції музичної культури. *Культурна політика у контексті етнокультурного різноманіття України: Зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф.*, Київ, 29-30 вересня 2010 р. Київ: НАКККіМ, 2011. 320 с. С. 190–194.
10. Сидоренко В. Стилістика творів А. Андрушка для гітари соло. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. *Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука*. Харків: ХДУМ ім. Котляревського, 2008. Вип. 23. С. 128–136.
11. Шевченко Н. Портрет триптих: Майстер. Гітара. Час. Анатолій Шевченко 29.09.1938–25.03.2012. *Гітара в Україні*. № 12. Київ, 2019. С. 10–11.
12. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.

REFERENCES

1. Bernat F.F. (2019) Zahalnoevropeyskyi etalon hitarnoho vykonavstva ta spetsyfika yoho natsionalnykh vtilyen. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. [The common European standard of the guitar performance and the specifics of its national incarnations]. Kharkiv. 205 s. [in Ukrainian].
2. Zolochevskiy V. N. (1964) Lado-harmonichni osnovy ukrainskoi radianskoi muzyky. [Modal-harmonic foundations of Ukrainian soviet music.]. Kyiv : Naukova dumka. 1964. 164 s. [in Ukrainian].
3. Kolesa F. M. (1969) Melodii ukrainskykh narodnykh dum [Melodies of Ukrainian folk dumas]. F. M. Kolesa; AN Ukrainskoi RSR, In-t mystetstvoznnav., folkloru ta etnohrafii im. M. T. Ryl'skoho. Kyiv: Nauk. dumka, 586 s. [in Ukrainian].
4. Lastovetskyi M. (2021) Roman Simovych – vydatnyi ukrainskyi kompozytor-symfonist (do 120-yi richnytsi vid dnia narodzhennia ta 75-richchia premiernoho vykonannia yoho pershoi «Hutsul'skoi» symfonii). [Roman Simovych – an outstanding ukrainian symphonic composer (On the 120th anniversary of his birth and the 75th anniversary of the premiere of his first "Hutsul" symphony)]. *Muzychna Ukrainika: zb. tez IV vseukr. nauk.-prakt. konf. Drohobych, TzOV «Trek LTD»*. S. 32–35. [in Ukrainian].

5. Lysenko M. (1955) Narodni muzychni instrumenty na Ukraini. [Folk musical instruments in Ukraine.]. Kyiv: Mystetstvo. 62 s. [in Ukrainian].
6. Lysenko M. (1955) Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen, vykonuvanykh kobzarem Veresaiem. [Characteristics of the musical features of Ukrainian dumas and songs performed by kobzar Veresay]. Kyiv: Mystetstvo. 94 s. [in Ukrainian].
7. Sadovenko S. M. (2019) Khronotopy aksiosfery ukrainskoi narodnoi khudozhnoi kultury [Chronotopes of axiosphere of ukrainian folk art culture]. Monohrafiia. Kyiv: NAKKKiM. 356 s. [in Ukrainian].
8. Sadovenko S. M. (2010) Neofolklorizm u konteksti muzychnoi kultury Ukrainy druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolittia. [Neofolklorism in the context of the musical culture of Ukraine in the second half of the 20th – beginning of the 21st century]. Kultura i suchasnist: almanakh. Kyiv: Milenium, 2. 222 s. S. 173–177. [in Ukrainian].
9. Sadovenko S. M. (2011) Sutnist neofolklorizmu v konteksti evoliutsii muzychnoi kultury. [The essence of neofolklorism in the context of the evolution of musical culture. Cultural policy in the context of ethnocultural diversity of Ukraine]. Kulturna polityka u konteksti etnokulturnoho riznomanittia Ukrainy: Zb. materialiv Vseukrajinsjkoji nauk.-prakt. konf., Kyjiv, 29–30 veresnja 2010 r. Kyjiv: NAKKKiM. 320 s. S. 190–194. [in Ukrainian].
10. Sydorenko V. (2008) Stylistyka tvoriv A. Andrushka dlia hitary solo. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. [Stylistics of A. Andrushko's works for solo guitar. Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education Hitara yak zvukovy obraz svitu: vykonavske mystetstvo ta nauka. Kharkiv: KhDUM im. Kotliarevskoho. Vyp. 23. S. 128–136. [in Ukrainian].
11. Shevchenko N. (2019) Portret tryptykh: Maister. Hitara. Chas. Anatolii Shevchenko 29.09.1938–25.03.2012. [Portrait triptych: Master. Guitar. Time. Anatoly Shevchenko 09/29/1938–03/25/2012]. Hitara v Ukraini. 12. Kyjiv. S. 10–11. [in Ukrainian].
12. Iutsevych Yu. (2003) Muzyka: slovnyk-dovidnyk. [Music: dictionary-reference] Ternopil. 404 s. [in Ukrainian].

UDC 780.8:780.616.432]:355.018
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-30>

Xiao XIAO,
orcid.org/0009-0004-0354-7068
Postgraduate student of the Department of History, Ukrainian Music and Musical Folklore Studies
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) artsiao.siao@gmail.com

SOUNDS OF WAR: TIMBRE AND AUDIOVISUAL STRATEGIES OF EMBODYING TRAUMA IN CONTEMPORARY PIANO MUSIC

The article examines the significance of contemporary art as a means of reflecting on wartime experiences through the lens of semiotics and an interdisciplinary approach. The research focuses on the audiovisual project "Seven Basic Emotions in Wartime" for two performers and a prepared piano by composer Asmati Chibalashvili, which reinterprets the theory of seven basic emotions proposed by American psychologist Paul Ekman in light of modern wartime realities. In this performance, fear, anger, joy, sadness, contempt, disgust, and surprise acquire new semantic nuances and reflect the complex psychological and social challenges caused by war. The musical component is combined with visual paintings by artist Volodymyr Mukhin, created for each emotion, enhancing the overall emotional impact on listeners and viewers.

Using prepared piano and extended playing techniques expands the instrument's sonic possibilities and enriches the timbral palette necessary to convey the multilayered human experiences in a wartime context. The article provides a detailed analysis of this project's sound and visual elements as semiotic systems that allow an exploration of the inner world of wartime experiences and highlight their traumatic consequences. The semiotic approach enables the interpretation of music and visual means as symbols that capture deeply rooted emotions and memories of war, contributing to a broader understanding of the impact of wartime themes on contemporary Ukrainian art. It is revealed that the synthesis of music and visual images enhances emotional perception and forms new models of cultural memory, which are crucial for comprehending wartime trauma and restoring social cohesion. This approach underscores the potential of contemporary art to create a space for reflection, where the reinterpretation of the seven basic emotions – from fear to surprise – becomes a catalyst for deeper understanding and overcoming the consequences of war.

Key words: semiotics, audiovisual performance, wartime experience, basic emotions, prepared piano, cultural memory.

Сяо СЯО,
orcid.org/0009-0004-0354-7068
аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) artsiao.siao@gmail.com

ЗВУКИ ВІЙНИ: ТЕМБРОВІ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ВТІЛЕННЯ ТРАВМИ У СУЧАСНІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

У статті розглядається значення сучасного мистецтва як засобу рефлексії на воєнний досвід через призму семіотики та міждисциплінарного підходу. Дослідження фокусується на аудіовізуальному проєкті «Seven Basic Emotions in Wartime» для двох виконавців та препарованого рояля композиторки Асмати Чібалашвілі, в якому переосмислюється теорія семи базових емоцій, запропонована американським психологом Полом Екманом, з огляду на сучасні воєнні реалії. У творі страх, гнів, радість, смуток, відразу, презирство та здивування набувають нових змістових відтінків і відображають складні психологічні та соціальні виклики, спричинені війною. Музичний компонент поєднується з візуальними картинками художника Володимира Мухіна, створеними для кожної емоції, що посилює загальний емоційний вплив на слухачів і глядачів.

Використання препарованого рояля та розширених технік гри не лише розширює звукові можливості інструменту, а й збагачує тембральну палітру, необхідну для відтворення багатогарних людських переживань у воєнному контексті. У статті детально проаналізовано звукові й візуальні елементи цього проєкту як знакові системи, що дають змогу проникнути у внутрішній світ воєнного досвіду та унаочнити його травматичні наслідки. Семіотичний підхід дозволяє розглядати музику й образотворчі засоби як символи, у яких фіксуються глибоко укорінені емоції та пам'ять про війну, сприяючи ширшому розумінню впливу воєнної тематики на сучасне українське мистецтво. Виявлено, що синтез музики та візуальних образів не лише підсилює емоційне сприйняття, а й формує нові моделі культурної пам'яті, конче важливі для осмислення воєнної травми та відновлення соціальної згуртованості. Такий підхід підкреслює потенціал сучасного мистецтва у формуванні простору для рефлексії, де переосмислення семи базових емоцій – від страху до здивування – стає каталізатором для глибшого розуміння і подолання наслідків війни.

Ключові слова: семіотика, аудіовізуальний перформанс, воєнний досвід, базові емоції, препарований рояль, культурна пам'ять.

Introduction. Contemporary art plays a key role in understanding the traumatic experience of war, which profoundly impacts individual and collective consciousness. Cizmici and Rogers (2024) noted, that music is a cultural artifact capable of connecting personal experiences with collective memory, serving as a tool for reflection, healing, and societal recovery. In the context of war, musical works document historical events but also create a space for emotional representation of universal human reactions to crisis. According to the researchers, «Music and sound contribute to and heal the physical, psychological, and emotional consequences that arise in post-traumatic contexts» (Cizmici & Rogers, p. 512). Consequently, war, as an extreme life experience, introduces new challenges for art, compelling it to seek appropriate means for conveying complex and multifaceted emotions.

Audiovisual performances, such as the project «*Seven Basic Emotions in Wartime*,» provide an opportunity for the synthesis of auditory and visual symbols that simultaneously shape cultural memory and promote collective healing. As Meinhart and Rogers (2023) highlight, music is a leading medium for reflecting social catastrophes and violence, making interdisciplinary approaches especially relevant to contemporary Ukrainian culture. In this sense, art becomes a tool capable of integrating traumatic events into the collective consciousness while laying the groundwork for future recovery.

Analyzing of works composed during wartime is extremely important for documenting the emotional or social consequences of crisis events and developing new performance practices. The interpretation of such musical compositions requires performers to master extended techniques and to develop a profound understanding of emotional dramaturgy, which often transcends the boundaries of traditional piano performance schools.

The aim of the research is to comprehensively study the audiovisual work «*Seven Basic Emotions in Wartime*» by composer Asmati Chibalashvili and artist Volodymyr Mukhin, focusing on the analysis of semantic codes, poly-timbral imagery, and visual symbols that serve as means of conveying complex emotional states in the context of war. Particular attention is given to innovative timbral experiments, prepared piano extended playing techniques, and the integration of musical and visual elements into a unified artistic concept that reflects the multilayered nature of wartime experiences.

The research methodology is based on an interdisciplinary approach that enables a holistic examination of audiovisual performance as a

unified aesthetic system, where musical, visual, and performative elements create a multilayered emotional experience. Semiotic analysis explores the symbolism of sound imagery and timbral solutions, each representing a specific spectrum of emotions (fear, anger, sadness, etc.), while the visual imagery complements their semantic and emotional depth. This analytical framework focuses on how integrated musical and visual symbols reflect the multifaceted nature of human experiences in the context of war.

Additionally, a sociocultural approach is applied, taking into account the historical and social circumstances in which the work was created, allowing for the exploration of not only its aesthetic value but also its socio-communicative function. The study thus demonstrates how the artistic work conveys and reinterprets the traumatic events of wartime through the lens of emotional and cultural experience.

Literature Review. In contemporary scholarly works focusing on the role of music in wartime, its ability to stimulate emotional recovery and strengthen collective resilience is emphasized. Specifically, Janine Natalie Clark, in her work *Music, Resilience and 'Soundscaping': Some Reflections on the War in Ukraine*, argues that music can transform the acoustic environment of conflict, forming so-called «micro-ecologies» (Clark, 2022). These microenvironments foster emotional healing, the restoration of psychological balance, and the preservation of social connections, as the musical «sound space» counters the destructive noises of war.

The significance of such acoustic «protection» grows in contemporary piano music, where the technique of piano preparation becomes a means of emotional dialogue with the audience, reflecting the complexity and contradictions of wartime experiences. In this context, Maksym Shadko's research is particularly relevant, as it demonstrates how a prepared piano allows the reproduction of a range of profound emotional states and intricate dramatic narratives. His analysis indicates that the preparation technique opens up new creative possibilities for composers to craft unique sonic textures capable of reflecting the intense experiences of war.

In the article «The Realization of Sonoric Modality in John Cage's '*Dangerous Night*, '» Shadko emphasizes that "sonoric modality" involves creating a unique timbral palette where each sound takes on a specific role in the emotional structure of the piece (Shadko, p. 212). According to his findings, the American composer, by employing piano preparation, not only expanded the instrument's expressive possibilities but also created a unique dramaturgy reflecting the inner psychological states of an

individual. This approach provides a multilayered listening experience, eliciting an immediate intuitive reaction and a reflective evaluation of the presented musical imagery, which correlates with the extreme realities of wartime.

In this context, the prepared piano functions as a technical instrument and a cultural phenomenon, combining traditional piano sounds with unexpected timbral innovations. These sonic experiments allow the artist to reflect the spirit of the times, creating sonic metaphors that highlight the tension, chaos, and emotional trauma caused by war. Emphasizing the unique role of timbre in conveying emotions, Hailstone and his colleagues assert that timbre affects the perception of emotions in music independently of other acoustic or cognitive parameters (Hailstone et al., 2009). This underscores the particular power of timbral solutions in crafting emotional imagery that can impact listeners even before they consciously analyze the musical material.

Furthermore, Nicola Di Stefano's studies emphasize that timbre can convey emotional effects on a pre-reflective level, i.e., before the listener rationally processes melody or rhythm (Di Stefano, 2020, p. 2628). This is particularly significant in musical works aiming to communicate complex emotional states, such as fear or sadness, that arise in crises. Thus, timbral experiments with the prepared piano become a key tool for creating emotional textures that deepen the listener's immersion in the work's dramaturgy.

In summary, the research mentioned above highlights the importance of using timbral innovations and experimental techniques, such as piano preparation, to convey multifaceted emotional states. These approaches enable composers to craft complex sonic structures that reflect and reinterpret the cultural and psychological contexts of contemporary times, especially in crisis conditions.

Presentation of the main material. In contemporary Ukrainian music, the prepared piano acquires not only an instrumental but also a symbolic status, as in the context of wartime realities, it serves as a means of reflecting national pain and active cultural resistance. Timbre experiments, emerging from unconventional playing techniques, play an extremely important role in expanding the sound palette, especially in interpreting the complex, multidimensional emotions characteristic of wartime experiences.

The idea behind the audiovisual performance *«Seven Basic Emotions in Wartime»* is based on Paul Ekman's theory of basic emotions, according to which people from any culture can recognize seven fundamental emotions: fear, anger, joy, sadness,

disgust, surprise, and contempt. Ekman's concept of the universality of emotions, supported by empirical studies of facial expressions, serves as the theoretical foundation for an in-depth analysis of the emotional spectrum in artistic works (Ekman, 1992). In the case of the *«Seven Basic Emotions in Wartime»* project, the authors—composer Asmati Chibalashvili and artist Volodymyr Mukhin—reinterpret this theory through the lens of wartime reality, emphasizing the psychological burden that accompanies crises.

Each part of the performance corresponds to a specific emotion and conveys it not only through the musical component but also through a corresponding visual image. This approach ensures a synthesis of sound and imagery, which deepens the impact of the work on the audience's perception. As a result, emotions such as fear, anger, and sadness become not just themes for interpretation but multilayered symbols of the wartime experience, encompassing sudden emotional reactions and profound psychological trauma.

The first part, *«Fear»* begins with a glissando across the strings in the lower register of the instrument, creating a sense of suddenness and immersing the listener in a state of disorientation and fear. This is followed by clusters accompanied by strikes on the strings, reminiscent of the muffled sound of distant explosions. Subsequently, rhythmic strikes on the soundboard between the piano strings emerge, symbolizing the emotional and stressful state of a person. In the second performer's part, sharp, dissonant tutti chords and texturally fragmented chords are played, conveying the intensification of anxiety and its ebb and flow. These episodes intertwine two symbolic realms: the illustrativeness of external events and the corresponding shifts in a person's internal state. Simultaneously, in the first performer's part, rhythmic strikes on the strings and soundboard are repeated in the background, culminating in an abbreviated, mirrored reprise of the initial material. The first part concludes with a glissando across the strings, mirroring the opening gesture.

In the second part, *«Anger»* a repetitive figure in the lower register serves as a backdrop, symbolizing the state of a person «boiling over» with rage. Against this foundation, an actively accented theme develops, based on an ascending motion in seconds, which is mirrored in the parts of both performers. As the ascending motion unfolds over the lower-register figure, the theme culminates in an E-flat in the upper register, which is duplicated by the second performer. The repetition of this note creates a sense of mounting aggression. The second part ends abruptly, leaving the tension unresolved.

The third part, «Joy» is more of a reflection of a state of light sorrow, a reminiscence of past positive events, and a hope for their return in the future. This section is characterized by consonant melodic lines, which gradually dissipate and fade away towards the end.

The fourth part, «Sadness» begins with pizzicato on the B-flat string in the contrabass register, combined with playing on the piano strings using office rubber bands. This creates a scraping effect, evoking horror and unease. These sounds are interrupted by the sound of a B-flat note, performed ordinary and sustained on the pedal, followed by pizzicato on the D string in the third octave. The pizzicato sounds static for the first seven measures against the backdrop of the scraping, which continues until a descending minor second from D appears in the second performer's part (on the keys).

This descending minor second gradually builds into a dissonant cluster, symbolizing the growing presence of sadness. These sounds are interrupted by a descending glissando across the strings, which transitions into the scraping of rubber bands on the strings. This is followed by another *pizzicato* on the B-flat string, leading into the second episode with a static, soft D note in the upper octave.

The descending minor second is then formed by pizzicato on the D-flat string, alternating with a small glissando after the D. This minor second in both episodes is staggered in time and only later transitions into unison, first with a temporal gap between notes and finally simultaneously, fading into a diminuendo that reaches quadruple piano (*pppp*). The section concludes with a low B-flat played *pizzicato*.

These timbral and sonor techniques not only convey the emotional state of sadness but also illustrate the physical and mental feelings of brokenness and loss inherent to the wartime experience.

The fifth part, «Contempt» is constructed in a through-composed form. The material is based on the development of a theme consisting of melodic movements through fifths, tritones, and fourths. This theme is presented in different registers, at varying pitches, and in various metrorhythmic variations (expansions or contractions). The theme is accompanied by the sound of a wooden ruler being dragged across the piano keys, first in the second performer's part and then in the first performer's. Emotionally, this part conveys a state of detached disdain.

The sixth part, «Disgust» begins with ping-pong balls being dropped onto the piano strings, while the other performer, seated at the keyboard, presses both the left and right pedals. The resulting sound is muted yet resonant, with an indeterminate pitch. Next, in

the second pianist's part, there is a movement from the extreme registers towards the center. When this motion reaches the middle register, a chord in melodic arrangement is played and sustained on the pedal, while the sound of the ping-pong balls moving across the strings reappears in the background.

The sixth part, «Disgust», continues the exploration of human emotions during wartime through unconventional acoustic experiments. The opening, featuring ping-pong balls on the piano strings, creates a unique sonic palette, combining muted, indeterminate tones with bright timbres. This forms a sonic metaphor for disgust, expressed as a physical and psychological rejection of wartime reality.

The dialectical motion from the piano's extreme registers to the middle register in the second pianist's part reflects a struggle between the desire to escape this feeling and the inability to avoid its influence. This part, with its accumulation of dissonances and resonant layers, evokes disgust not only as an emotional reaction but also as a process of internal transformation, accompanied by a growing sense of discomfort and unease.

The final, seventh part, «Surprise», concludes the cycle. It is relatively short and features a theme in the upper register of the strings, an allusion to a motif from *Swan Lake* by the well-known Russian composer. This allusion references a symbol of imperial collapse – the dissolution of the Soviet Union, which was historically accompanied by broadcasts of the aforementioned ballet.

After this allusion is played, a final pizzicato on the «E» string in the contrabass register sounds, followed by an ascending glissando in the upper register performed pianissimo (*ppp*). Following this, the second pianist closes the keyboard lid, and the first pianist lowers the grand piano's main lid, symbolizing the death of evil. The first pianist then transitions from playing on the strings to returning to the keyboard. The lights dim, bringing the performance to an end.

The visual component of the work represents a distinct layer of semiotic meaning. Each painting by artist Volodymyr Mukhin corresponds to a specific emotion embodied in the musical material, yet also possesses its expressive power. Intense contrasts of color and expressive textures contribute to the multifaceted portrayal of states such as fear, anger, joy, or disgust, complementing the symbolic aspects of the sound. In this way, musical and visual codes function as interconnected systems, forming an integrated aesthetic experience.

In addition to the audiovisual interaction, the timbral aspect plays a crucial role in conveying different

emotions. The use of a prepared piano, involving metal objects, rubber bands, or ping-pong balls, creates unique sound textures capable of reflecting the destructive effects of war or, conversely, subtle mental vulnerability. This timbral palette becomes symbolic, with cluster chords representing emotional chaos and distant percussive sounds evoking deep-seated fear or barely restrained aggression.

The performative aspect requires heightened attention to playing nuances: from dynamic control in striking the strings to precise placement of objects between the strings to achieve specific timbres. Given the complex emotional states conveyed through sound, the performers must not only master the technical aspects of the instrument but also withstand significant psychological pressure, as they “live through” each emotion in real-time.

Thus, «*Seven Basic Emotions in Wartime*» should be regarded as a complex artistic phenomenon that synthesizes technical, psychological, and semiotic aspects. War serves as a source of deep, often contradictory emotions that require a specific artistic language for their expression and comprehension. In this work, fear, anger, sadness, contempt, and other fundamental emotions acquire new shades and meanings, reflecting both collective and individual experiences under extreme conditions.

Thanks to its cohesive concept, which integrates musical and visual elements, as well as advanced techniques for playing the prepared piano, the audience is allowed not just to hear or see the war but to directly feel its multifaceted nature.

Finally, the social function of the work lies in conveying and interpreting the emotions of wartime, creating a space for collective healing and the formation of cultural memory. Art serves as a mediator, offering listeners and viewers diverse avenues for reflection and for processing traumatic experiences. By translating emotional components into an artistic form, they become more accessible for understanding and acceptance.

Conclusion. The audiovisual project «*Seven Basic Emotions in Wartime*» represents an innovative format

of interaction between musical and visual arts within the context of contemporary Ukrainian culture, aimed at a profound emotional exploration of the wartime experience. The use of a prepared piano and extended playing techniques allows the composer to create a multidimensional timbral palette that reveals complex emotional states typical of a crisis period. Each part of the composition, dedicated to a specific basic emotion (fear, anger, sadness, joy, contempt, disgust, surprise), is built upon timbral and textural innovations that simultaneously serve as symbols of various aspects of wartime.

The synthesis of music and visual elements enhances audience engagement by activating not only auditory but also visual channels of perception. The visual component, embodied in paintings, deepens the semantic dimension of each emotion, enabling its multifaceted interpretation. Color, texture, and composition function in inseparable connection with the sound elements, amplifying the dramaturgy of the work and increasing its overall emotional resonance.

With significant sociocultural importance, the project serves not only as a reflection of the emotional spectrum of society during wartime but also as an effective tool for collective healing. Music and visual art provide a space for expressing and "reliving" traumatic experiences, stimulating processes of psychological rehabilitation and the formation of cultural memory. The participation of performers, who combine technical mastery with deep emotional involvement, plays a key role in enhancing the communicative potential of the work and creating a powerful impact on the audience.

Thus, «*Seven Basic Emotions in Wartime*» exemplifies how contemporary Ukrainian art responds to the societal challenges of wartime by utilizing experimental forms and technologies to achieve a profound emotional effect. This project creates new possibilities for musical and visual interpretation of traumatic events, demonstrating the ability of art to document historical ruptures and to contribute to their understanding and resolution on both collective and personal levels.

BIBLIOGRAPHY

1. Asmati Chibalashvili. Asmati Chibalashvili SEVEN BASIC EMOTIONS IN WARTIME, 2024. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Uy9YzfQ25vw> (date of access: 23.12.2024).
2. Handbook of Cognition and Emotion / ed. by T. Dalgleish, M. J. Power. Chichester, UK : John Wiley & Sons, Ltd, 1999. <https://doi.org/10.1002/0470013494> (date of access: 23.12.2024).
3. Clark J. N. Music, Resilience and ‘Soundscaping’: Some Reflections on the War in Ukraine. *Cultural Sociology*. 2023. P. 174997552311512. URL: <https://doi.org/10.1177/17499755231151216> (date of access: 23.12.2024).
4. Music, Sound, and Trauma / M. Cizmici et al. *Journal of the American Musicological Society*. 2024. Vol. 77, no. 2. P. 511–578. URL: <https://doi.org/10.1525/jams.2024.77.2.511> (date of access: 23.12.2024).
5. Di Stefano N. Musical Emotions and Timbre: from Expressiveness to Atmospheres. *Philosophia*. 2023. URL: <https://doi.org/10.1007/s11406-023-00700-6> (date of access: 23.12.2024).

6. It's not what you play, it's how you play it: Timbre affects perception of emotion in music / J. C. Hailstone et al. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*. 2009. Vol. 62, no. 11. P. 2141–2155. URL: <https://doi.org/10.1080/17470210902765957> (date of access: 23.12.2024).

7. Mehnert T.N. The Role of Music in the Trauma Narrative and “Storytelling”: Perspectives of Clinicians: Master of Music Thesis Kalamazoo: Western Michigan University, 2021. – 91 p. URL: https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/5205/ (date of access: 19.12.2024).

8. Шадько М. Реалізація сонорної модальності у Небезпечній ночі Дж. Кейджа. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 15. С. 199–213.

REFERENCES

1. Asmati Chibalashvili. (2024). *Asmati Chibalashvili SEVEN BASIC EMOTIONS IN WARTIME* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Uy9YzfQ25vw>

2. Cizmic, M., Rogers, J. C., Brooks, E., Johnson, J. O., Mosley, I. D., Hung, E., Doran, A. I. W. M. C., Gerk, S., Ryan, M. E., & Maus, F. E. (2024). Music, Sound, and Trauma. *Journal of the American Musicological Society*, 77(2), 511–578. <https://doi.org/10.1525/jams.2024.77.2.511>

3. Clark, J. N. (2023). Music, Resilience and ‘Soundscaping’: Some Reflections on the War in Ukraine. *Cultural Sociology*, 174997552311512. <https://doi.org/10.1177/17499755231151216>

4. Dalglish, T., & Power, M. J. (Editor.). (1999). *Handbook of Cognition and Emotion*. John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/0470013494>

5. Di Stefano, N. (2023). Musical Emotions and Timbre: from Expressiveness to Atmospheres. *Philosophia*. <https://doi.org/10.1007/s11406-023-00700-6>

6. Hailstone, J. C., Omar, R., Henley, S. M., Frost, C., Kenward, M. G., & Warren, J. D. (2009). It's not what you play, it's how you play it: timbre affects perception of emotion in music. *Quarterly journal of experimental psychology (2006)*, 62(11), 2141–2155. <https://doi.org/10.1080/17470210902765957>

7. Mehnert T.N. (2021) The Role of Music in the Trauma Narrative and “Storytelling”: Perspectives of Clinicians: Master of Music Thesis. – Kalamazoo: Western Michigan University. 91 p.: https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/5205/

8. Shadko M. (2019) Realizatsiia sonornoj modalnosti u Nebezpečnij nochi Dzh. Keidzha. [Implementation of Sonor Modalities in J. Cage's Dangerous Night]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva: zb. nauk. st. / Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho*. [Aspects of Historical Musicology: coll. of scientific papers / Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi]. Issue 15, 199–213. [in Ukrainian].

УДК 78.01+004.9+79.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-31>**Лін ТЯНЬ,***orcid.org/0009-0009-3661-4569**доктор філософії у галузі музичного мистецтва,
викладач факультету дошкільної освіти**Гуандунського університету Байюнь
(Гуанчжоу, Китай) xifish33@gmail.com***Ігор ДЕМ'ЯНЕЦЬ,***orcid.org/0000-0002-5549-5122**кандидат мистецтвознавства,**доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва
Закладу вищої освіти «Університет Короля Данила»
(Івано-Франківськ, Україна) demianets72@gmail.com***Олексій ВОЛИК,***orcid.org/0000-0001-9987-6800**доктор філософії (кандидат мистецтвознавства),**доцент кафедри камерного ансамблю**Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Харків, Україна) volik64@gmail.com*

ВПЛИВ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА РОЗВИТОК МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Стаття присвячена розгляду впливу сучасних цифрових технологій на музичне мистецтво. Зазначається, що синтез різних жанрів мистецтв та медіатехнологій у музичній сфері став невіддільною складовою культурної творчості. Визначено програмне та апаратне забезпечення, необхідне для впровадження технологій у музичній галузі. Систематизовано дані про програми, які використовуються з метою обробки звуку. Проаналізовано, який вплив здійснюють музично-інформаційні технології на розвиток сучасного музичного мистецтва та якими способами це досягається. Здійснено аналіз взаємодії музики та мультимедійних технологій, виявлено нові жанри, які виникають внаслідок цього поєднання, а також форми їхнього прояву, такі як вербальна комунікація між виконавцем та аудиторією, музичні перформанси, імерсивні шоу тощо. У контексті сучасної української культури, на прикладі діяльності українських композиторів, гуртів та естрадних виконавців, виокремлено новітні тенденції та напрями, що з'являються в культурно-мистецькому середовищі України. Виокремлено митців, які у своїй творчості синтезують українські народні інструменти або класичну музику з цифровими технологіями, а також тих, хто поєднує музику з іншими культурними напрямками, такими як література чи живопис, використовуючи аудіо- та відеотехніку. Доведено, що застосування комп'ютерних технологій та інновацій значно збагачує музичне мистецтво, сприяючи розширенню слухацької аудиторії та залученню креативної молоді. Підсумовано, що цифрова трансформація музичного мистецтва відображає глибинні цивілізаційні зміни, що нині відбуваються в розвитку людства, та є актуальним напрямом для подальших досліджень культурологів, музикознавців і філософів.

Ключові слова: аудіовізуальне мистецтво, культурна динаміка, інтерактивні медіа, цифрова трансформація.

Lin TIAN,*orcid.org/0009-0009-3661-4569**Doctor of Philosophy in Musical Art,
Teacher at the faculty of Early Education
Guangdong Baiyun University
(Guangzhou, China) xifish33@gmail.com***Ihor DEMIANETS,***orcid.org/0000-0002-5549-5122**Candidate of Art Criticism,**Associate Professor at the Department of Pop and Vocal Art, King Danylo University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine) demianets72@gmail.com*

Oleksii VOLYK,

orcid.org/0000-0001-9987-6800

PhD, Associate Professor;

Associate Professor at the Chamber Ensemble Department

Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) volik64@gmail.com

THE INFLUENCE OF MULTIMEDIA TECHNOLOGIES ON THE DEVELOPMENT OF MUSICAL GENRES IN THE CONTEXT OF MODERN UKRAINIAN CULTURE

The article is devoted to the consideration of the influence of modern digital technologies on musical art. It is indicated that the synthesis of various genres of art and media technologies in the musical sphere has become an integral part of cultural creativity. It is highlighted what software and hardware is necessary for the implementation of technologies in the musical industry. In the form of a table, data on some of the programs used for sound processing and are available to both beginners and more experienced users is systematized. The influence of music and information technologies on the development of modern musical art is analyzed and in what ways this is achieved. The analysis of the combination of music and multimedia is carried out and the new genres that arise in music as a result of this and the forms of their manifestation are characterized (verbal communication between the performer and the audience, musical performances, immersive shows, etc.). In the context of modern Ukrainian culture, using the example of the activities of Ukrainian composers, bands, and pop performers, new trends and directions that arise in the Ukrainian cultural and artistic environment as a result of digital transformations are highlighted. Among them are those who combine Ukrainian folk instruments or classical music and digital technologies in their work, as well as those who create music in combination with other cultural areas (literature, painting, etc.), using audio and video equipment for this. It is proven that the use of computer technologies and innovations has enriched musical art and allowed it to reach a wider audience, attracting a new generation of creative youth. It is worth pointing out the fact that the digital transformation of musical art is a form of civilizational changes that are currently taking place in the development of humanity and is the subject of further research for cultural scientists, musicologists, and philosophers. Among other things, it describes how the beginning of a full-scale war affected the development of musical genres and the emergence of new ones, as well as the use of computer technologies to promote musical art during the war.

Key words: *audiovisual art, cultural dynamics, interactive media, digital transformation.*

Постановка проблеми. XXI століття характеризується інтеграцією цифрових технологій у всі сфери життя – освіту, побут, комунікацію тощо. Не є винятком і мистецтво. Синтез культурних традицій та сучасних технологій зумовив появу нових видів мистецтва, де класичні підходи набувають нових трактувань у контексті інновацій. Цифрові трансформації спричинили культурну динаміку, що визначає еволюцію художньої діяльності, яка стає все більш синтетичною та орієнтованою на «мобільний» і «трансактивний» простір взаємодії. Мистецтво, створене завдяки інтеграції інтерактивних медіа, спирається на широкий спектр виразних засобів – аудіовізуальних, телекомунікаційних та мультимедійних технологій. Це суттєво формує розвиток масової культури, її уподобання та напрями.

Синтез мистецтв у музичній сфері є невіддільною складовою культурної творчості. Музика ХХ століття зазнала стрімких змін, що вплинуло на трансформацію звукової матерії. Інновації в технологіях допомагають музикантам не лише створювати нові хіти, але й ефективніше просувати свою творчість на міжнародній арені.

З'явилися численні засоби та пристрої для синтезування звуку: від перших синтезаторів до

комп'ютерного моделювання. Зі зміною звучання музики еволюціонувала й сама природа музичного мистецтва, яке традиційно мало романтичний, піднесений характер і водночас спиралося на концептуальний підхід до визначення ідеалів, смаків та сенсів. У контексті посилення впливів цифровізації на музичну сферу особливу вагу має визначення впливу мультимедійних технологій на розвиток музики та виникнення нових музичних жанрів, зокрема в сучасній українській культурі. Цей процес відображає трансформацію не лише в технічних засобах створення музики, але й у її концептуальному змісті, впливаючи на естетичні та культурні орієнтації нового покоління слухачів та виконавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Використання мультимедіа в музичній сфері та їхній вплив на розвиток і виникнення нових жанрів у музиці є предметом уваги багатьох дослідників, як музикознавців, так і спеціалістів із дотичних галузей.

Акмеологічний підхід у впровадженні мультимедіа в музичну сферу досліджує О. Василенко. Дослідник зазначає, що в сучасному суспільстві використання цифрових технологій є важливим

кроком на шляху до розвитку музичного мистецтва, його популярності та певною мірою виживання (Василенко, 2023). На соціально-економічні зміни та зростання вимог сучасного суспільства до професіоналізму й конкурентоспроможності фахівців музичної сфери вказує В. Луценко. Основними завданнями для музикантів науковець вважає формування творчої активної особистості, здатної до безперервного самовдосконалення та реалізації свого інтелектуального й культурного потенціалу. Одним з ефективних шляхів досягнення цієї мети є впровадження музично-комп'ютерних технологій, покликаних стати основним інструментом для пошуку нових підходів до підвищення виконавської культури музикантів у контексті стрімкого розвитку сучасного суспільства (Луценко, 2011: 82).

На особливостях застосування цифрових технологій у концертній сфері наголошує А. Васильківський. Учений переконує, що концертне виконавство є багатограним феноменом, який суттєво впливає на культуру й суспільство, водночас формуючи нові естетичні враження, сприяючи культурному обміну та стимулюючи розвиток музичного мистецтва. Для цього застосовується як синтез з іншими жанрами та видами мистецтва, так і аудіо- та відеотехнології, що дозволяє створювати новий продукт та нові напрями (Васильківський, 2024).

Аналіз програмного забезпечення, яке застосовується в музичній сфері для обробки, компонування та створення звуку, здійснили Я. Левченко (Левченко, 2020) та Ж. Сироткіна і Л. Чеботар (Сироткіна, Чеботар, 2023). Програми, зазначені дослідниками, можуть використовуватися як початківцями, так і для більш професійної обробки.

На нові музичні жанри, які виникли в сучасному українському мистецтві як наслідок синтезу музики та цифрових технологій, вказує Я. Олійник. На прикладі творчості виконавців авторка аналізує особливості застосування різних видів технологій, а також поєднання різних видів мистецтва – музики й літератури, музики й живопису, народних інструментів та електромусики (Олійник, 2024).

Мета статті – дослідити розвиток мультимедійних технологій у музичному мистецтві та їхній вплив на виникнення нових музичних жанрів у контексті сучасної української культури.

Завдання статті:

1) Проаналізувати основні чинники синтезу музики та мультимедіа, а також визначити їхню роль у розвитку музичних жанрів;

2) Визначити концептуальні засади інтеграції мистецтва та технологій, зокрема в контексті використання мультимедійних програм для створення музичних творів;

3) Дослідити вплив цифрових технологій на розвиток сучасного українського музичного мистецтва, а також основні напрями використання мультимедіа для створення нових форм музичного продукту.

Виклад основного матеріалу. Музика поступово адаптується до нових умов, розширюючи свої межі – від постмодерних інтерпретацій у масмедіа до інтеграції технічних інновацій у звуковий простір. Це зумовлює появу так званого «техноценозу», у якому відбувається діалог між людиною та комп'ютером, а як результат – відкриваються нові виміри звукової реальності (Яромчук, 2012: 9). Сучасні музичні кліпи здебільшого створюються завдяки інноваційним технологіям запису звуку, обробки вокалу та інструментального супроводу. У сучасному мистецтві звук і візуальний контент тісно переплітаються, а молоді артисти й режисери прагнуть досягти їхньої гармонійної синергії завдяки новітнім підходам. Поєднуючи звук із візуальною естетикою, вони створюють захопливі музичні відео, які вражають і привертають увагу глядачів. Сучасні технології запису й обробки звуку дозволяють митцям формувати унікальні звукові ландшафти, надаючи композиціям особливої атмосфери та характеру (Барба та ін., 2024: 72).

Попри порівняно короткий історичний шлях розвитку, компоненти звукозапису закріпилися у світовій музичній індустрії як унікальне художнє явище, що характеризується особливою стилістикою та естетикою. У ХХІ столітті музична культура набуває нового значення, висвітлюючи основні пріоритети у філософських підходах, які дедалі глибше проникають у культурну свідомість музикантів. Взаємодія між елітарним мистецтвом та авангардом, зокрема у сфері музики естради, уже сформувалася та активно функціонує у світовій культурі (Василенко, 2023: 197–198).

Простір між людиною і звуком наповнюється різноманітними музичними артефактами. Технічний прогрес одночасно збагачує музику й викликає спротив у композиторів, для яких «живий» звук залишається основою виразності та медитативного самовираження. Цей конфлікт стимулює пошук нових реалій у синтезі звуку, кольору, світла, а також використанні технічних пристроїв для модуляції звукових параметрів (Яромчук, 2012: 9).

Численні експерименти з електронними пристроями, здатними відтворювати звук, сприяли

розвитку нових методів написання музики, що, своєю чергою, призвело до появи різноманітних стилів і напрямів. Нове, незвичне звучання стало вважатися важливим музичним новаторством. Працівники звукозаписних компаній і виробники компакт-дисків одразу визнали значущість цифрових технологій для музики. Сьогодні в прикладній музиці для театральних постановок і кінофільмів стає звичним замінювати оркестр або інструментальний ансамбль фонограмами, створеними за допомогою віртуальних цифрових технологій (Луценко, 2011: 82).

Звукозапис став невіддільною частиною системи передачі інформації не лише в радіо- та кіно-виробництві, але й у музичному мистецтві, що значно посприяло масовому використанню мультимедійних технологій у різних галузях музичної творчості. Сучасна естетика звукозапису характеризується заміною живого виконання на штучне (синтетичне), що відповідає сучасним тенденціям сприйняття музики переважно через цифрові формати. Це покладає на звукорежисерів важливу відповідальність за формування естетичних смаків слухачів. Варто зазначити, що розвиток звукозапису та звукозаписувальних технологій, попри широкий спектр можливостей, є лише черговим етапом еволюції музичних засобів у XXI столітті. Вони не можуть замінити творчість, талант і культурні досягнення композиторів, музикантів, виконавців і звукорежисерів. Винахід нових технологій для створення музичного продукту здебільшого зумовлений «дефіцитом часу» – основним чинником, що сприяє їх глобальному поширенню (Василенко, 2023: 199).

Музично-комп'ютерні технології (далі – МКТ) відіграють важливу роль у розвитку сучасного музичного мистецтва. Вони інтегровані в усі етапи музичного процесу – починаючи зі створення й запису музики до її поширення та сприймання (Голощук, 2023: 352). Сучасний етап розвитку аудіовізуального мистецтва дає можливість виконувати складні просторово-графічні світлові проєкції, які поєднуються з музикою. Відбувається взаємодія між звуком і візуальним рядом, яка забезпечує образну єдність і гармонійний синтез музики з яскравими візуальними ефектами. Масові мультимедійні шоу активно використовують лазерні ефекти для проєктування зображень на сценах, стінах, воді та інших поверхнях, що створює неповторний візуально-звуковий досвід для глядачів (Доколова, 2018: 123).

Мультимедіа активно застосовуються для запису, копіювання, тиражування, зберігання, поширення та обміну даними між користува-

чами (Ліхницька, 2011: 149). Мультимедіа відкриває широкі можливості для передачі та отримання даних у будь-якому форматі, їх зберігання та обробки різних типів інформації на єдиному носії. Це дозволяє інтегрувати інформаційні компоненти в межах однієї або кількох програм. Способи впливу МКТ на сучасну музику подано в таблиці 1.

Важливе місце в процесі впровадження й поєднання мультимедійних технологій та музичного мистецтва посідає штучний інтелект (далі – ШІ). Серед генераторів ШІ, які на сьогодні є затребуваними на ринку музичної індустрії, можна назвати такі: 1) *Amper Music* (дозволяє створювати твори на основі попередньо записаних зразків); 2) *AIVA* (допомагає створювати звукові доріжки, варіації пісень та дає можливість вносити зміни в поточну музику); 3) *SOUNDFUL* (дає змогу створювати фонову музику для різних цілей); 4) *Ecret Music* (допомагає створювати музичні кліпи); 5) *Sounddraw* (дає змогу налаштувати пісню за допомогою фраз, згенерованих ШІ); 6) *Голосно* (дає можливість створювати пісні, згенеровані ШІ); 7) *Wav Tool* (допомагає створювати ритми та миттєво змінювати музику); 8) *Код Амадея* (дає змогу створювати нові мелодії, використовувати жести, відтворювати окремі сегменти раніше створених пісень) (Сироткіна, Чеботар, 2023: 92).

Музичне програмне забезпечення стає дедалі складнішим, а його функціональні можливості постійно зростають. Серед різноманіття програм для обробки музичної інформації можна виокремити кілька універсальних інструментів: аудіоредактори (звукові редактори), віртуальні студії (секвенсори), автоаранжувальники та нотні редактори. Програми, які використовуються в роботі зі звуком, умовно поділяються на дві великі категорії: секвенсери та програми, призначені для цифрового редагування звукових записів – аудіоредактори, які надають базовий набір функцій для обробки звуку, таких як копіювання, вирізання, вставка, спеціальна вставка, видалення фрагментів, обрізання файлу по краях виділеного фрагмента, заглушення окремих ділянок тощо (Левченко, 2020: 79). Основними програмами для обробки звуку є *Ableton Live*, *FL Studio*, *Pro Tools*, *Logic Pro*, *Adobe Audition*, *Sound Forge* (Голощук, 2023: 353-354; Левченко, 2020: 79).

Комп'ютери стали невіддільною складовою концертного обладнання музичних колективів поряд із мікшерними пультами, інструментами, мікрофонами та звуковими процесорами. Вони почали відігравати провідну роль у керуванні музичними шоу. Комп'ютери забезпечують синх-

Способи впливу МКТ на сучасну музику

Спосіб впливу	Пояснення
Створення та продукування музики	Сучасні програми та апаратні засоби надають музикантам можливість точніше й детальніше створювати та записувати музику, експериментувати зі звуковими ефектами, а також розробляти унікальні тембри та аранжування.
Обробка й змішування звуку	Програми для обробки звуку дозволяють змінювати та покращувати якість звучання, застосовувати ефекти, такі як реверберація, затримка, фазові зміщення та інші, а також використовувати різноманітні техніки змішування для створення потрібного звукового образу.
Експерименти зі структурою та формою	Музиканти переміщують секції, вставляють, видаляють чи повторюють фрагменти музики
Семплінг та звукові колажі	Семплінг надає музикантам можливість використовувати звукові фрагменти з інших записів або джерел, інтегруючи їх у власні твори. Це відкриває шлях до створення звукових колажів, де різноманітні звуки з різних джерел гармонійно поєднуються в єдину музичну композицію.

Джерело: складено авторами за (Голощук, 2023: 353–354)

ронізацію всіх сценічних дій, зокрема відеорядів, які мають точно відповідати музиці. Крім того, вони дають змогу управляти освітленням сцени та залу, що робить шоу більш видовищним без потреби залучати додатковий персонал.

Використання комп'ютерів спрощує роботу звукорежисерів, зберігаючи налаштування гучності, панорами та обробки кожного каналу, зроблені під час саундчеку. До того ж цифрові мікшерні пульти, синтезатори, семплери та процесори ефектів працюють у взаємодії з головним комп'ютером. Музикантам це дозволяє зосередитися виключно на виконанні та взаємодії з аудиторією (Луценко, 2011: 82).

Цифрові технології та використання мультимедіа розширили доступ до культурних подій завдяки можливості трансляції концертів у реальному часі або їх запису для подальшого перегляду. Сучасні звукові системи та цифрові мікшери дозволяють досягти високої якості звучання як у великих концертних залах, так і на відкритих майданчиках. Акустичні корекції та спеціальні звукові ефекти допомагають створити різноманітні звукові середовища, адаптовані під конкретну музику. Доповнення музики лазерними шоу, 3D-проекціями, інтерактивними екранами та іншими візуальними елементами створює захопливий мультимедійний досвід, особливо популярний у жанрах електронної музики та на попконцертах (Васильківський, 2024: 30–31).

Сьогодні музична культура існує як у традиційних формах, так і в сучасному медіапросторі. Креативні індустрії у сфері музично-виконавського мистецтва переживають небувалий розвиток, що є одним із найяскравіших напрямів професійної діяльності музикантів. Впровадження інновацій-

них комп'ютерних технологій не лише збагатило музичне мистецтво, а й дозволило охопити ширшу слухачську аудиторію, залучаючи нове покоління креативної молоді (Васильківський, 2024: 30–31).

Сучасне українське музичне мистецтво характеризується появою нових цікавих виконавських жанрів, серед яких особливе місце посідає поєднання вокально-інструментального виконання з автентичним фольклорним співом і естрадною манерою. Наприклад, творчість молоді співачки та акторки Софії Лешишак слугує прикладом популяризації української автентичної пісні та пошуку індивідуального стилю. Вона поєднує традиційний народний спів з естрадними елементами. У її репертуарі представлено обрядові українські пісні, зокрема колядки та коліскові, а також романси. Особливо цікавим є її трактування народної пісні «Довбуш» («Ой, попід гай зелененький»), де гіпнотичний ефект створюється поєднанням голосу та звучанням старовинного інструменту дрімби.

Творчість композиторки та виконавиці Марії Яремак заслуговує на особливу увагу. Вона працює в стилі фентезі, вдало трансформуючи давні українські мелодії та надаючи їм нового звучання. У своїх експериментах із роялем Марія застосовує незвичайні техніки, зокрема накладання предметів на струни, щоб досягти унікальних акустичних ефектів. Мисткиня створила низку програмних циклів для рояля та скрипки, а також пише музику для кіно. Її робота над саундтреком до містичної короткометражної казки «Перелесник» отримала визнання, посівши 2 місце на міжнародному конкурсі серед 16 країн. Ця музика вражає своєю багатозаровістю: понад три сотні звукових доріжок, а також поєднання звучання старовинних

українських інструментів, як-от цимбали та бандура, з елементами електронного звучання створюють ефект магічного ритуалу співачки (Олійник, 2024: 75–76).

Сучасне українське концертне виконавство досі здебільшого зберігає архаїчні та застарілі форми, однак під впливом новітніх тенденцій воно поступово відходить від традиційності й відкривається до інновацій. Одним із цікавих прикладів є вербальна комунікація між виконавцем і аудиторією. Такий підхід широко практикується за кордоном, де музиканти безпосередньо спілкуються з публікою (наприклад, на конкурсі Бібера в Австрії це є критерієм оцінювання). Натомість в Україні ця практика менш поширена через сильну традицію професійного конферансу, попри його застарілість. Багатьом виконавцям складно органічно поєднувати невимушену розмову з аудиторією та музичне виконання, проте саме це може створити смисловий контекст для інтерпретації твору. Важливим завданням є вміння адаптувати цю інформацію до різної публіки артистично та професійно, не порушуючи темп концерту. Так музикант виконує просвітницьку функцію, впливаючи на смаки слухачів, а не підлаштовуючись під них.

Цікавим напрямом розвитку є альтернативні традиційним концертам жанри, зокрема мультисциплінарний концерт. Це формат мистецького заходу, де основний художній посил передається через музичне виконання в поєднанні з візуальним рядом, вербальними коментарями, мультимедійними елементами (відео, слайд-шоу, сценографія) та інтерактивною взаємодією з глядачами.

Одним із підвидів цього жанру є мультимедійний концерт, який забезпечує глибоке занурення аудиторії в концертну атмосферу завдяки мультимедійним технологіям. Цей формат споріднений з імерсивним шоу, де залучаються різні канали сприйняття (зір, слух, смак, нюх), що створює ефект повного занурення. Такі події часто передбачають переміщення глядачів по локації, інтерактивні елементи, а також частування, як-от келих вина чи чашка чаю, у поєднанні з медіаконтентом. В Україні одним із перспективних майданчиків для організації подібних заходів може стати Київський планетарій (Жукова, 2019: 12).

Одним із напрямів розвитку використання цифрових технологій є мультимедійна сценографія, яка передбачає застосування мультимедійних технологій та комп'ютерної графіки. Серед методів реалізації виокремлюються голографічна проєкція, технологія chromakey («прорізання» за кольором), а також інтеграція мобільних техноло-

гій для створення атмосфери інтерактивної участі кожного глядача у виставі.

Голографічна проєкція є основою для 3D Mapping (відеомапінгу або проєкційного шоу), що поєднує відеомистецтво та 3D-технології. Цей метод дозволяє створювати тривимірну проєкцію на фізичний об'єкт, враховуючи його геометричні особливості та просторове розташування. Завдяки художній обробці за допомогою аудіовізуальних засобів досягається ефект візуальної ілюзії, що справляє потужне враження на глядача.

Значна кількість українських композиторів у своїй творчості звертається до синтезу технологій та музики. Так, Андрій Карнак у своєму творі «Internominis» вдався до поєднання посиленого рояля та магнітної плівки, яка базується на взаємодії двох протилежностей, та є проявом електроакустичного синтезу й синтезу у виконавському мистецтві. Твір «Білий Янгол» для сопрано та магнітної плівки, створений Любавою Сидоренко, є яскравим прикладом синтезу музики, літератури та живопису. У ньому органічно поєднані вірш Ігоря Калинця та картини Сальвадора Далі, при цьому кожен із цих елементів є самостійним художнім твором, який доповнює та розширює один одного в контексті єдиного мистецького простору. Проєкція зображень картин, що плавно рухаються по стінах, створює динамічну інсталяцію, яка розмиває межу між сценою та глядацькою залом.

У творчості Алли Загайкевич твір «Nord/Ost» вирізняється поєднанням електронного й акустичного звучання, сучасних звукових текстур та автентичного фольклору. Назва твору відсилає до Рівненського Полісся, фольклорний матеріал якого став основою драматургії композиції. Це приклад гармонійного синтезу електроакустичного звучання, інтеграції народної музики з сучасною музичною мовою та майстерного виконавського мистецтва. Зокрема, один музикант виконує гру на кількох інструментах, а його роль розширюється до рівня співавтора завдяки значному місцю імпровізації у творі (Чібалашвілі, 2015: 9–10).

Українська музична сфера на сучасному етапі свого розвитку представлена іменами митців, які у своїй творчості поєднують різні жанри та технології. Відомим українським композитором і саунд-артистом є Олексій Шмурак, який працює в різних жанрах: від класичної та сучасної академічної музики до експериментальних творів і мультимедійних перформансів. О. Шмурак активно співпрацює з митцями різних медіа та створює інтерактивні виставкові проєкти. Наприклад, для проєкту «Співіснування з темрявою» в

«Мистецькому арсеналі» він створив композицію «Нетскейп», у якій використав записи старих телевізійних реклам та звуки голосування у Верховній Раді України. Свій музичний стиль він визначає як «сюрреалістичний сентименталізм», що характеризується сміливими звуковими експериментами та особливим емоційним забарвленням.

Максим Коломієць – український композитор і гобоїст, автор численних творів, серед яких дві опери, оркестрова та ансамблева музика, хорові композиції, сольні інструментальні твори, електронна музика та музика для театральних постановок. Його творчість належить до «західного» напрямку української сучасної музики, де традиційні музичні елементи поєднуються з новітніми тенденціями. Митець успішно об'єднує музику з іншими мистецькими напрямами, взаємодіючи з візуальним мистецтвом, літературою, просторовим і сценічним мистецтвом.

Анна Корсун – українська композиторка й виконавиця, яка працює в різних жанрах сучасної музики, включно з композицією, перформансом та саунд-артом. Її твори охоплюють музику для різних складів: від сольних виконавців до оркестрів. У своїй творчості А. Корсун використовує акустичні інструменти, голоси, електроніку та звукові об'єкти, створюючи новаторські музичні роботи (Качковська, 2024).

Вплив на розвиток сучасної української музики мало й російське вторгнення в лютому 2022 року. Крім того, що українська музика почала активно відмежовуватися від ворожої, з'явилися нові тенденції та нові герої для оспівування. У 2022 році набув розвитку новий музичний стиль, що поєднує електроніку з етнічною музикою. Яскравими представниками цього напрямку є гурти «Даха-Браха», «Mavka», «Folkner» та «Go-A». Водночас змінилася й рок-музика, яка стала більш потужною й агресивною, відображаючи емоції розчарування та болю.

Через воєнні дії багато українських виконавців стикнулися з неможливістю виступати наживо,

проте змогли створити успішні музичні проекти, які здобули світову популярність. Завдяки підтримці європейських країн вони організовували благодійні тури, спрямовані на збір коштів для армії та популяризацію української культури. Паралельно набули популярності онлайн-концерти та міжнародна співпраця, яка сприяла появі нових творчих ідей. У цьому контексті синтез мистецтв став важливим явищем, об'єднавши жанрові та культурні елементи – джаз, рок, поп та інші стилі, гармонійно інтегровані в сучасні культурні процеси.

Висновки. Цифрові технології, інтегровані в усі сфери життя, зокрема музичне мистецтво, спричинили трансформацію галузі й появу нових жанрів, що поєднують традиційне та інноваційне. Сучасне програмне забезпечення дозволяє створювати унікальні музичні твори, наприклад, синтезуючи українські народні інструменти з комп'ютерними технологіями. Аудіовізуальні ефекти, голограми та лазерні шоу стали основними елементами сучасних концертів і музичних перформансів, збагачуючи їхній зміст і форму

Використання мультимедійних технологій у традиційних та нових музичних жанрах сприяє популяризації музики та виконавців. Програмне забезпечення й стрімінгові платформи забезпечують ефективне просування музичного продукту. Сучасним українським виконавцям необхідно інтегрувати новітні технології у свою діяльність, що вимагає міждисциплінарних досліджень у музичній та ІТ-сферах, а також залучення відповідних фахівців.

Синтез мультимедіа та музики зумовлює появу нових форм і напрямів музичного мистецтва, що відображає розвиток нової цивілізаційної культури. Ця культура впливає на розвиток людства та формування його світогляду, що робить такий взаємовплив актуальним об'єктом досліджень для музикознавців, філософів, соціологів, психологів і фахівців, які вивчають культурну складову цивілізаційної еволюції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барба І., Барабаш О., Цвілий А. Новітні технології запису звуку, обробки вокалу та інструментального супроводу в створенні композиції сучасного музичного кліпу. *Молодь і ринок*. 2024. №5 (225). С. 72–76.
2. Василенко О. М. Звукозапис вокальних музичних творів в системі соціокультурних комунікацій: акмеологічний підхід. *Інтеграція науки і освіти: розвиток культурних і креативних індустрій: збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції* (м. Київ, 14 квітня 2023 року). Київ, 2023. С. 197–201.
3. Васильківський А. Концертне виконавство як феномен культури: комунікативний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 28–32.
4. Голошук О. О. Вплив музично-інформаційних технологій на розвиток сучасного музичного мистецтва. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції* (с. Світазь Шашького

району Волинської області, 16–18 червня 2023 року). Львів – Торунь: Liha-Pres, 2023. С. 352–356. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-100>

5. Доколова А. 3D mapping як сучасне візуальне мистецтво. *Культурологічний альманах*. 2018. Вип. 10. С. 122–125.

6. Жукова О. Мультидисциплінарний концерт у сучасному комунікативному контексті. *Образ*. 2019. Вип. 1. (30). С. 6–15. DOI: [https://doi.org/10.21272/Obraz.2019.1\(30\)-6-15](https://doi.org/10.21272/Obraz.2019.1(30)-6-15)

7. Качковська Я. Сучасна академічна музика та саунд-перформанси в іменах – 11 українських композиторів, чий концерт не варто пропускати. *Суспільне. Культура: вебсайт*. 22.02.2024. URL: <https://suspilne.media/culture/688556-sucasna-akademichna-muzika-ta-saund-performansi-v-imenah-11-ukrainskih-kompozitoriv-cii-koncerti-ne-var-to-propuskati/> (дата звернення: 15.12.2024).

8. Левченко Я. Програмне забезпечення обробки музичних творів. *Феномен культури постглобалізму: зб. мат. I Міжнар. наук.-практ. конф. : у 2 ч.* (м. Маріуполь, 27 листопада 2020 р.). Маріуполь, 2020. Ч. II. С. 78–81.

9. Ліхницька Л. М. Компонентна структура готовності майбутніх учителів музики до мистецької інноваційної діяльності. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2011. Вип. 17. С. 148–153.

10. Луценко В. Музично-комп'ютерні технології у професійній діяльності майбутнього вчителя музики. *Молодь і ринок*. 2011. № 7. С. 81–84. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/8957/1/15.pdf> (дата звернення: 15.12.2024).

11. Малента В. Як змінилася українська музика за рік повномасштабного вторгнення. *Mediavista: вебсайт*. 24.03.2023. URL: <https://mediavista.com.ua/archives/4998> (дата звернення: 15.12.2024).

12. Олійник Я. Основні тенденції розвитку сучасного музичного мистецтва України – вокально-інструментальний жанр. *Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції* (м. Івано-Франківськ, 04 червня 2024 року). Івано-Франківськ, 2024. С. 74–77.

13. Сироткіна Ж., Чеботар Л. Використання штучного інтелекту у фаховому становленні майбутнього вчителя-музиканта. *Освітні обрії*. 2023. № 2 (57). Ч. 2. С. 90–93.

14. Чібалашвілі А. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2015. 18 с.

15. Яромчук В. Синтез мистецтв мультимедіа в контексті сучасних практик культури : автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2012. 19 с.

REFERENCES

1. Barba, I., Barabash, O., & Tsvilyi, A. (2024) Novitni tekhnologii zapysu zvuku, obrobky vokalu ta instrumentalnoho suprovodu v stvorenni kompozytsii suchasnoho muzychnoho klipu [The latest technologies for sound recording, vocal processing and instrumental accompaniment in creating a modern music video composition]. *Molod i rynek – Youth and the market*, 5 (225). 72–76 [in Ukrainian].

2. Vasylenko, O. M. (2023) Zvukozapys vokalnykh muzychnykh tvoriv v systemi sotsiokulturnykh komunikatsii: akmeolohichniy pidkhid [Sound recording of vocal musical works in the system of socio-cultural communications: an acmeological approach]. *Intehratsiia nauky i osvity: rozvytok kulturnykh i kreatyvnykh industrii: zbirnyk materialiv II vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii – Integration of science and education: development of cultural and creative industries: collection of materials of the II All-Ukrainian scientific and practical conference* (Kyiv, April 14, 2023) (pp. 197–201). Kyiv [in Ukrainian].

3. Vasylykivskiy, A. (2024) Kontsertne vykonavstvo yak fenomen kultury: komunikatyvnyi aspekt [Concert performance as a cultural phenomenon: communicative aspect]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Culture and Arts*, 2. 28–32 [in Ukrainian].

4. Holoshchuk, O. O. (2023) Vplyv muzychno-informatsiynykh tekhnologii na rozvytok suchasnoho muzychnoho mystetstva [The influence of music and information technologies on the development of modern musical art]. *Aktualni problemy rozvytku ukrainskoho ta zarubizhnoho mystetstv: kulturolohichniy, mystetstvovoznavchyy, pedahohichniy aspekty: materialy VIII Mizhnarodnoi naukovo-praktychoi konferentsii – Current problems of the development of Ukrainian and foreign arts: culturological, art historical, pedagogical aspects: materials of the VIII International Scientific and Practical Conference* (Svityaz village, Shatsk district, Volyn region, June 16–18, 2023) (pp. 352–356). Lviv – Toruń. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-100> [in Ukrainian].

5. Dokolova, A. (2018) 3D mapping yak suchasne vizualne mystetstvo [3D mapping as a modern visual art]. *Kulturolohichniy almanakh – Cultural almanac*, 10. 122–125 [in Ukrainian].

6. Zhukova, O. (2019) Multydystsyplinarnyi kontsert u suchasnomu komunikatyvnomu konteksti [Multidisciplinary concert in a modern communicative context]. *Obraz – Image*, 1 (30). 6–15. [https://doi.org/10.21272/Obraz.2019.1\(30\)-6-15](https://doi.org/10.21272/Obraz.2019.1(30)-6-15) [in Ukrainian].

7. Kachkovska, Ya. (2024) Suchasna akademichna muzyka ta saund-performansy v imenakh – 11 ukrainskykh kompozytoriv, chy kontserty ne var-to propuskaty [Modern academic music and sound performances in the names – 11 Ukrainian composers whose concerts are not worth missing]. *Suspilne. Kultura: vebсайт – Social. Culture: website*. Retrieved from <https://suspilne.media/culture/688556-sucasna-akademichna-muzika-ta-saund-performansi-v-imenah-11-ukrainskih-kompozitoriv-cii-koncerti-ne-var-to-propuskati/> [in Ukrainian].

8. Levchenko Ya. (2020) Prohramne zabezpechennia obrobky muzychnykh tvoriv [Software for processing musical works]. *Fenomen kultury posthlobalizmu: zb. mat. I Mizhnar. nauk.-prakt. konf. – The phenomenon of post-globalization culture: collected materials of the 1st International Scientific and Practical Conference: in 2 parts. Part II.* (Mariupol, November 27, 2020) (pp. 78–81). Mariupol [in Ukrainian].

9. Likhitska L. M. (2011) Komponentna struktura hotovnosti maibutnikh uchyteliv muzyky do mystetskoï innovatsiinoï diialnosti [Component structure of readiness of future music teachers for artistic innovation]. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka – Bulletin of Luhansk Taras Shevchenko National University*, 17. 148–153 [in Ukrainian].
10. Lutsenko, V. (2011) Muzychno-kompiuterni tekhnolohii u profesiinii diialnosti maibutnoho vchytelia muzyky [Music and computer technologies in the professional activities of a future music teacher]. *Molod i rynek – Youth and the market*, 7. 81–84 [in Ukrainian].
11. Malenta, V. (2023) Yak zminylasia ukrainska muzyka za rik povnomashtabnoho vtorhnennia [How Ukrainian music has changed in a year of full-scale invasion]. *Mediavista: vebsait – Mediavista: website*. Retrieved from <https://mediavista.com.ua/archives/4998> [in Ukrainian].
12. Oliinyk, Ya. (2024) Osnovni tendentsii rozvytku suchasnoho muzychnoho mystetstva Ukrainy – vokalno-instrumentalni zhanr [Main trends in the development of modern musical art in Ukraine – vocal-instrumental genre]. *Estradno-vokalne mystetstvo: istoriia, teoriia, praktyka: materialy II Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii II Vseukrainska naukovo-praktychna konferentsiia – Pop and vocal art: history, theory, practice: materials of the II All-Ukrainian scientific and practical conference (Ivano-Frankivsk, June 4, 2024) (pp. 74–77)*. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
13. Syrotkina, Zh., & Chebotar, L. (2023) Vykorystannia shtuchnoho intelektu u fakhovomu stanovlenni maibutnoho vchytelia-muzykanta [The use of artificial intelligence in the professional development of a future teacher-musician]. *Osvitni obrii – Educational Horizons*, 2 (57), 2. 90–93 [in Ukrainian].
14. Chibalashvili, A. (2015) Kontseptualnyi syntezy u suchasniï ukrainskii khudozhnii kulturi (na materialii kamernoi muzyky) [Conceptual synthesis in modern Ukrainian artistic culture (based on chamber music)]. Extended abstract of Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
15. Yaromchuk, V. (2012) Syntezy mystetstv multimedia v konteksti suchasnykh praktyk kultury [Synthesis of multimedia arts in the context of contemporary cultural practices]. Extended abstract of Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

Інна ФЕЛЬКЕР,

orcid.org/0009-0000-5612-5126

аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва
(Київ, Україна) mme2121.ifelker@dakkkim.edu.ua

ІДЕЇ О. ДЖОНСА ТА В. МОРРІСА ЯК ПІДГРУНТЯ ФОРМУВАННЯ МОДЕРНУ В ОРНАМЕНТАЛІСТИЦІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Мета роботи – проаналізувати еволюцію орнаменталістики під впливом ідей О. Джонса та В. Морріса, а також вплив їхніх концепцій на формування стилю модерн і розвиток декоративного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст. Запропоновано новий погляд на еволюцію орнаменталістики на основі аналізу значущих ідей О. Джонса та В. Морріса щодо формування нового підходу до декоративного мистецтва; детально досліджено спільні візії і розбіжності у поглядах митців щодо розвитку орнаменталістики, а також їхній внесок у створення нових естетичних концепцій, актуальних і донині. Ідеї О. Джонса щодо інтеграції промислових матеріалів та наукових принципів у дизайн були радикальними для того часу і контрастували з більш романтичними ідеями В. Морріса, який був противником масового виробництва й індустріальних технологій. Його методологія була заснована на використанні традиційних інструментів і технік.

Серед спільних рис, які вплинули на розвиток декоративного мистецтва й дизайну другої половини ХІХ ст. та на стиль модерн, виокремлено: 1) цінування історичних стилів; 2) пошук універсальних принципів краси; 3) прагнення до естетичного вдосконалення повсякденного життя; 4) відданість якості та майстерності; 5) естетичне і етичне виховання за допомогою мистецтва.

Зроблено висновки, що виникнення нових ідей суттєво змінило орнаменталістику кінця ХІХ ст. та сприяло появі мистецтва модерну. О. Джонс та В. Морріс сприяли відмові від надмірної декоративності на користь простих, але виразних форм, натхнених природними мотивами та абстрактними принципами. Їхні ідеї призвели до трансформації західної орнаментальної традиції, у якій поєднання естетики з функціональністю стало підґрунтям розвитку модерну. Концепції та творчість О. Джонса і В. Морріса надали модерну характерних рис, серед яких органічні, природні й водночас чітко структуровані форми. Це заклало основу для подальшого розвитку декоративного мистецтва та дизайну.

Ключові слова: орнамент, мистецтво та ремесла, декоративне мистецтво, модерн, В. Морріс, О. Джонс.

Inna FELKER,

orcid.org/0009-0000-5612-5126

PhD student Department of Art Criticism
National Academy of Culture and Art Management
(Kyiv, Ukraine) mme2121.ifelker@dakkkim.edu.ua

THE IDEAS OF O. JONES AND W. MORRIS AS THE BASIS FOR THE FORMATION OF MODERNITY IN ORNAMENTALISM OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES

The objective of this study is to analyze the evolution of ornamental design under the influence of Owen Jones and William Morris's ideas and the impact of their concepts on the formation of Art Nouveau and the development of decorative arts in the late 19th and early 20th centuries. This research employs historical-cultural, analytical, art historical, and comparative methods of analysis. The study examines the works of Jones and Morris, their theoretical contributions, and practical approaches to ornamentation. It explores their influence on the development of ornamental design, their relationship with the socio-economic and cultural changes of the time, and their impact on the subsequent evolution of Art Nouveau. This work offers a new perspective on the evolution of ornamental design, emphasizing the significance of Owen Jones and William Morris's ideas in shaping the modern approach to decorative arts. For the first time, the study thoroughly investigates the differences and mutual influences between these two artists on the development of ornamental design and their contributions to the creation of new aesthetic concepts that remain relevant today. This article highlights the development of ideas, that significantly transformed ornamentation at the end of the 19th century and contributed to the emergence of Art Nouveau. The influence of Owen Jones and William Morris, who advocated the rejection of excessive decoration in favor of simple, yet expressive forms inspired by natural motifs and abstract principles, is clearly analyzed. These ideas led to the transformation of Western ornamental tradition, blending aesthetics with functionality, which became the foundation for the development of Art Nouveau. The concepts

and work of Jones and Morris gave Art Nouveau its distinctive features – organic, natural, yet clearly structured forms – thereby laying the groundwork for the further development of decorative arts and design from the late 19th century to the present day.

Key words: ornament, arts and crafts, decorative arts, Art Nouveau, William Morris, Owen Jones.

Постановка проблеми. Декоративне мистецтво XIX ст. зазнало значних змін, які мали суттєвий вплив на подальший розвиток орнаменталістики. Цей період став своєрідним лабораторним майданчиком для випробування нових ідей і підходів у створенні орнаментів, які знаходили своє відображення в архітектурі, інтер'єрному дизайні та декоративному мистецтві. Актуальність вивчення цих змін зумовлена низкою чинників естетичного, соціокультурного та технологічного характеру, які визначили подальший розвиток орнаментального мистецтва та його роль у суспільстві.

По-перше, вивчення змін в орнаменті XIX ст. дає змогу глибше зрозуміти естетичні принципи, які формували художню свідомість у той період. Напрацювання О. Джонса, В. Морріса, Д. Раскіна, О. П'юджина, Г. Земпера створили основу для розуміння орнаменту як носія нових естетичних цінностей, з яких сформувалося мистецтво модерну. Їхні ідеї продовжують впливати на сучасний дизайн та архітектуру, що робить вивчення їхніх підходів актуальним для сучасних дослідників і практиків.

По-друге, орнамент XIX ст. відображає важливі соціальні та культурні зміни. Індустріалізація та урбанізація суттєво вплинули на художні практики, викликаючи дебати про роль машинного виробництва у створенні орнаменту. Критику індустріалізації та масового виробництва з боку Д. Раскіна і В. Морріса можна розглядати як реакцію на соціальні виклики часу і спробу зберегти традиційні ремесла та ручну працю. Аналіз цих соціальних аспектів допомагає краще зрозуміти контекст, у якому розвивалася орнаменталістика, та її вплив на смаки суспільства.

По-третє, технологічні інновації XIX ст. суттєво вплинули на розвиток орнаментального мистецтва. З'явилися матеріали та техніки, які відкрили нові можливості для художників і дизайнерів. Вивчення впливу цих технологій на створення орнаментів дає змогу зрозуміти, як інновації змінювали художні практики та формували нові естетичні ідеали.

Для українського мистецтвознавства вивчення змін в орнаменталістиці XIX ст. особливо актуальне. Українське декоративне мистецтво того часу зазнало впливу європейських стилів і течій, водночас зберігаючи унікальну ідентичність та

традиції. Дослідження європейських впливів і їхнього синтезу з національними орнаментальними формами дає можливість краще зрозуміти розвиток української художньої традиції та її місце в контексті загальноєвропейських мистецьких процесів. Це сприяє більш глибокому усвідомленню значення культурної спадщини для сучасного українського мистецтва.

Аналіз досліджень. Дослідження змін в орнаменталістиці XIX ст. в українському мистецтвознавстві має багатогранну історію, яка відображає еволюцію наукових підходів та методів дослідження в цій галузі. Науковці розглядали розвиток орнаменту як важливу складову культурного і художнього процесу, що давало можливість краще зрозуміти як національну, так і європейську традицію в декоративному мистецтві України. Утім, постать і творчість О. Джонса та В. Морріса залишилася на узбіччі ґрунтового наукового інтересу, на відміну від світового мистецтвознавства, в якому інтерес до їхньої діяльності особливо зріс в останні роки. Варто відзначити такі праці: І. Франк (Frank, 2018), С. Слобода (Sloboda, 2008), Дж. Джесперсен (Jespersen, 1977; 2008), К. Хервол Флорес (Carol A. Hrvol Flores, 2006).

«Журнал досліджень Вільяма Морріса» (The Journal of William Morris Studies) є провідним виданням, яке публікує статті, рецензії та огляди, присвячені В. Моррісу, його ідеям і спадщині. Видання підтримує дослідження не тільки у сфері мистецтва і ремесел, а й у контексті соціальних, політичних та культурних питань, з якими В. Морріс працював протягом свого життя. Для досліджень творчості В. Морріса також актуальними є напрацювання «Товариства Вільяма Морріса» (The William Morris Society...).

Мета статті – проаналізувати еволюцію орнаменталістики під впливом ідей О. Джонса та В. Морріса, а також вплив їхніх концепцій на формування стилю модерн і розвиток декоративного мистецтва кінця XIX – початку XX ст.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці XIX – на початку XX ст. у багатьох країнах відбувалося активне переосмислення національних культурних традицій та їх значення у мистецтві. Зростання інтересу до народного мистецтва і орнаменту було частиною більш глобального руху, який прагнув знайти нові джерела натхнення в автентичних національних традиціях. Це знайшло

відображення у нових стилістичних напрямках модерну, таких як мистецтво та ремесла, естетизм, ар-нуво, югендстиль, сецесіон та ін.

Європейський соціокультурний контекст дуже важливий для розуміння витоків модерну в декоративно-прикладному мистецтві загалом та в орнаменталістиці зокрема. Промислова революція XIX ст. внесла значні зміни у суспільство, зокрема у виробничі процеси та соціальну структуру. У період з середини XIX ст. до Першої світової війни орнамент став темою емпіричних, історичних та теоретичних досліджень, а також основою для експериментального дизайнерського виробництва. Європейські дизайнери дедалі частіше використовували екзотичні орнаментальні мотиви та стилі, розвиваючи функціональний еkleктизм, що виникав унаслідок пошуків способів комунікації серед зростаючої кількості інститутів, технологій та ідей. У Європі та Сполучених Штатах друга половина XIX ст., відзначена розмаїттям історичних стилів, стала відома як епоха «битви стилів» (Battle of the Styles). Європейські науковці, критики, архітектори та мистецтвознавці вивчали світові орнаментальні традиції.

Перші дебати щодо ролі орнаменту та декоративно-прикладного мистецтва розпочалися у першій половині XIX ст. у Британії, що породило рух за реформу дизайну. З метою підвищення рівня освіти дизайнерів у Британії у 1837 р. були засновані державні школи дизайну. Оскільки промисловість орієнтувалася на популярні смаки, що породжувало хвилю критики, спрямовану на низькі стандарти британського дизайну. Серед критиків були мистецтвознавець і педагог Г. Коул, художник Р. Редгрейв, орнаменталіст і теоретик О. Джонс.

Реформатор освіти та співорганізатор Великої виставки 1851 р. Г. Коул запровадив нову педагогіку дизайну через низку товариств та установ, включаючи Департамент науки і мистецтва Британської торгової палати та Музей Південного Кенсінгтона (пізніше відомий як Музей Вікторії та Альберта). Під керівництвом Г. Коула група педагогів, архітекторів та мистецтвознавців, у тому числі О. Джонс, взялася за це питання під прапором руху за реформу дизайну. Останній виник у відповідь на виклики, пов'язані з швидким розвитком промисловості та необхідністю підвищення якості продукції. Г. Коул і його однодумці усвідомили, що для досягнення успіху у цій сфері потрібно не тільки вдосконалити технічні навички працівників, а й виховувати у них почуття естетики та доброго смаку. Нова педагогіка дизайну передбачала інтеграцію мистецтва і промисло-

вості, що мало на меті створення виробів високої якості, які були б конкурентоспроможними на міжнародному ринку.

У рамках цієї педагогіки були засновані навчальні заклади, в яких студенти вивчали основи мистецтва та дизайну з урахуванням вимог сучасного промислового виробництва. Це включало навчання принципам орнаменту, які могли бути використані у виробництві текстильних, керамічних, металевих та інших виробів. Музей Південного Кенсінгтона, який став основним центром впровадження нових освітніх підходів, надавав студентам доступ до широкого спектру зразків мистецтва та орнаментів з усього світу, що сприяло формуванню їхнього естетичного світогляду.

У 1856 р. О. Джонс опублікував працю «Грама-тика орнаменту», яка стала першою спробою розробити глобальну морфологію орнаменту (Jones, 1856). Вона не лише систематизувала різноманітні орнаментальні стилі з усього світу, а й окреслила основні принципи їх побудови та використання. О. Джонс прагнув показати взаємозв'язки між різними орнаментальними традиціями, знаходячи спільні риси та закономірності у їхній структурі та естетиці. Він зібрав численні приклади з різних культур, включаючи єгипетську, грецьку, римську, мавританську, ісламську, індійську, китайську та багато інших, щоб продемонструвати універсальність та багатогранність орнаментального мистецтва (Carol, 2006).

Захоплюючись здатністю східних майстрів створювати складні й витончені візерунки з обмеженого набору елементів, О. Джонс побачив у цьому глибоке розуміння гармонії та композиції. Східне мистецтво, з його увагою до деталей, геометричних форм і симетрії, стало для нього джерелом натхнення, яке майстер прагнув інтегрувати у західну естетику. Це натхнення не лише змінило його підходи до дизайну, а й стало важливим фактором у формуванні естетичних принципів модерну. Завдяки О. Джонсу, західні художники та дизайнери почали активно звертатися до східних традицій орнаменту, зокрема ісламського та перського мистецтва, в яких орнамент мав не тільки декоративне, а й глибоке символічне значення. Це стимулювало пошуки нових рішень у створенні орнаментів, які поєднували простоту з естетичною насиченістю, використовуючи мінімум елементів для досягнення максимального художнього ефекту. Вплив східної культури крізь призму ідей О. Джонса значно збагатив модерн, додавши йому глибини, абстрактності та геометричної чіткості. Художники модерну, зокрема в архітектурі, текстилі й прикладному мистецтві, почали широко

використовувати східні мотиви – від геометричних візерунків до стилізованих рослинних форм. Завдяки О. Джонсу східна культура стала потужним каталізатором перетворення західного мистецтва. Її вплив допоміг модерну відійти від надмірної декоративності та повернутися до витонченої простоти, в якій орнамент ставав вираженням гармонії між культурою, природою та сучасними технологіями.

О. Джонс підкреслював важливість адаптації орнаментів до сучасних умов, використовуючи нові матеріали та технології. Він вважав, що орнамент має відповідати функції та контексту, в якому він використовується. А кожна традиційна культура має свій унікальний підхід до створення орнаменту, який можна зрозуміти та адаптувати до сучасних потреб. Основна ідея О. Джонса полягала в тому, що орнамент може слугувати мостом між минулим і майбутнім, зберігаючи культурні традиції та сприяючи інноваціям у дизайні. «Грамматика орнаменту» стала важливим внеском у розвиток теорії та практики орнаменталістики, впливаючи на наступні покоління митців, дизайнерів і архітекторів. Вона заклала основи для подальшого вивчення та систематизації орнаментальних мотивів, сприяючи їхньому розумінню та інтеграції у сучасне мистецтво і дизайн (Ornament and European modernism...).

О. Джонс виступав за традиційний тип дизайну, в якому детальні дослідження природи були трансформовані в пласкі, геометричні та повторювані візерунки. Він сприймав традиціоналізацію як природний і доречний візуальний вираз для дедалі більш індустріалізованого суспільства. О. Джонс та деякі його колеги-реформатори вважали, що мистецтво в індустріальний період перебуває у стані занепаду через недостатнє визнання науки як домінуючого культурного етосу. Вони приписували цей стилістичний занепад неадекватній взаємодії між мистецтвом і природою. У результаті зверталися до моделей з географічно і історично далеких культур – тих, які, на їхню думку, були більш укорінені в природі і традиціях, ніж їхня власна культура. Однак, попереджаючи про небезпеку безглузкого копіювання і модного захоплення екзотичними стилями, О. Джонс виступав за більш суворий стилістичний еklektизм. Він закликав до створення нових дизайнів, які відповідали б сучасним технологічним можливостям, але при цьому зберігали зв'язок із природою і традиціями. О. Джонс підкреслював важливість розуміння суті орнаменту, а не простої імітації. Він вважав, що орнамент повинен не лише прикрашати, а й передавати культурні та природні цінності,

сприяти гармонії між мистецтвом і навколишнім середовищем. Отже, О. Джонс сприяв розвитку нового підходу до дизайну, який поєднував традиційні мотиви з новими технологіями, зберігаючи при цьому глибоке розуміння природи і культури (Sloboda, 2008).

Цей підхід безпосередньо вплинув на мистецтво модерну, в якому орнамент став не просто декоративним елементом, а й важливим засобом вираження культурної ідентичності та природної краси. Принципи О. Джонса, зосереджені на органічних формах і гармонії з природою, стали основою для створення плавних ліній і природних мотивів, які, у свою чергу, стали візитною карткою стилю модерн. Водночас його заклик до врахування сучасних технологій відкрив двері для новаторських технік і матеріалів, що використовувались у дизайні модерну.

І. Франк підкреслює вплив О. Джонса не тільки в межах дебатів щодо реформи прикладного мистецтва, в яких той відіграв значну роль, а й у контексті ширших питань, стверджуючи, що принципи орнаменту необхідні для покращення моральності. О. Джонс, хоча й визнавав самостійну цінність орнаменту, вагався між двома різними підходами. З одного боку, він обирав естетичну, неісторичну трактовку чистих орнаментальних форм, позбавлених функціональних і символічних обмежень, з іншого – пропонував історичні приклади цивілізацій минулого, таких як єгипетська та ісламська. На думку О. Джонса, символізм був ключовим елементом обох культур, що пояснювало як тривалу присутність орнаменту, так і відсутність модних змін. Ця символічна позиція, на думку І. Франк, підживляла те, що орнамент набував завдяки своїм формальним характеристикам, натомість сприяла поширенню еklektичних тенденцій у прикладному мистецтві в третій чверті XIX ст. Шукаючи як нові, так і знайомі джерела натхнення, О. Джонс кидав виклик сучасним уявленням про ієрархію мистецтв, розвиток історії мистецтв та цінність орнаменту. Як зазначає І. Франк, він відстоював позазахідний, нехристиянський стиль як засіб подолання кризи декоративного мистецтва в Англії. Його принципи дизайну наділяли орнамент красою, свободою дій та незалежністю (Frank, 2018).

В той час, як його сучасники шукали порятунку у поверненні до середньовічних або природних форм, О. Джонс бачив майбутнє у прогресі та промисловості. Цей підхід не тільки вплинув на архітектуру та орнаменталістику свого часу, а й залишив глибокий слід у подальшому розвитку дизайну та декоративно-прикладного мистецтва.

Ідеї О. Джонса щодо інтеграції промислових матеріалів та наукових принципів у дизайн були радикальними для його часу і контрастували з більш романтичними ідеями В. Морріса.

В. Морріс – видатний британський дизайнер, письменник, художник і соціальний реформатор, який був ключовою фігурою у Русі Мистецтв і Ремесел (Arts and Crafts Movement) та знаковою фігурою в дебатах XIX ст. Його погляди на орнамент були глибоко вкорінені у соціальних, естетичних та моральних переконаннях. В. Морріс вважав орнамент важливим засобом для вираження людської творчості та краси у повсякденному житті.

В. Морріса називали «солдатом в армії за красу», і це було влучне описання всього його життєвого шляху. Він відчував, що сучасна комерційна система, тобто змагання за дешевизну, а не за досконалість, була абсолютно згубною для будь-якого мистецтва та намагався змусити людей отримувати справжнє задоволення від речей, які вони використовують (Carruthers, 2022).

На відміну від прогресивного підходу урядових шкіл дизайну, Рух Мистецтв та Ремесел відкинув сучасність та промисловість. Він був заснований В. Моррісом як спроба повернути доіндустріальний дух середньовічного англійського суспільства. Дотримуючись ідей про те, що щасливий робітник робить гарні речі незалежно від здібностей, Рух Мистецтв та Ремесел шукав натхнення в середньовічних англійських і кельтських традиціях. Під час лекції у Бірмінгемі у липні 1897 р. В. Морріс наполягав, що зв'язок між історією та оздобленням настільки сильний, що в практиці останнього не можна повністю позбутися впливу минулих часів на те, що ми робимо в наші дні. Жодна людина, якою б оригінальною вона не була, не може сьогодні сісти й створити орнамент для тканини, форму звичайного посуду чи предмет меблів, які були б чимось іншим, ніж розвитком або деградацією форм, що використовувалися сотні років тому (Carruthers, 2022).

Ідеологічні та методологічні підходи О. Джонса та В. Морріса, хоча й відзначаються суттєвими відмінностями, мали глибокий вплив на розвиток орнаменталістики та декоративного мистецтва в цілому. О. Джонс був прихильником індустріалізації та нових технологій, вбачаючи в них потенціал для підвищення якості та доступності декоративного мистецтва. Його «Грамматика орнаменту» була спрямована на стандартизацію та систематизацію орнаментів, що, на його думку, мало б допомогти промислому виробництву. В. Морріс був критично налаштований щодо індустріалізації. Він

бачив у ній загрозу для якості та індивідуальності виробів, виступаючи за повернення до ручної праці та традиційних ремесел, що, на його думку, забезпечує естетичну і моральну цінність виробів.

Соціальні погляди О. Джонса та В. Морріса також відрізнялися. О. Джонс зосереджувався на естетичних і функціональних аспектах орнаменту, приділяючи менше уваги соціальним питанням. Його головною метою було створення універсальних принципів орнаменту, які можна було б застосувати в будь-якій культурі. Натомість В. Морріс мав глибокі соціалістичні переконання і бачив у мистецтві засіб для соціальної реформи. Він вірив, що краса і якість ручної праці можуть підвищити якість життя і сприяти створенню справедливого суспільства. Як активний соціаліст, В. Морріс вважав, що мистецтво має бути доступним для всіх, а не лише для еліти (Morris, 2012).

Естетичні принципи також суттєво відрізнялися. О. Джонс прагнув до універсалізації та стандартизації естетичних правил, вважаючи, що існують певні універсальні закони, яких варто дотримуватися для створення гармонійного орнаменту. Його підхід був більш академічним і аналітичним. В. Морріс, зі свого боку, надавав перевагу природним формам і мотивам, що відображають індивідуальність і творчість майстра.

Методологічні відмінності проявляються в підході до створення орнаменту. О. Джонс розробив систематичний підхід, що базувався на вивченні різних культур і історичних епох, створюючи набір принципів для гармонійного орнаменту. Його метод був аналітичним, спрямованим на виявлення універсальних законів краси. В. Морріс же віддавав перевагу практичному підходу, заснованому на традиційних ремеслах і техніках, вважаючи, що найкращі орнаменти створюються шляхом ручної праці та творчого експерименту. Він активно використовував історичні стилі як джерело натхнення, але адаптував їх до сучасних потреб і умов.

Щодо використання технологій, О. Джонс був відкритий до нових промислових методів у створенні орнаментів, вважаючи, що це сприятиме поширенню і доступності високоякісного дизайну. В. Морріс, навпаки, був противником масового виробництва й індустріальних технологій, вірячи, що ручна праця є єдиним способом створення справді красивих і цінних виробів. Його методологія була заснована на використанні традиційних інструментів і технік, що забезпечувало високу якість і унікальність кожного виробу.

Нарешті, їхні підходи до структури та організації праці також розходяться. О. Джонс підтриму-

вав ідею спеціалізації та розподілу праці в процесі створення орнаментів, вважаючи, що це дає змогу досягти високої ефективності та якості виробництва. В. Морріс же вірив у єдність художника і ремісника, вважаючи, що майстер повинен брати участь у всіх етапах створення виробу, що забезпечує цілісність і гармонію кінцевого продукту.

У творчій спадщині О. Джонса та В. Морріса можна виявити не тільки розбіжності, а й численні спільні риси, які суттєво вплинули на розвиток декоративного мистецтва й дизайну другої половини XIX ст. та на стиль модерн. Митці поділяли спільні цінності та підходи, які стали основою їхньої роботи: 1) цінування історичних стилів. Митці приділяли значну увагу вивченню та використанню історичних стилів у своїх роботах. О. Джонс досліджував орнаменти різних культур та епох, намагаючись створити систематизовані принципи орнаменталістики. В. Морріс, у свою чергу, черпав натхнення з середньовічного мистецтва, готики та раннього Ренесансу, інтегруючи ці стилі у свої проекти, водночас переосмислюючи їх для сучасного використання; 2) пошук універсальних принципів краси. Митці прагнули виявити універсальні принципи краси, які могли б бути застосовані до орнаментального мистецтва. О. Джонс втілював цю ідею у праці «Грамматика орнаменту», в якій систематизував принципи орнаменталістики різних культур. В. Морріс, хоча й надавав перевагу інтуїтивному підходу, також шукав основні принципи, які визначають красу і гармонійність орнаменту; 3) прагнення до естетичного вдосконалення повсякденного життя. Митці вважали, що естетика орнаменту має значний потенціал для покращення якості життя людей. О. Джонс підкреслював, що краса в архітектурі та декоративному мистецтві сприяє підвищенню загального культурного рівня суспільства. В. Морріс бачив у красі засіб для створення гармонійного і справедливого суспільства, в якому естетика є невід'ємною частиною щоденного життя; 4) відданість якості та майстерності. Митці надавали великого значення високій якості та майстерності у створенні орнаменту. О. Джонс вважав, що ретельне вивчення та застосування найкращих зразків з історії дозволяє досягти високого рівня майстерності. В. Морріс, зі свого боку, акцентував на значенні ручної праці та індивідуального підходу до кожного виробу, протиставляючи це масовому виробництву; 5) естетичне і етичне виховання. Ідея виховної ролі мистецтва і орнаменту, яка була важливою для О. Джонса, знайшла своє продовження у творчості В. Морріса. Митці вірили, що естетика і краса мають не лише есте-

тичну, а й етичну функцію, сприяючи моральному і духовному розвитку суспільства.

Висновки. О. Джонс та В. Морріс зробили значний внесок у розвиток західного декоративного мистецтва та архітектури, впливаючи на формування орнаменту модерну. О. Джонс здійснив вагомий внесок у завдяки глибоким дослідженням східної культури. Його подорожі та вивчення орнаментів сходу, зокрема ісламського, перського та індійського мистецтва, не тільки дали йому змогу осмислити принципи декоративного оформлення, а й допомогли інтегрувати ці естетичні цінності у західну культуру. У праці "Грамматика орнаменту" О. Джонс заклав основи для нового підходу до орнаментального мистецтва, використовуючи геометричні та абстрактні форми, які були характерними для східної традиції. Його захоплення симетрією, ритмом і абстракцією у східних орнаментах сприяло створенню нових форм у декоративному мистецтві, які пізніше стали основою модерну та мали важливе значення для формування його естетики. Модерн, який прагнув до поєднання функціональності та естетики, черпав натхнення з ідей О. Джонса, який вважав орнамент не просто декоративним елементом, а важливим засобом вираження символічних значень. Завдяки роботам О. Джонса західна орнаментальна традиція набула нового імпульсу, що спричинило перехід до більш абстрактних та лаконічних форм, характерних для модерну. Ідеї гармонії та структури в орнаменті заклали основи для подальших інновацій у дизайні, допомагаючи перетворити орнамент на ключовий елемент архітектурних та художніх рішень у стилі модерн.

Вплив В. Морріса на розвиток орнаменту стилю модерн є ключовим і в багатьох аспектах визначальним для еволюції декоративного мистецтва кінця XIX – початку XX ст. Одним з головних принципів, які В. Морріс привніс у орнамент модерну, було використання органічних форм та природних мотивів. Він вважав, що орнамент має відображати красу природи та гармонійно інтегруватися в структуру виробу. Його улюблені мотиви включали рослини, квіти, листя, а також складні візерунки, що повторювали природні структури. Вони стали основою для орнаменту модерну, в якому лінії та форми були плавними, асиметричними і нагадували природні елементи.

О. Морріс також сприяв відродженню інтересу до середньовічних ідей ремісничого виробництва, в якому кожен виріб був створений індивідуально, з акцентом на майстерності та унікальності. Цей підхід знайшов відгук у дизайнерів модерну, які прагнули поєднати традиційні

ремісничі техніки з новими художніми формами, що сприяло розвитку стилю модерн як симбіозу ремесла і мистецтва. В. Морріс, з його прагненням до гармонії між природою, матеріалом і формою, надав орнаменту модерну значення, яке виходило за межі простої декоративності. Орнамент у модерні виконував роль не лише естетичну, а й філософську, форма підкреслювала взаємозв'язок між людиною і природою, між утилітарністю і красою. Вплив В. Морріса можна простежити в

органічних, плавних лініях і природних візерунках модерну, які стали його візитною карткою. Завдяки митцю орнамент модерну отримав глибший зміст, а краса предмета поєдналася з його утилітарною функцією.

Творчість О. Джонса і В. Морріса підкреслила важливість поєднання естетичних принципів з функціональністю, що створило умови для розвитку ідей модерну, стала основою для подальшого розвитку декоративного мистецтва та дизайну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Frank I. J. *Owen Jones's Theory of Ornament*. Taylor & Francis, 2018. 28 p.
2. Jespersen J. K. *From symbolic to aesthetic ornament: studies in the theories and designs of A. W. N. Pugin and Owen Jones*. Brown University. M. A. thesis, 1977. 120 p.
3. Jones O. *The Grammar of Ornament*. Day & Son, Limited, London, 1856. 157 p. of text, 112 color plates.
4. Morris W. *Hopes and Fears for Art*. Ellis & White, 1881. 308 p.
5. Morris W. *The Collected Works of William Morris: With Introductions by His Daughter May Morris*. Cambridge University Press, 2012. 372 p.
6. *Ornament and European modernism. From Art Practice to Art History*; ed. by L. Vandi. Taylor & Francis, 2018. 218 p.
7. Sloboda S. *The Grammar of Ornament: Cosmopolitanism and Reform in British Design*. *Journal of Design History*. 2008. Vol. 21 (3). P. 223–236.
8. Carruthers A. *Robert Lorimer's 1897 Lecture on William Morris*. *The Journal of William Morris Studies*. 2022. vol. XXIV. N4. P. 5–31.
9. The William Morris Society. URL: <https://williammorrissociety.org>
10. Carol A. Hrvol Flores. *Owen Jones: Design, Ornament, Architecture, and Theory in an Age in Transition*. New York: Rizzoli, 2006. 276 p.
11. Jespersen J. K. *Originality and Jones' The Grammar of Ornament of 1856*. *Journal of Design History*. 2008. Vol. 21 (2). P. 142–153.
12. Braga Varela A. *Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle: la Grammar of ornament d'Owen Jones*. Roma : Campisano editore, 2017. 276 p.

REFERENCES

1. Frank, I. J. (2018) *Owen Jones's Theory of Ornament*. Taylor & Francis
2. Jespersen, J. K. (1977) *From symbolic to aesthetic ornament: studies in the theories and designs of A. W. N. Pugin and Owen Jones*. Brown University. M. A. Thesis
3. Jones, O. (1856) *The Grammar of Ornament*. Day & Son, Limited, London
4. Morris, W. (1881) *Hopes and Fears for Art*. Ellis & White
5. Morris, W. (2012) *The Collected Works of William Morris: With Introductions by His Daughter May Morris*. Cambridge University Press
6. *Ornament and European modernism. From Art Practice to Art History*; ed. by L. Vandi. Taylor & Francis, 2018. 218 p.
7. Sloboda, S. (2008) *The Grammar of Ornament: Cosmopolitanism and Reform in British Design*. *Journal of Design History*. 21 (3):223–236
8. Carruthers A. (2022) *Robert Lorimer's 1897 Lecture on William Morris*. *The Journal of William Morris Studies*. 4 : 5–31
9. The William Morris Society. URL: <https://williammorrissociety.org>
10. Carol, A. Hrvol Flores. (2006) *Owen Jones: Design, Ornament, Architecture, and Theory in an Age in Transition*. New York: Rizzoli
11. Jespersen, J. K. (2008) *Originality and Jones' The Grammar of Ornament of 1856*. *Journal of Design History*. 21 (2):142–153
12. Braga Varela, A. (2017) *Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle: la Grammar of ornament d'Owen Jones*. [A universal theory in the mid-19th century: Owen Jones' Grammar of ornament] Roma : Campisano editore [in French]

УДК 364.122.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-33>**Оксана ФОМЕНКО,***orcid.org/0000-0003-0588-4186*

доктор архітектури, професор,

завідувач кафедри інноваційних технологій у дизайні архітектурного середовища
Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова
(Київ, Україна) *oksana.fomenko@kname.edu.ua*

РОЛЬ ІНКЛЮЗИВНОГО ДИЗАЙНУ У ЗАБЕЗПЕЧЕННІ ЕРГОНОМІЧНИХ АСПЕКТІВ ПРИ ФОРМУВАННІ СЕРЕДОВИЩА

Формування інклюзивного простору – це багатоаспектне завдання, що включає в себе не лише забезпечення доступності, а й створення приємного та комфортного середовища. Тому що інклюзивне середовище сприяє всебічному розвитку та самореалізації кожної особистості. Цей процес орієнтований на використання найсучасніших технологічних розробок та інноваційних методів. Тому роль інклюзивного дизайну у забезпеченні ергономічних аспектів при формуванні середовища визначає рівень доступності, функціональності та комфорту середовища для всіх його користувачів. Застосування ергономічних аспектів надає точні інструменти для вимірювання та оптимізації взаємодії користувачів з інклюзивним середовищем. Ергономіка – це наука, яка вивчає взаємодію людини з навколишнім середовищем. Її мета – оптимізувати це середовище, щоб воно відповідало фізіологічним, антропометричним, психологічним та індивідуальним особливостям людини. Інклюзивний дизайн, зі свого боку, спрямований на створення продуктів та середовищ, які будуть доступні та зручні для всіх людей, незалежно від їхніх можливостей. Поєднання цих двох концепцій дозволяє створювати середовища, які не просто функціональні, а й комфортні та доступні для всіх. Тому роль ергономіки в забезпеченні доступності стає все більш визначальною. Це крок до створення більш справедливого світу, де кожен може реалізувати свій потенціал. Здійснений аналіз допоміг визначити роль інклюзивного дизайну у забезпеченні ергономічних аспектів при формуванні середовища. **Мета статті** – є проведення аналізу ролі інклюзивного дизайну у забезпеченні ергономічних аспектів при формуванні середовища. **Методологія роботи** ґрунтується на всебічному аналізі зібраних даних та узагальненні попередніх досліджень. **В результаті аналізу** ми виділили матеріали, релевантні темі дослідження. **Результати дослідження.** Проведено аналіз ролі інклюзивного дизайну у забезпеченні ергономічних аспектів при формуванні середовища. Обґрунтовано та з'ясовано відзнаки інклюзивного дизайну як дієвого методу у забезпеченні ергономічних рішень, щодо створення інклюзивного простору. Ідентифіковано ергономічні вимоги для формування доступного середовища. Розкрито ключові шляхи покращення інклюзивного з використанням ергономічних аспектів. Наукова новизна полягає у виявленні нових аспектів взаємозв'язку між інклюзивним дизайном та ергономікою. Дослідження виявило широкий спектр ергономічних рішень, придатних для створення доступного середовища, та визначило перспективні напрямки для подальших наукових розробок в галузі інклюзивного дизайну.

Ключові слова: інклюзивний дизайн, ергономіка, аспекти, середовище, інновації, формування, образно-проектні рішення.

Oksana FOMENKO,*orcid.org/0000-0003-0588-4186*

Doctor of Architecture, Professor,

Head of the Department of Innovative Technologies in Architectural Environment Design
O. M. Beketov National University of the Urban Economy in Kharkiv
(Kyiv, Ukraine) *oksana.fomenko@kname.edu.ua*

THE ROLE OF INCLUSIVE DESIGN IN PROVIDING ERGONOMIC ASPECTS IN FORMING THE ENVIRONMENT

The formation of an inclusive space is a multifaceted task that includes not only ensuring accessibility, but also creating a pleasant and comfortable environment. Because an inclusive environment contributes to the comprehensive development and self-realization of each individual. This process is focused on the use of the most modern technological developments and innovative methods. Therefore, the role of inclusive design in ensuring ergonomic aspects in the formation of the environment determines the level of accessibility, functionality and comfort of the environment for all its users. The use of ergonomic aspects provides accurate tools for measuring and optimizing user interaction with an inclusive environment. Ergonomics is a science that studies human interaction with the environment. Its goal is to optimize this environment so that it corresponds to the physiological, anthropometric, psychological and individual characteristics of a person.

*Inclusive design, for its part, is aimed at creating products and environments that will be accessible and comfortable for all people, regardless of their capabilities. The combination of these two concepts allows us to create environments that are not just functional, but also comfortable and accessible to everyone. Therefore, the role of ergonomics in ensuring accessibility is becoming increasingly decisive. This is a step towards creating a fairer world where everyone can realize their potential. The analysis carried out helped to determine the role of inclusive design in ensuring ergonomic aspects in shaping the environment. **The purpose** of the article is to analyze the role of inclusive design in ensuring ergonomic aspects in shaping the environment. **The methodology** of the work is based on a comprehensive analysis of the collected data and a generalization of previous research. **The results** of the analysis, we identified materials relevant to the topic of the study. **Research results.** The role of inclusive design in ensuring ergonomic aspects in shaping the environment was analyzed. The advantages of inclusive design as an effective method in ensuring ergonomic solutions for creating an inclusive space were substantiated and clarified. Ergonomic requirements for forming an accessible environment were identified. Key ways to improve inclusiveness using ergonomic aspects are revealed. The scientific novelty lies in identifying new aspects of the relationship between inclusive design and ergonomics. The study revealed a wide range of ergonomic solutions suitable for creating an accessible environment, and identified promising areas for further scientific developments in the field of inclusive design.*

Key words: inclusive design, ergonomics, aspects, environment, innovation, formation, figurative and design solutions.

Постановка проблеми. Попри зростаючу потребу в інклюзивних середовищах, залишається невирішеним питання про те, наскільки ефективно інклюзивний дизайн враховує ергономічні потреби різних груп населення. Це питання відкриває широкий спектр для подальшого дослідження. Застосування ергономічних аспектів у формування інклюзивного середовища надає можливість побудувати світ, де кожен відчуває себе комфортно та безпечно. Така стратегія забезпечує інклюзію всіх людей в суспільство, дозволяючи їм повноцінно користуватися простором та брати участь у всіх сферах життя, відповідно до міжнародних норм. Інклюзивний дизайн спрощує та оптимізує процес впровадження ергономічних норм у проекти, роблячи її невід'ємною частиною процесу розробки продуктів та середовищ.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тему дослідження обґрунтували праці українських та зарубіжних вчених, присвячені застосуванню ергономічних принципів у створенні доступного простору. Так, автор Катріченко К. у своїй статті провела аналіз чинників та характеристик, які допомагають розкрити сутність організації комфортного середовища (Катріченко, 2020). Науковець Кривуц С. В. проаналізував особливості процесу проєктування щодо створення інклюзивного предметно-просторового середовища (Кривуц, 2022). Аналізу ергономічних принципів та застосуванню їх в процесах формування інклюзивного простору присвятили свої дослідження дослідники Чупріна Н. В. і Булатов В. А. (Чупріна, Булатов, 2022). Автор Городецька Г. провела всебічне дослідження проблем доступності та довела необхідність інтеграції ергономіки та соціальної інклюзії для їх вирішення (Городецька, 2022). Результатом проведеного комплексного аналізу проблеми організації без'барерного середовища авторами Зубченко С. О., Каплан Ю. Б.,

Тищенко Ю. А. стало визначення необхідності активно застосовувати світові досягнення ергономічні рішення в області ергономіки (Зубченко та інш., 2020). Автор Мохнюк Р. С. систематизував досвід впровадження інклюзивних практик та визначити основні виклики у цій галузі (Мохнюк, 2020). Науковець Шкуро В. здійснив дослідження взаємозв'язку між доступністю міського середовища, якістю життя мешканців та необхідністю змін у суспільних нормах (Шкуро, 2019). Питанню використанню ергономічних засад в процесах організації середовища, приділив увагу автор Сьомка С. В. (Сьомка, 2019). Дослідниця Смірнова О. В. здійснила аналіз застосування ергономічних підходів для розробки новаторських споруд в умовах розвитку міста, що враховує інклюзивні потреби громади (Смірнова, 2020).

Мета статті – є проведення аналізу ролі інклюзивного дизайну у забезпеченні ергономічних аспектів при формуванні середовища.

Виклад основного матеріалу. Взаємодія між різними культурами та народами призводить до збільшення різноманітності навколо нас. Мова йде не лише про включення різних культур і соціальних груп, а й про створення умов для людей з фізичними особливостями. Збільшення людей з інвалідністю в світі є певним викликом сучасному суспільству у створенні доступної інфраструктури, яка б дозволяла людям з інвалідністю вільно пересуватися та користуватися послугами. Саме тому, інклюзивний дизайн є потужним інструментом, який передбачає створення продуктів та середовищ з урахуванням потреб всіх користувачів. Принципи інклюзивного дизайну є фундаментом, на якому будується інклюзивне середовище, тому при його аналізі можна виокремити наступні (рис. 1) (Булатов, 2023):

– універсальність (середовище та продукти повинні бути зручними у використанні для макси-

мально широкого кола людей, включаючи людей з обмеженими можливостями; мінімізація бар'єрів (рис., 1 а);

– гнучкість використання (продукти повинні легко адаптуватися до різних потреб та переваг користувачів; користувачі повинні мати можливість налаштувати продукт під себе) (рис., 1 б);

– простота використання (продукти повинні бути зрозумілими та легко освоюваними без необхідності детального вивчення інструкцій; відсутність зайвих елементів, які можуть відволікати чи ускладнювати використання) (рис., 1 в);

– точна інформація (інформація має бути представлена ясно і зрозуміло, без двозначності; використання контрастних кольорів та шрифтів для покращення читаності (рис., 1 г);

– низьке фізичне зусилля (рис., 1 д);

– розмір та простір для підходу (продукти повинні бути доступні для людей із різними фізичними можливостями, та мати достатній простір для маневрування) (рис., 1 е);

– допуск до помилок (помилки мають бути легко виправними, а їхні наслідки не повинні бути критичними, система повинна надавати зрозумілі інструкції та підказки) (рис., 1 ж).

Принципи інклюзивного дизайну закладають фундамент для створення доступного середовища, однак без урахування ергономічних факторів неможливо досягти рівня комфорту та зручності,

які б задовольнили всіх. Від початкової ідеї до кінцевого результату – інклюзивний дизайн забезпечує послідовний підхід до створення доступних продуктів та середовища, використовуючи ергономічні принципи та враховуючи різноманітність людських потреб. Створення інклюзивного простору в сучасному світі вимагає застосування інноваційних підходів, нових технологій та нестандартних дизайнерських рішень на всіх етапах проектування (Черній, Костюченко, 2022).

Формуючи візуальну концепцію інклюзивного дизайну, ми не можемо оминати сучасні розробки в галузі ергономіки та пов'язаних дисциплін. Адже саме вони забезпечують наукову основу для створення комфортного та функціонального простору. Тому процес інтеграції ергономіки та інклюзивного дизайну починається з комплексного аналізу потреб користувачів та розробки відповідних образно-проекційних рішень. Цей процес передбачає врахування широкого спектру факторів, від фізіологічних особливостей людини до соціальних аспектів, з метою створення оптимальних умов для всіх (Smith, 2007). Процес інтеграції ергономіки та інклюзивного дизайну починається з комплексного аналізу потреб користувачів та розробки відповідних образно-проекційних рішень. Він включає в себе: ідентифікацію цільової аудиторії (визначення різноманітних груп користувачів, включаючи людей з різними фізич-

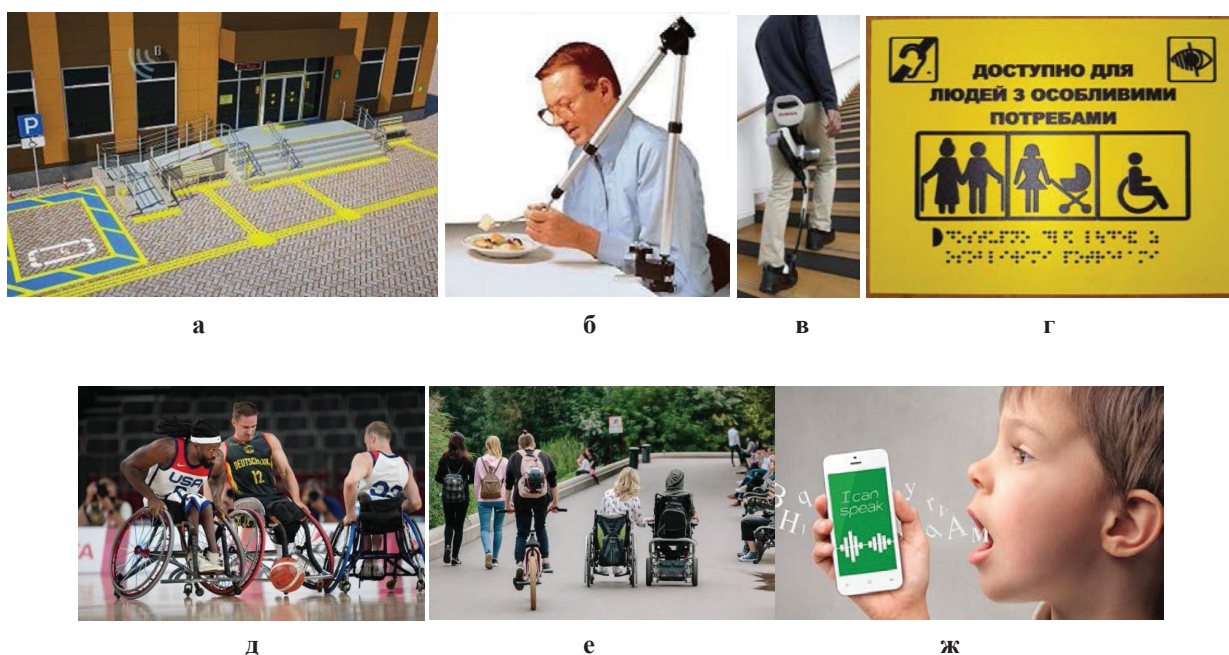


Рис. 1. Інклюзивні принципи: а – універсальність; б – гнучкість використання; в – простота використання; г – інформативна точність; д – низьке фізичне зусилля; е – розмір та простір для підходу; ж – допуск до помилок

ними, когнітивними та соціальними особливостями); дослідження потреб (проведення інтерв'ю, спостережень, опитувань та інших методів для збору інформації про потреби, бажання та обмеження користувачів); аналіз контексту використання (вивчення середовища, в якому продукт або послуга будуть використовуватися, для розуміння факторів, що впливають на користувацький досвід) (Городецька, 2022).

До ергономічних аспектів належить (Чупріна, Булатов, 2023):

- простота (мінімалізм, інтуїтивність – продукт повинен бути логічним і передбачуваним у використанні, застосування стандартних елементів, зрозумілі позначення, консистентність – забезпечення єдиного стилю у створенні середовища або продукту;

- естетика (використання простих форм і ліній, гармонія кольорів, матеріалів, пропорцій, деталей);

- безпека (виявлення потенційної небезпеки, організація предметно-просторового середовища з відповідністю до антропометричних характеристик людини із мінімізацією фізичного навантаження, забезпечення працівників необхідними засобами індивідуального захисту, тренінги, ергономічна оцінка).

- комфорт (правильна розробка меблів, що підтримує природну поставу тіла: стільці, крісла, столи; оптимальне освітлення: яскраве, але розсіяне світло, відсутність відблисків на екранах;

оптимальна температура та вологість; зручні інструменти та обладнання; регулярні перерви; індивідуальні налаштування.

Такий підхід дозволяє створювати рішення, які відповідають потребам людей з різними фізичними, когнітивними та культурними особливостями, забезпечуючи рівний доступ до продуктів та послуг. Сучасний світ все більше прагне до інклюзивності та доступності. Все більше уваги приділяється створенню середовища, продуктів та послуг, які відповідають потребам різних груп користувачів, включаючи людей з інвалідністю. Саме в цьому контексті синтез інклюзивного дизайну та ергономіки набуває особливої актуальності. Продукти, які розроблені з урахуванням принципів інклюзивного дизайну та ергономіки, стають доступними для більшої кількості людей, що збільшує потенційний ринок збуту.

Завдяки такому синтезу ми отримуємо комплексний інструмент для ефективного управління проектами, який дозволяє скорочувати терміни, знижувати витрати та підвищувати якість кінцевого результату. Системне застосування ергономічних знань дозволяє створювати середовище та продукти, які не лише відповідають потребам користувачів, але й сприяють підвищенню їхньої продуктивності та добробуту (рис. 2).

Можна відзначити, що інклюзивний дизайн, заснований на принципах ергономіки, дозволяє людям з обмеженими можливостями виконувати більше завдань самостійно, що підвищує їхню



Рис. 2. Ергономічне, інклюзивне предметно-просторове середовище:
а – середовище для людей з інвалідністю у спортивному залі; б – ергономічний підйомник;
в – ергономічне місце для людей з інвалідністю в громадському транспорті; г – інклюзивна, ергономічна дошка повідомлень; д – ергономічне паркувальне місце для людей з інвалідністю;
е – ергономічний пандус для людей з інвалідністю

самооцінку та якість життя. Тому інклюзивний ергодизайн сьогодення стає більш важливим для суспільства.

Дослідження було спрямоване на аналіз того, як інклюзивний дизайн впливає на ергономічні аспекти при формуванні середовища.

Аналіз даних продемонстрував, що інклюзивний дизайн відіграє ключову роль у забезпеченні ергономічності та доступності середовища для всіх користувачів.

Висновки. Дослідження виявило, що провідну роль інклюзивного дизайну у забезпеченні ерго-

номічних аспектів при формуванні середовища. Обґрунтовано та з'ясовано відзнаки інклюзивного дизайну як дієвого методу у забезпеченні ергономічних рішень, щодо створення інклюзивного простору. Ідентифіковано ергономічні вимоги для формування доступного середовища. Розкрито ключові шляхи покращення інклюзивного з використанням ергономічних аспектів. Дослідження виявило широкий спектр ергономічних рішень, придатних для створення доступного середовища, та визначило перспективні напрямки для подальших наукових розробок в галузі інклюзивного дизайну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Катріченко К. Концепція функціонального комфорту у формуванні інклюзивного дизайну навчального простору загальноосвітньої школи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. 30 (1). С. 127-132. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212210>
2. Кривуц С. В. Особливості проектування інклюзивного предметно-просторового середовища : навчальний посібник. Харків : ХДАДМ, 2022. 50 с.
3. Чуприна Н. В., Булатов В. А. Принципи урахування ергономічних показників в інклюзивному дизайні середовища. *Art and Design*. 2023. №1. С.63-171. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.16>
4. Городецька Г. Інклюзія. Львів, 2022. 144 с.
5. Зубченко С. О., Каплан Ю. Б., Тищенко Ю. А. Створення безбар'єрного середовища та соціальна інклюзія: світовий досвід для України: аналіт. доп. Київ : НІСД, 2020. 24 с.
6. Мохнюк Р. С. Інклюзія як один з напрямів стратегії розвитку громадянського суспільства: чинник культуротворчості. *Питання культурології*. 2022. 39. С. 182-193. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256926>
7. Шкуро В. Інклюзивний дизайн як складова розвитку міст. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2019. 1(5). С. 55-57. DOI: <https://doi.org/10.17721/2616-7786.2019/5-1/12>
8. Сьомка С. В. Ергономіка та ергодизайн. Київ, 2019. 614 с.
9. Смірнова О. В. Формування інноваційних будівель засобами ергодизайну в контексті сталого розвитку міського середовища. *Архітектура та містобудування*. 2020. 6 (159). С.103-107. DOI <https://doi.org/10.33042/2522-1809-2020-6-159-103-107>
10. Булатов В. Вплив аспектів загальної теорії формоутворення на досягнення доступності та рівності в інклюзивному дизайні. *Теорія та практика дизайну*. 2023. 27 С.133-141. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.27.17>
11. Черній Я. Р., Костюченко О. А. Інклюзивність центрів розвитку особистості. Теорія та практика дизайну. *Архітектура та будівництво*. 2022. № 26. С. 108-115. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2022.26.13>
12. Smith T. J. The Ergonomics of Learning: Educational Design and Learning Performance. *Ergonomics*. 2007. 50. 1530-1546. DOI:<https://doi.org/10.1080/00140130701587608>

REFERENCES

1. Katrichenko K. (2020) Kontsepsiia funktsionalnoho komfortu u formuvanni inkluzyvnoho dyzainu navchalnoho prostoru zahalnoosvitnoi shkoly [The concept of functional comfort in the formation of inclusive design of the educational space of a comprehensive school]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk - Current issues of the humanities*, 30 (1). 127-132. [in Ukrainian].
2. Kryvuts S. V. (2022) Osoblyvosti proiektuvannya inkluzyvnoho predmetno-prostorovoho seredovyscha : navchalnyi posibnyk [Features of designing an inclusive subjectspatial environment: a textbook] Kharkiv : KhDADM. Kharkiv. 50 p. [in Ukrainian].
3. Chuprina N. V., Bulatov V. A. (2023). Pryntsypy urakhuvannya erhonomichnykh pokaznykiv v inkluzyvnomu dyzaini seredovyscha [Principles of considering ergonomic indicators in inclusive environmental design] *Art and Design - Art and Design*, 1. 63-171. [in Ukrainian].
4. Horodetska H. (2022). Inkluziia [Inclusion]. Lviv.144. [in Ukrainian].
5. Zubchenko S. O., Kaplan Yu. B., Tyshchenko Yu. A. (2020). Stvorennia bezbar'iernoho seredovyscha ta sotsialna inkluziia: svitovi dosvid dlia Ukrainy: analit. dop [Creating a barrier-free environment and social inclusion: world experience for Ukraine: analytical supplement]. Kyiv : NISD. 24 p. [in Ukrainian].
6. Mokhniuk R. S. (2022). Inkluziia yak odyin z napriamiv stratehii rozvytku hromadianskoho suspilstva: chynnyk kulturotvorchosti [Inclusion as one of the directions of the civil society development strategy: a factor of cultural creativity] *Pytannia kulturolohii – Issues of cultural studies*, 39. 182-193. [in Ukrainian].
7. Shkuro V. (2019). Inkluzyvnyi dyzain yak skladova rozvytku mist [Inclusive design as a component of urban development] *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka - Bulletin of the Taras Shevchenko National University of Kyiv*, 1(5). 55-57. [in Ukrainian].

8. Somka S. V. (2019) Erhonomika ta erhodyzain [Ergonomics and ergonomic design]. Kyiv. 614. [in Ukrainian].
9. Smirnova O. V. (2020). Formuvannia innovatsiinykh budivel zasobamy erhodyzainu v konteksti staloho rozvytku miskoho seredovyscha [Formation of innovative buildings using ergonomic design in the context of sustainable development of the urban environment] Arkhitektura ta mistobuduvannia - Architecture and urban planning, 6 (159). 103-107. [in Ukrainian].
10. Bulatov V. (2023). Vplyv aspektiv zahalnoi teorii formoutvorennia na dosiahnennia dostupnosti ta rivnosti v inkliuzyvnomu dyzaini [The impact of aspects of general form theory on achieving accessibility and equity in inclusive design] Teoriia ta praktyka dyzainu - Design Theory and Practice, 27. 133-141. [in Ukrainian].
11. Chernii Ya. R., Kostiuchenko O. A. (2022). Inkliuzyvnist tsestriv rozvytku osobystosti [Inclusivity of personal development centers] Teoriia ta praktyka dyzainu. Arkhitektura ta budivnytstvo - Theory and practice of design. Architecture and construction, 26. 108-115. [in Ukrainian].
12. Smith T. J. (2007). The Ergonomics of Learning: Educational Design and Learning Performance. Ergonomics, 50. 1530-1546.

УДК 780.653.1:780.647.2].071(73)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-34>

Лариса ШЕМЕТ,
orcid.org/0000-0002-8568-336X
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри народних інструментів
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) laskash@ukr.net

ТВОРЧИСТЬ ПРОВІДНИХ ПРОФЕСІЙНИХ ВИКОНАВЦІВ НА ЕЛЕКТРОННИХ АКОРДЕОНАХ У США

Актуальність дослідження визначається зростаючою популярністю електронних (цифрових, MIDI) акордеонів у сфері професійної діяльності американських акордеоністів, зокрема сольному, ансамблевому та оркестровому виконавстві, унікальністю творчих здобутків окремих музикантів, відсутністю узагальнюючих праць з цієї проблематики у галузі вітчизняного музикознавства.

Метою статті є висвітлення творчих досягнень провідних професійних виконавців на електронних акордеонах у США.

Визначається поняття «електронний акордеон» та його синоніми: «цифровий акордеон», «MIDI акордеон». Наголошується на перевагах електронних інструментів у порівнянні з акустичними. Висвітлюються особливості використання електронних акордеонів на різних етапах творчого шляху П. Оліверос – авторки розширеної інструментальної системи (Expanded Instrument System). Характеризується досвід застосування цифрових моделей акордеонів у багаторічній сольній, ансамблевій та оркестровій концертній практиці Б. Дж. Саймон. Визначається роль MIDI акордеону в успішній професійній діяльності А. Чудолія як виконавця та аранжувальника. Аналізується жанрово-стильове розмаїття репертуару MIDI-акордеоністки Дж. Тодд та оригінальність її сценічного амплуа. Розкривається багатовекторність творчих інтересів Н. Балларіні, зокрема як виконавця, репрезентанта нових моделей провідних виробників електронних акордеонів, постійного учасника регіональних конвенцій Американської асоціації акордеоністів. Розглядаються творчі досягнення К. Песатуро, який першим серед американців виграв чемпіонат світу Coupe Mondiale з цифрового акордеону, та Е. Монтейро, що став одним з членів команди корпорації Roland з просування V-Accordion.

У висновках підкреслюється перспективність виконавства на електронних акордеонах у музичному мистецтві США з огляду на їх широкі можливості в інтерпретації музики різних стилів, жанрів, тембрової та динамічної насиченості, фактурної та метроритмічної складності, в сольній, ансамблевій та оркестровій практиці, гармонічному сполученні з акустичними інструментами. Акцентується увага на вагомості творчих досягнень американських митців у цій галузі.

Ключові слова: електронний (цифровий, MIDI, V) акордеон, акустичний акордеон, акордеонне мистецтво США, професійна діяльність, музично-виконавська творчість.

Larysa SHEMET,
orcid.org/0000-0002-8568-336X
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate professor at the Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
(Kharkiv, Ukraine) laskash@ukr.net

CREATIVITY OF LEADING PROFESSIONAL ELECTRONIC ACCORDION PLAYERS IN THE USA

The relevance of the study is determined by the growing popularity of electronic (digital, MIDI) accordions in the field of professional activity of American accordionists, in particular solo, ensemble and orchestral performance, the uniqueness of the creative achievements of individual musicians, and the lack of generalizing works on this issue in the field of domestic musicology.

The purpose of the article is to highlight the creative achievements of leading professional electronic accordion performers in the United States.

The concept of "electronic accordion" and its synonyms are defined: "digital accordion", "MIDI accordion". The advantages of electronic instruments compared to acoustic ones are emphasized. The features of the use of electronic accordions at different stages of the creative path of P. Oliveros, the author of the Expanded Instrument System, are highlighted. The experience of using digital accordion models in B. J. Simon's many years of solo, ensemble, and orchestral

concert practice is described. The role of the MIDI accordion in the successful professional activity of A. Chudolii as a performer and arranger is determined. The genre and style diversity of the repertoire of MIDI accordionist J. Todd and the originality of her stage role are analyzed. The multi-vector nature of N. Ballarini's creative interests is revealed, in particular as a performer, a representative of new models of leading manufacturers of electronic accordions, and a regular participant in regional conventions of the American Accordionists' Association. The creative achievements of C. Pesaturo, who was the first American to win the Coupe Mondiale world championship in digital accordion, and E. Monteiro, who became one of the members of the Roland Corporation team promoting the V-Accordion, are considered.

The conclusions emphasize the prospects of performing on electronic accordions in the musical art of the United States, given their broad possibilities in interpreting music of various styles and genres, timbre and dynamic richness, textural and metrorhythmic complexity, in solo, ensemble and orchestral practice, and harmonious combination with acoustic instruments. Attention is focused on the significance of the creative achievements of American artists in this field.

Key words: *electronic (digital, MIDI, V) accordion, acoustic accordion, accordion art of the USA, professional activity, musical performance.*

Постановка проблеми. Провідною тенденцією останніх десятиріч стало поступове зростання інтересу серед професійних акордеоністів різних країн до електронних інструментів. Яскравим підтвердженням цього є концертні виступи Кімма Похйонена (Фінляндія), Ван Ханьжи (Китайська народна республіка), Майкла Бріджа (Канада), Моріса Джонса (Нова Зеландія) та інших всесвітньо відомих виконавців, серед яких чимало представників акордеонного мистецтва США. **Актуальність** пропонованої розвідки зумовлена необхідністю розгляду творчості провідних американських акордеоністів, що у своїй професійній діяльності гармонійно поєднують акустичні та цифрові моделі інструментів або надають певну перевагу останнім, здобуваючи перемоги на міжнародних конкурсах, приймаючи участь у музичних фестивалях, різноманітними шляхами та засобами популяризуючи електронні акордеони в культурно-мистецькому просторі, зокрема і в мережі «Інтернет».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання історії, теорії та практики виконавства на електронних акордеонах останнім часом увійшли у проблемне поле американської музично-теоретичної думки. Творчість відомих концертних виконавців на електронних акордеонах висвітлюється переважно в контексті дослідження загальних аспектів їх професійної діяльності як представників американського акордеонного мистецтва (К. Ackermann, 2014; С. Simonini, 2022). Окремі праці присвячені історії цифрового акордеону та характеристикі популярних у музично-виконавській практиці моделей від провідних виробників (D. Rossi, 2021; R. Howard, 2012).

Невирішені частини загальної проблеми. Незважаючи на значний науковий інтерес до цієї проблематики, поза увагою сучасних мистецтвознавців залишається чимало суттєвих питань, що потребують подальшого дослідження. Передусім це стосується історії розвитку електронних акор-

деонів у США, характеристики творчості відомих концертних виконавців на MIDI та V акордеонах, які стали переможцями престижних міжнародних конкурсів у відповідній номінації, організаторами семінарів та майстер-класів, учасниками форумів, відіграли важливу роль у популяризації цифрових інструментів в американському та світовому музичному просторі.

Мета дослідження полягає у висвітленні творчих досягнень провідних професійних виконавців на електронних акордеонах у США.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вже понад століття класичний акордеон, що складається з механічних частин, є улюбленим музичним інструментом у багатьох країнах світу, зокрема і в США. Але з розвитком технологій електронні версії традиційного інструменту ставали все більш популярними.

Протягом багатьох років, починаючи з 1960-х, акордеоністи почали використовувати моделі акордеонів/органів, такі як Cordovox, Farfisa та Accorgan. У 1980-х рр. американський інженер та музикант Дейв Сміт розробив технологію MIDI – цифровий інтерфейс музичних інструментів (Howard, 2012). Саме в цей період MIDI набори стали доступними для встановлення в якісний акустичний акордеон за допомогою зовнішнього розширювача. У 1990-х рр. модифіковані моделі MIDI можна було придбати за допомогою вбудованих розширювачів, що й досі використовуються та є у вільному продажу. Але акордеоністи постійно мріяли про інструмент, який був би автономним, багатофункціональним і доступним.

Електронний акордеон, також відомий як цифровий акордеон, поєднує в собі традиційний акордеон з сучасними технологіями. Він складається з фортепіанної (кнопкової) клавіатури та сумісних із MIDI кнопок, що відтворюють звуки з внутрішнього динаміку чи підсилювача. Цифровий акордеон серії Roland V Accordion характеризується відсутністю язичків та частин, що рухаються.

Порівняно з акустичними, цифрові інструменти значно зручніші у використанні, не потребують частого налаштування тростини, зазвичай мають малу вагу, вищу якість звуку, завдяки покращеним технологіям звукорежисури та більшому контролю над окремими параметрами, зокрема гучністю чи рівнем реверберації, функції автоматичного акомпанементу, наприклад, ритмічні паттерни або послідовність акордів, функції барабанних педів або вбудовані процесори ефектів, пропонують більше варіантів звучання. Їх можна налаштувати і сконфігурувати для відтворення різних басових систем.

Цифрові (MIDI або V) акордеони можуть легко імітувати звуки різних інструментів, приміром, баяна, французького акордеону, скрипки, саксофону та ін., а також виступати в якості оркестру однієї людини на новому рівні. Вони дозволяють завантажувати безпосередньо на інструмент цифрові музичні файли на кшталт бітів, акордів, басів тощо (Rossi, 2021).

З розвитком виробництва електронних акордеонів в Японії, Італії, США, зокрема серій Roland V, Bugari Evo, Petosa AM, Excelsior Limex LMMH MIDI, збільшилась і кількість їх прихильників серед американських музикантів. Ресурси цих інструментів забезпечують можливість їх функціонування у широкому жанрово-стильовому репертуарному діапазоні класичної, сучасної, популярної, джазової музики.

Однією з перших версій електронного акордеону в США можна вважати створений на замовлення композиторки та виконавиці авангардної музики Полін Оліверос модифікований інструмент, який поєднував акордеон Just Intonation з розробленою нею в 1967 р. розширеною інструментальною системою (Expanded Instrument System) на основі раніше проведених експериментів з надзвуковими частотами, комбінованими тонами та системами затримки на магнітній плівці. Як зазначає науковець К. Акерман, він мав велику звукову камеру, декілька процесорів, педалі для змішування висоти тону, розширений діапазон басів (Askermann, 2014). Система електронної обробки звуку надавала можливості створювати специфічні акустичні ефекти, пов'язані зі зміною висоти тону, його ритмічної пульсації, динаміки, що знайшло яскраве втілення у численних сольних виступах та записах акордеоністки («Кінь співає з хмари», «Краса печалі» тощо), а також ансамблевих імпровізаціях з Е. Борн (віолончель), М. Масаока (кото), Ф. Гелбом (сякухаті), К. Брауном (фортепіано) та ін.

Упродовж останніх років свого життя мисткиня часто використовувала акордеон Roland V

спеціальної конструкції у своїй сольній та ансамблевій виконавській практиці (Improvisation and New Media Showcase, 2009). Саме на цифровому акордеоні вона блискуче виконала сольну імпровізацію, приймаючи участь у Лондонському фестивалі сучасної музики 2015 р. У власних авторських композиціях «Слухати все життя/Енергії смерті» та «Живу в LCMF» П. Оліверос, як «людина-оркестр», за допомогою різноманітних електронних звукових модифікацій цікаво поєднує тембри акордеону, струнно-смичкових, дерев'яних та мідних духових, ударних інструментів, а також хорових голосів у нескінченному звуковому потоці, чергуючи ритмічні епізоди з мерехтінням гармонічних сполук.

З 1970-х рр. використовує у своїй концертній діяльності електронні акордеони Бетті Джо Саймон – випускниця зі ступенем бакалавра Університету Міссурі-Канзас-Сіті (УМКС) у галузі виконавства на акордеоні, одним з творів екзаменаційної програми якої була Фантазія для акордеону з оркестром Пола Крестона. Вона брала участь у турах об'єднаних організацій обслуговування військових сил у Гренландії, Ньюфаундленді, Лабрадорі та Німеччині, а також пропрацювала два роки з Фредом Варінгом, вперше звернувшись до MIDI акордеону (Betty Jo Simon. MIDI Accordionist, 2012).

Зараз Бетті Джо – відома солістка у Сполучених Штатах Америки, яка повною мірою насолоджується різноманіттям ефектів акордеону Roland FR X7, його технічними та темброво-динамічними можливостями. Характерними рисами її індивідуального стилю є бездоганно швидка гра пальців, емоційна витонченість, майстерна презентація, дружельобна неформальність, яку вона демонструє на концертах, переважно камерних, де може вільно спілкуватися зі своєю аудиторією.

Репертуар акордеоністки відзначається різноманітністю у жанрово-стильовому відношенні і включає зразки класичної, популярної, народної музики. Значну його частину складають твори, перекладені для акордеону Е. Галла-Ріні, зокрема «Болеро» М. Равеля, «Американець у Парижі» Дж. Гершвіна, «Святе місто» С. Адамса, «Розарій» Е. Невіна, «Малагенья» Е. Лекуони, а також поуррі на французькі, італійські теми, вальси Й. Штрауса тощо.

У 2000 р. Б. Джо Саймон виступила в новорічній музичній естрадній програмі китайського супутникового телебачення, а згодом дала сольні концерти в Пекіні та Шанхаї. У 2007 р. вона виграла конкурс Maddalena Belfiore Entertainment серед жінок-акордеоністок, після якого підтримує

тісний зв'язок з німецькою групою польки «The Alpen Spielers», а в 2009 р. виступила в якості солістки з Оклендським симфонічним оркестром на відкритті 64-го всесвітнього чемпіонату акордеоністів Coupe Mondiale. Цікавою є і її творча співпраця з акордеонним оркестром та ансамблем УМКС. MIDI-акордеоністка органічно вплітає у мереживо оркестрового й ансамблевого акордеонного звучання тембри фортепіано та інших інструментів, а також майстерно використовує їх при виконанні сольної партії «Малагені» Е. Леуони у супроводі оркестру на чолі з диригентом Дж. К. Сомерс.

За допомогою MIDI акордеону здійснив запис унікального інструментального альбому «Electric Kozak» Алекс Чудолій 1991 р. Він розпочав свою музичну кар'єру у шестирічному віці, заробивши протягом наступних років навчання безліч нагород за сольну та ансамблеву гру на державних конкурсах в Род-Айленді, а також на національних чемпіонатах асоціації акордеоністів у містах Піттсбург, штат Пенсільванія, Вашингтон, округ Колумбія, і Спрінгфілд, штат Массачусетс, та демонструючи високий рівень виконання як класичних творів, так і власних концертних аранжувань на сценічних майданчиках різноманітних фестивалів заходів (Musik Magik. Accordions USA). Робота акордеоністом-аніматором на курорті «Borsch Belt», розташованому в північній частині штату Нью-Йорк на схилі гори Катскілл, організація унікального дуету у складі акордеону та ударних, який багато років виступав у різних містах східної частини Сполучених Штатів, включаючи Пенсільванію, Массачусетс, Род-Айленд, Коннектикут, Нью-Йорк, Нью-Джерсі, Вірджинію та Флориду, гра на танцях, весіллях і фестивалях, зокрема на Національному фестивалі польки на горі Хантер, Всеукраїнському фестивалі США на Garden State Performing Arts Center в Холмделі та запис дебютного альбому «At the Dance» з додаванням звучання саксофону і труби, музичний супровід щотижневої концертно-розважальної програми, отримання першого призу за виконання власної обробки української народної пісні на конкурсі талантів, що проходив на базі університету Тафтса в Бостоні, штат Массачусетс, стали важливими етапами удосконалення рівня його виконавської майстерності, а звернення до MIDI акордеону – невід'ємною складовою успішної професійної діяльності. Альбом «Electric Kozak» був вперше представлений у Garden State Arts Center, де протягом доби відбувся продаж понад 200 копій. Наступні чотири роки група «Electric Kozak» вважалась кращою у сфері розважальних

послуг і навіть виступала на урочистих прийомах на честь Олімпійських золотих медалістів – Оксани Баюл та Віктора Петренка. Згодом Алекс заснував одну з перших і найбільших у Північній Америці мереж дилерських центрів з продажу як акустичних, так і цифрових моделей акордеонів – Music Magic USA.

Прихильницею MIDI акордеону стала також одна з провідних американських акордеоністок, міжнародна чемпіонка джазу та світова чемпіонка дуетів «Old Time» Джанет Тодд, що проїхала сотні тисяч миль по США, Європі, Близькому та Далекому Сході, відвідавши з концертами 23 країни, 27 штатів та виконуючи різну у жанрово-стильовому відношенні музику – від класики, польки, зразків фольклорного мелосу, блюграсу, бродвейських мюзіклів, популярної музики, зокрема і мелодій з кінофільмів, до софт-джазу. Підтвердженням цього факту став її CD альбом Accordion Digital Magic 2009 р. Джанет – сольна виконавиця, яка також грає в ансамблях, починаючи від полькових гуртів і закінчуючи симфонічним оркестром Юти, від джазових комбо до різноманітних музичних груп. Її студійні записи часто використовуються у кіноіндустрії, на телебаченні, в рекламі, а відгуки та рецензії акцентують увагу на віртуозності, динамічному стилі акордеоністки, майстерності аранжування, вмінні зацікавити та розважити публіку.

Одним із справжніх фанатів електронного акордеону та улюбленцем акордеонних клубів по всій країні є Нік Балларіні – акордеоніст, піаніст, лідер гурту, який грає соло та у складі ансамблю на весіллях, корпоративних заходах і джазових фестивалях, ірландських, французьких, італійських та німецьких тематичних заходах. Його репертуар варіюється від класики та поп-музики до багатьох етнічних стилів, пов'язаних з акордеоном. Протягом професійної кар'єри митець виступав на сцені з такими видатними музикантами, як Лучано Паваротті, Мел Торме та The Chieftans (Nick Ballarini Musician, 2010).

Нік багато років тісно співпрацює з провідними виробниками акордеонів – Petosa Company, Excelsior. На популярному відеохостингу YouTube викладені презентації акордеоністом моделей Petosa AM-950 LIMEX, Petosa P1000 Tone Chamber MIDI, Excelsior 304 37/96 LMMM MIDI з коментарями та демонстрацією можливостей інструментів у фрагментарному виконанні різних музичних стилів, зокрема класики, популярної музики, джазу.

Він також постійний учасник регіональних конвенцій, які Національна асоціація акордеоніс-

тів щороку проводить у Техасі. На одному з мистецьких заходів Акордеонної асоціації Техасу в м. Пласано 1999 р. Нік Балларіні зі своїм MIDI акордеоном виступив у складі тріо разом з акордеоністами Джоном Сімкусом та Пітером Соаве. Цей виступ став одним із яскравих прикладів гармонічного симбіозу електронного та акустичного інструментарію в ансамблевій практиці. Серед заходів, що проходили 2010 р., музикант взяв участь у майстер-класах та концертах поряд з іншими зірковими акордеоністами, які позиціонували свій оригінальний виконавський стиль, відвідав виставку з новими та вживаними акордеонами, MIDI акордеонами, акордеонами без язичків, підсилювачами музики та усіма видами акордеонного приладдя, зробив пам'ятне фото з Джо Петосою, провів свій семінар на тему «Основи оркестру для однієї людини».

У концертних заходах цієї конвенції також яскраво прозвучали сольні твори, репрезентовані Джанет Тодд та Бетті Джо Саймон. Використовуючи свій новий Concerto MIDI, Джанет виконала з особливим патріотичним почуттям попури, підкоривши публіку своїм емоційним стилем гри. Бетті вразила глядачів блискучою інтерпретацією «Болеро» Моріса Равеля на її Baldoni MIDI.

Активно використовує у власній концертній практиці MIDI-систему акордеону Concerto і Гордон Кол, що цікаво висвітлив під час свого першого майстер-класу на фестивалі Гільдії акордеоністів та вчителів у Нешвіллі 2008 р. питання специфіки застосування MIDI акордеону у відтворенні різних музичних стилів, зокрема класичної, популярної, латиноамериканської, рок музики, кантрі, польки, джазу.

Фаворитом став MIDI акордеон Roland з оригінальним дизайном у концертно-виконавській діяльності Корі Песатуро – американського акордеоніста з Камберленду, штат Род-Айленд, що також грає на фортепіано, кларнеті, саксофоні. Цей інструмент є одним з революційних електричних акордеонів, має повністю вінілову оболонку, світлодіоди в міді-послідовності на решітці поєднуються з клавішами симетрично. 2009 р. Корі першим серед американців виграв чемпіонат світу Coupe Mondiale з цифрового акордеону, що проходив в Окленді, Нова Зеландія. Того ж року акордеоніст здобув перемогу на Міжнародному чемпіонаті Лівенворта та Міжнародному чемпіонаті з джазу, а також виступив з концертами на п'яти різних континентах, включаючи такі країни, як Канада, Італія, Нова Зеландія, Туніс та Японія, яскраво демонструючи мистецтво імпровізації та власні аранжування (Jazz Accordion Masters,

2013). І хоча дипломований музикант, який закінчив Музичну консерваторію Нової Англії у Бостоні, штат Массачусетс, де він вивчав сучасну імпровізацію та різні музичні стилі, зокрема італійську, французьку, болгарську, єврейську народну музику, класику, сучасну музику та джаз, віддав перевагу цифровому інструменту, у 2011 р. належним чином вшанував акустичний акордеон, вигравши чемпіонат світу Primus Ikaalinen та ставши його першим американським учасником. Таким чином, виконавець виявився одним із чотирьох акордеоністів в історії, що виграли чемпіонат світу як з акустичного, так і з електронного акордеону, та єдиною людиною, що здобула перемогу на чемпіонаті світу з джазу. Крім того, 2017 р. він побив світовий рекорд Гіннеса з найтривалішої безперервної гри на акордеоні, яку спонсорувала Red Bull F1 Team.

Корі виконує музику різних жанрів, зокрема класику, фолк в оригінальному аранжуванні, менстрійну музику з діджеями, рок і, звичайно, свій улюблений джаз, має великий досвід виступів з Броктонським, Бостонським та іншими симфонічними оркестрами. Його музика звучала на NBC Sports, у програмі Velocity «У гонитві за класичними автомобілями», а також на різноманітних конкурсах, наприклад, Pebble Beach Concours d'Elegance. Він був одним із головних учасників програм CBS Let's Make a Deal у 2021 р., NBC That's My Jam з Джиммі Феллоном у 2022 р., зіграв роль акордеоніста у фільмі про Ела Янковича «Дивний Ел», провів чотири виступи на TEDx та безліч інших виступів на відомих конференціях, зокрема і в Google. В цілому, концертно-виконавська діяльність митця спрямована на підвищення рейтингу акордеону та зміцнення іміджевих позицій інструменту в культурно-мистецькому просторі США. І, як зазначає К. Сімоніні, «судячи по реакції публіки під час нещодавньої серії концертів та відвідування університетських аудиторій у Чикаго, його мета, можливо, цілком досяжна» (Simonini, 2022: 29).

У 2008 р. корпорація Roland назвала К. Песатуро частиною своєї команди з просування V-Accordion Roland, до якої увійшли чотири американські акордеоністи. Корі представляв компанію на музичній виставці NAMM у 2009 р., приймав участь у концерті для міжнародної преси та високопоставлених осіб.

Активним учасником цієї команди є також Едді Монтейро, який приєднався до гри на інструментах Roland навесні 2008 р. як спеціаліст по продукції V-Accordion, маючи більш ніж тридцятирічний музичний досвід гри в класичних, джазових,

танцювальних, театральних, кабаре та хорових ансамблях. Він виступав у складі оркестрів М. Ланіна та М. Еймса, С. Хендерсона, Б. Розенгардена, Р. Блоха, П. Дучина, Нью-Йоркського оркестру, має записи радіо й телевізійних джінглів для «Вулиці Сезам», General Foods, Colgate Palmolive, Anheuser-Busch, AT&T, Bennigan's Restaurants, Pontiac та ін. (Jazz Accordion Masters, 2013).

Оригінальний підхід до розкриття колористичних та оркестрових можливостей FR7X пропонує у своїх аранжуваннях переможець першого національного конкурсу Roland US V-Accordion у Лос-Анджелесі (2008) та учасник міжнародного конкурсу Roland V-Accordion у Римі (2008) Джо Натолі.

Значну допомогу у придбанні та освоєнні різних моделей цифрового акордеону Roland V надають учасники форуму V-Accordion на YAHOO, більшість з яких досконало володіють цими інструментами та використовують їх у власній концертно-виконавській практиці. Приєднання до цього чудового ресурсу надає можливості безкоштовного спілкування та отримання відповідей на конкретні запитання. Приміром, акордеоніст Джим Гансетт, який упродовж багаторічної виконавської діяльності грав на Cordovox, мав Synthaccordion Farfisa (його улюблений до Roland) і пару Accorgans від Iorio, Roland V (3x, 7x, 8x) (Midi accordion vrs Roland V, 2014), докладно характеризує кожну нову модель, акцентуючи увагу на її перевагах порівняно з попередніми. На сайті Roland USA можна завантажити посібники для освоєння будь-якої моделі електронного акордеону.

Висновки. Виконавство на електронних (цифрових) акордеонах – перспективний напрям в акордеонному мистецтві США. Багато музикантів у своїй професійній діяльності віддали перевагу MIDI акордеонам, які володіють значними тембровими, фактурними, динамічними, метроритмічними можливостями в інтерпретації класичної, сучасної музики, фольклорного мелосу, джазу, поп, рок музики, створенні різноманітних аранжувань і на належному рівні представлені у сольній, а також ансамблевій та оркестровій практиці, функціонуючи у широкому за жанровими ознаками репертуарному діапазоні й гармонічно сполучаючись з акустичними інструментами. Вперше електронний пристрій на акустичному акордеоні використала П. Оліверос в інтерпретації власних авангардних композицій та ансамблевих імпровізаціях з різними інструменталістами у сфері експериментальної музики. Серед сучасних американських акордеоністів активно використовують цифрові інструменти у своїх концертних виступах на різноманітних мистецьких заходах, зокрема і організованих Американською асоціацією акордеоністів, Б. Дж. Саймон, Дж. Тодд, А. Чудолій, К. Песатуро, Н. Балларіні, Е. Монтейро, Дж. Натолі. В мережі «Інтернет» є безліч сайтів з інформацією про моделі MIDI акордеонів провідних світових виробників, проводяться конференції, форуми, що стали корисним ресурсом для багатьох музикантів.

Перспективи подальших досліджень. Здійснене дослідження не вичерпує всіх аспектів досліджуваної проблеми, подальшого наукового вивчення потребують питання застосування MIDI акордеонів у системі професійної освіти акордеоністів у США.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ackermann K. Pauline Oliveros: Accordion & Voice. 2014. URL: <https://www.allaboutjazz.com/accordion-and-voice-pauline-oliveros-important-records-review-by-karl-ackermann> (Дата звернення: 12.12.2024)
2. Betty Jo Simon. MIDI Accordionist. 2012. URL: https://www-bettyjosimon-com.translate.google/?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc (Дата звернення: 27.11.2024)
3. Howard R. '14 Years Ago' – The MIDI Accordion Reaches China. 2012. URL: <http://www.accordionists.com/news.aspx?d=03-Feb-2012&lang=es&s=5248> (Дата звернення: 25.11.2024)
4. Improvisation and New Media Showcase. 2009. URL: <https://www.harvestworks.org/oct-18-improvisation-and-new-media-showcase/> (Дата звернення: 02.12.2024)
5. Jazz Accordion Masters. 2013. URL: https://jazzaccordionmasters-blogspot-com.translate.google/?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc (Дата звернення: 05.12.2024)
6. Midi accordion vrs Roland V. The Accordionists Forum. 2014. URL: www.accordionists.info/threads/midi (Дата звернення: 25.11.2024)
7. Musik Magik. Accordions USA. Our history is what makes us different. The rest is history. URL: http://www.accordionistsusa.com/new_page_1.htm (Дата звернення: 23.11.2024)
8. Nick Ballarini Musician. 2010. URL: <https://www.accordionists.com/index/squ/archives/1003/naa2010/> (Дата звернення: 04.12.2024)
9. Rossi D. Digital accordions, are they worth the investment? November 18, 2021 (March 16, 2023). URL: https://bestaccordion-com.translate.google/buyers-guides/digital-accordions/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru (Дата звернення: 24.11.2024)

10. Simonini C. Cory Pesaturo: Amusition on a mission. *Italian Americana, Cultural and Historical Review*. 2022. Issue 1. P. 29-36.

REFERENCES

1. Ackermann K. (2014) Pauline Oliveros: Accordion & Voice. Retrieved from: <https://www.allaboutjazz.com/accordion-and-voice-pauline-oliveros-important-records-review-by-karl-ackermann>
2. Betty Jo Simon. MIDI Accordionist. Retrieved from: https://www-bettyjosimon-com.translate.google/?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc
3. Howard R. (2012) '14 Years Ago' – The MIDI Accordion Reaches China. Retrieved from: <http://www.accordions.com/news.aspx?d=03-Feb-2012&lang=es&s=5248>
4. Improvisation and New Media Showcase (2009). Retrieved from: <https://www.harvestworks.org/oct-18-improvisation-and-new-media-showcase/>
5. Jazz Accordion Masters (2013). Retrieved from: https://jazzaccordionmasters-blogspot-com.translate.google/?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc
6. Midi accordion vrs Roland V. The Accordionists Forum (2014). Retrieved from: www.accordionists.info/threads/midi
7. Musik Magik. Accordions USA. Our history is what makes us different. The rest is history. Retrieved from: http://www.accordionsusa.com/new_page_1.htm
8. Nick Ballarini Musican (2010). Retrieved from: <https://www.accordions.com/index/squ/archives/1003/naa2010/>
9. Rossi D. (2021) Digital accordions, are they worth the investment? November 18. Retrieved from: https://bestaccordion-com.translate.google/buyers-guides/digital-accordions/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru
10. Simonini C. (2022) Cory Pesaturo: Amusition on a mission. *Italian Americana, Cultural and Historical Review*, 1. 29-36.

Олександра ШИРОКОВСЬКА,

orcid.org/0000-0001-8021-9472

старший викладач кафедри сучасної та бальної хореографії

Харківської державної академії культури

(Харків, Україна) shirokovskaya_aleks@ukr.net

Денис ФЕДОРЧЕНКО,

orcid.org/0000-0001-8695-7484

викладач кафедри сучасної та бальної хореографії

Харківської державної академії культури

(Харків, Україна) Fedorchenko.den@gmail.com

НАЦІОНАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ У БАЛЬНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ УКРАЇНИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Статтю присвячено вивченню бальної хореографії як носія ознак національного мистецтва в Україні ХХІ ст. Проблемою дослідження визначено невідповідність між здатністю бального танцю транслятувати цінності національної культури України та відсутністю теоретичних розробок із виокремлення національної складової в бальній хореографії на новітньому етапі історії України.

Метою статті є дослідження національних ознак бальної хореографії в Україні на новітньому етапі. Бальну хореографію розглянуто як таку, що спроможна відповідати формальним ознакам національного мистецтва (громадянство та країна походження твору) та відтворювати цінності національної культури України за допомогою засобів хореографічної виразності. Виявлено, що специфіка бальної хореографії в Україні зумовлена контекстом її професійного становлення протягом 1950-1980 рр. Ідеологічний тиск, відсутність міжнародної співпраці та вимушена стилізація народних танців законсервували національний компонент, а також забезпечили маргінальний статус бальної хореографії і розвиток за формальними показниками.

Узагальнені результати свідчать, що в ХХІ ст. національний компонент бальної хореографії зумовлений двома тенденціями. Незалежність України уможливила міжнародні контакти танцюристів і вдосконалення виконавської майстерності конкурсного напрямку бальної хореографії. Водночас сценічна хореографія збагатилася елементами видовищної культури. В результаті національна складова на новітньому етапі бальної хореографії в Україні виявила такі властивості як наочність символіки, опосередкованість пластики і посилення елементами видовищної культури. Протягом 2010-х рр. відбулася популяризація бальної хореографії завдяки телевізійним танцювальним шоу, від 2014 р. ваги набув медійний простір. Від початку російської збройної агресії в 2022 р. набула розвитку здатність бального танцю демонструвати громадянську позицію авторів і виконавців, що частково простежувалося з 2014 р. Зроблено висновок про те, що нерозривний зв'язок національного компоненту з універсальною танцювальною лексикою обертають бальну хореографію на носія цінностей національної культури України та складову культурної дипломатії.

Ключові слова: *бальна хореографія, видовище, національне мистецтво, цінності.*

Oleksandra SHYROKOVSKA,

orcid.org/0000-0001-8021-9472

Senior Lecturer at the Department of Contemporary and Ballroom Choreography

Kharkiv State Academy of Culture

(Kharkiv, Ukraine) shirokovskaya_aleks@ukr.net

Denys FEDORCHENKO,

orcid.org/0000-0001-8695-7484

Lecturer at the Department of Contemporary and Ballroom Choreography

Kharkiv State Academy of Culture

(Kharkiv, Ukraine) Fedorchenko.den@gmail.com

THE NATIONAL COMPONENT IN BALLROOM CHOREOGRAPHY OF UKRAINE IN THE XXI CENTURY

The article is dedicated to the study of ballroom choreography as a carrier of the signs of national art in Ukraine of the 21st century. The key problem of the research is the inconsistency between the ability of ballroom dancing to broadcast

the values of the national culture of Ukraine and the lack of theoretical developments on the identification of the national component in ballroom choreography at the latest stage of the history of Ukraine.

The purpose of the article is to study the national characteristics of ballroom choreography in Ukraine at the latest stage. Ballroom choreography is considered to be able to meet the formal features of national art (citizenship and country of origin of the work) and reproduce the values of the national culture of Ukraine with the help of means of choreographic expressiveness. It was revealed that the specificity of ballroom choreography in Ukraine is determined by the context of its professional formation during 1950-1980. Ideological pressure, lack of international cooperation and forced stylization of folk dances tied up the national component, and also ensured the marginal status of ballroom choreography and development according to formal indicators.

The generalized results show that in the 21st century the national component of ballroom choreography is determined by two trends. The independence of Ukraine made it possible for dancers to make international contacts and improve their performance skills in the competitive direction of ballroom choreography. At the same time, stage choreography was enriched with elements of spectacular culture. As a result, the national component revealed such properties as the clarity of symbolism, the indirectness of plasticity, and the strengthening of elements of spectacular culture at the newest stage of ballroom choreography in Ukraine. Popularization of ballroom choreography took place due to television dance shows in the 2010s; the media space has gained weight since 2014. Since the beginning of the Russian armed aggression in 2022 the ability of ballroom dance to demonstrate the civil position of authors and performers has developed, which had been partially traced since 2014. It was concluded that the inextricable connection of the national component with the universal dance vocabulary turns ballroom choreography into a carrier of values of Ukrainian national culture and a component of cultural diplomacy.

Key words: ballroom choreography, spectacular, national art, values.

Постановка проблеми. Динаміка бальної хореографії в Україні на сучасному етапі зумовлена формуванням загальної моделі національного мистецтва, а також розбудовою образу України в рамках культурної дипломатії. Маргінальний статус бальної хореографії в радянський період зумовив специфіку її лексики, образності й національного компоненту на новітньому етапі. Незалежність України забезпечила процеси демократизації в мистецтві та пошуки бальною хореографією власної самобутності. Якщо в академічному просторі присутні розвідки з виокремлення національної складової в бальній хореографії радянської доби, тоді новітній період потребує мистецтвознавчої рецепції бальної хореографії в оптиці національного мистецтва.

Аналіз досліджень. Література, присвячена бальній хореографії, висвітлює її інтегрованість у загальні тенденції з розбудови національного мистецтва та відповідність соціокультурному контексту ХХІ ст. Визначення феномену національного мистецтва у співставленні з бальною хореографією здійснила І. Климчук (Климчук, 2021). Становлення бального танцю в радянський період розкрито в розвідках Т. Благової (Благова, 2021), А. Крися (Криць, 2020b), Т. Павлюк (Павлюк, 2008). Також в науковій літературі долучення до міжнародної спільноти (Благова, 2021) та елементи видовищної культури (Криць, 2020a) показано як чинники посилення творчо-виконавської майстерності 1990-2010 рр., а телевізійні шоу – як канал популяризації бального танцю протягом 2010-х рр. (Криць, 2023). Проблематизація національного компоненту в бальній хореографії

2014-2022 рр. позначена в колективній розвідці В. Михайлова, В. Неділько та Ю. Бобровник (В. Михайлов, В. Неділько та Ю. Бобровник, 2024). Особливості теоретико-прикладної рецепції національного компоненту в бальній хореографії під час російського збройного вторгнення 2022 р. висвітлив Б. Поліщук (Богдан Поліщук, 2024).

Мета статті – дослідити національні ознаки бальної хореографії в Україні на новітньому етапі. Для досягнення мети необхідно встановити сутність національного мистецтва відносно бальної хореографії, показати особливості становлення бальної хореографії в Україні, а також виявити національну складову на новітньому етапі бальної хореографії в Україні.

Виклад основного матеріалу. Повномасштабне російське збройне вторгнення на територію України зумовило потребу в оновленні теоретичної складової в мистецькому процесі України. Пошуки власної національної ідентичності, зростання уваги до етнографічного матеріалу та історії співпадають з загальними потребами у формуванні цілісної моделі національного мистецтва, а також репрезентації України на міжнародній арені за допомогою зразків сучасного мистецтва.

Хореографія, у тому числі бальна, володіє можливістю комунікації з міжнародною аудиторією мовою ритмічно-пластичних образів, що робить танець одним з амбасадорів мистецтва України. Так само бальний танець в Україні одночасно володіє арсеналом уніфікованої міжнародної хореографічної лексики та ознаками українського національного мистецтва.

Встановлення сутності національного мистецтва відносно бальної хореографії потребує, в першу чергу, звернути увагу на здатність мистецтва відображати національний зміст у художній образності. На перший погляд, як зазначила І. Климчук, «національне найбільш повно виражено у народній художній творчості (фольклор), зв'язки з народною творчістю є одним з джерел посилення національного у мистецтві» (Климчук, 2021: 55). Однак, зразки народної хореографії містять творчу інтерпретацію, осучаснення, використання не властивих побутовим танцям рухів і музичного супроводу. Натомість український мистецтвознавець та етнограф К. Широцький на межі XIX-XX ст. дав містке визначення національного мистецтва: «У розумінні великого значення мистецтва для суспільства, народу й держави говорять про національне мистецтво... – це мистецтво, що має безпосередній стосунок до життя певного народу й певного часу» (Широцький, 2016). Тож, значення національного мистецтва знаходиться у семантичному спектрі між наочними ознаками етнографічного матеріалу в хореографічній композиції та соціокультурним значенням твору.

Водночас законодавчі документи в галузі культури та мистецтва визначають національний статус твору тільки за формальними ознаками. У Законі України «Про культуру» в поточній редакції від 06.10.2024 р. № 2778-VI є визначення національного культурного продукту, до якого відносяться твори і послуги у сфері мистецтва: «вітчизняний (національний) культурний продукт – культурні блага і культурні цінності, створені (надані) вітчизняним виробником» (Про культуру, 2024).

Тоді як для розуміння змістовних ознак національного мистецтва у співставленні з хореографією варто звернутися до думки І. Климчук, котра вказала на перспективність використання поняття «національна своєрідність», яке, на відміну від поняття «національна форма», розширює можливості хореографічного мистецтва, адже показує його здатність залучати до малих і великих форм не тільки елементи побутових танців, але й інші складові культури, чим обертає танець з носія формальних ознак на ретранслятора внутрішніх якостей національної культури (Климчук, 2021: 44-47). Співзвучно концепції І. Климчук, О. Чепалов, на якого також послалася дослідниця, визначив танець як культурний патерн і носія семантичного коду культури (Чепалов, 2013: 63).

Відтак, бальна хореографія в Україні може розглядатися як така, що має формальні ознаки приналежності до національного мистецтва територіально, через громадянство режисерів, поста-

новників, тренерів і танцюристів, а також як така, що відображає цінності культури і є складовою мистецького надбання нації.

Для того, аби показати специфіку бальної хореографії в Україні, слід звернутися до історії її професійного становлення, яке відбувалося протягом 1950-1980 рр. У розвідках, зокрема, Т. Благової, І. Климчук, А. Крися, Т. Павлюк, вказано на маргінальність статусу бальних танців, у порівнянні з класичним балетом і народною хореографією. На думку Т. Павлюк бальна хореографія «розвивалася..., намагаючись надати побутовим танцям національного колориту» (Павлюк, 2008: 68). Тоді як Т. Благова наголосила на втраті бальною хореографією привілейованого статусу після Жовтневого перевороту 1917 р., який зруйнував її подальший системний розвиток (Благова, 2021: 146).

Співзвучно зі тенденціями в народній хореографії, бальна хореографія стилістично оформлювалася, але, водночас консервувалася. Стиль народної хореографії складався з трюків, невластивої традиційному одягу розкоші та піднесеному тону (Климчук, 2021: 44-47). Натомість бальна хореографія мала відходити від стандартизованої програми з європейськими (віденський вальс, повільний вальс, танго, повільний фокстрот, швидкий фокстрот або квікстеп) й латиноамериканськими (джайв, пасадобль, румба, самба, ча-ча-ча) танцями і відповідати ідеям соцреалізму та багатонаціональної країни, для чого хореографи методом стилізації поєднували елементи бальних танців із народними, зокрема, «українські «Гуцулочка» та «Ятраночка», російські «Російський ліричний» та «Сударушка», литовський «Рілліо», латиський «Вару-Вару» та інші. До кінця 1960-х років таких танців було створено близько ста п'ятидесяти» (Климчук, 2021: 147).

З кінця 1950-х рр. працювали студії бального танцю, проводилися фестивалі та конкурси міського, республіканського та всесоюзного рівнів. Однак, ідеологічний тиск, відрив від загально-визнаного досвіду та слабка теоретична складова хореографічного мистецтва зумовили відсутність чіткої типології бальної хореографії в радянський період. Наприклад, А. Крись виокремив історично-побутовий, спортивний (конкурсний) та побутовий (дозвіллевий) бальний танець (Крись, 2020b: 76). Водночас Т. Благова, разом із історичною та конкурсною хореографією, вказала на громадське танцювання 1920-1930 рр. як окреме явище в історії бальної хореографії в Україні за умов боротьби з впливами європейського мистецтва (Благова, 2021: 149). Тоді як Т. Павлюк – п'ять груп бальних танців: історично-побутові, радянські, міжнародні

класичні, латиноамериканські та модні (Павлюк, 2008: 68).

Також для розуміння специфіки бальної хореографії в Україні варто додати такий чинник як поступове формування системи профільної освіти, яка супроводжувалася методичними вказівками з підготовки фахівців, особливостей хореографічної лексики та композиції, репертуарними збірками та посібниками для самодіяльних хореографічних колективів. Тобто радянський уряд комплексно контролював бальну хореографію, через що національний компонент інтегрувався на рівні лексики, композиції та репертуару формально, натомість техніка виконання не вдосконалювалася через відсутність обміну досвідом з іншими країнами та орієнтацію на дозвілля. Так, Т. Благова вказала на девальвацію мистецтва бальної хореографії в радянський період: «Паралельно з процесами стагнації розвитку бального танцю в радянському середовищі..., відбувалася об'єктивна професіоналізація бальної хореографії в західноєвропейських країнах (передовсім Англії, Італії, Німеччині, Франції, Чехії). Активний танцювальний рух, ініційований як професіоналами, так і аматорами... фактично стає рушійною силою утвердження концепції розвитку бальної хореографії в різних модальностях» (Благова, 2021: 149-150).

Отже, радянський період для бальної хореографії в Україні був часом закладання системної освіти і фестивально-конкурсного руху, тоді як ідеологічна зумовленість бального танцю відбивалася на демонстрації кількісних здобутків, через що національний матеріал використовувався для відповідності формальним ознакам.

Для виявлення національної складової на новітньому етапі бальної хореографії в Україні варто враховувати загальний контекст. Зокрема, це перехід від планової економіки до ринкової, поступова капіталізація мистецьких практик, формування глобального інформаційно-комунікаційного простору із доступом до зразків сучасного мистецтва, поступова стабілізація добробуту. Тоді як залучення досвіду провідних країн світу до організації індустрії дозвілля зумовили домінування спортивної хореографії та розважального напрямку в сценічній хореографії.

У результаті з одного боку, від початку 1990-х рр. бальна хореографія в Україні долучилася до міжнародної спільноти, з іншого боку бальна хореографія розвивалася як складова видовищної культури, з високою виконавською майстерністю й спрощеними сенсами. Зокрема, у 1992 р. Асоціацію спортивного танцю України, м.

Київ, прийнято до IDSF – Всесвітньої федерації спортивного танцю, визнаної Міжнародним олімпійським комітетом. Розпочаті наприкінці XX ст. розробки з регламентації проведення турнірів, доповнилися у XXI ст. навчально-методичними публікаціями практиків і теоретиків з техніко-виконавських особливостей стилів, напрямків і стандартів виконання бальної хореографії, а також історичної динаміки самого феномену. Тож, у цілому сформувалася науково-теоретична база для практичного переходу бальної хореографії з радянського культурно-просвітницького рівня на фаховий рівень спортивних змагань (Благова, 2021: 160-161).

Водночас позитивні зміни в технічних можливостях і виконавській майстерності зумовили розвиток розважального напрямку бальної хореографії, який, як зазначив А. Кризь, був представлений в Україні шоу-програмами в нічних клубах, готелях, курортних зонах і характеризувався відходом від літературного матеріалу, акробатичними прийомами, технічними засобами, оптимістичною тематикою (радість, кохання, свято), в результаті «танці будуються заради танцю. Сюжет... має поверховий характер, задля того, щоб глядач відпочивав, переглядаючи номер, а не старанно аналізував події на сцені» (Кризь, 2020а: 559-660).

Якісно новим етапом динаміки бальної хореографії в Україні протягом 2010-х рр. була поява танцювальних телевізійних шоу. Після виходу в 2006 р. на телеканалі «1+1» української адаптації шоу «Strictly Come Dancing» британського телеканалу BBC «Танці з зірками», в Україні зріс попит на сценічну бальну хореографію, з'явилися нові студії та школи, шоу схожої тематики, акаунти професійних та аматорських танцюристів, діяльність котрих підтримує інтерес до бальної хореографії і сьогодні (Кризь, 2023: 149).

Проте національний компонент у структурі творів бальної хореографії постав як проблематизований через події Революції Гідності, з подальшою анексією Криму, АТО та ООС. У першу чергу, як на це вказали В. Михайлов, В. Неділько та Ю. Бобровник, танець став одним із засобів вираження громадянської позиції, місцем пошуку національної ідентичності й відображення травматичного досвіду свідків подій, що зумовило, зокрема, танцювальні проекти «ГогольFest», «Zelyonka Fest», «Revolutionary Body» (Михайлов, Неділько та Бобровник, 2024).

Збільшення обсягів змін відбулося після початку повномасштабного російського вторгнення в Україну в 2022 р. Тоді бальна хореографія, шляхи оновлення її образно-лексичної скла-

дової, тематики і технічно-організаційних питань стали темою для теоретичних рефлексій і мистецьких пошуків. Особливої ваги під час війни набув медійний простір, завдяки якому танцювальні колективи, творчі лабораторії та індивідуальні виконавці як на території України, так і за її межами, мають віртуальні майданчики для презентації творчості й комунікації.

Обговорюючи хореографічні твори українських танцюристів, у тому числі бальних, у рамках проєкту «Говори тілом» Б. Поліщук і О. Маншилін вказали на плакатність і декларативний характер національного компоненту й громадянської позиції, які відображаються через елементи одягу, звуко-шумові вставки зі звуком сирен і гулом воєнної авіації, українськими популярними мелодіями, державною символікою, документальними кадрами, а також записом твору серед руїн зруйнованих обстрілами споруд (Богдан Поліщук, 2024).

На думку І. Климчук, ідеологічний тиск і примусова стилізація бальної хореографії під народну протягом її становлення у 1950-1980 рр. вплинули на те, що «формування української школи бального танцю згодом пішло не шляхом впровадження конкретних національно впізнаваних маркерів, а через опосередкований символізм (специфічна чуттєва виконавська манера, взаємодія в парі, тематика образів в сценічному танцюванні та ін.)» (Климчук, 2021: 165). До висновку дослідниці варто додати думку І. Поліщука про коректність оцінювання бальної хореографії на сучасному етапі крізь призму спорту й правил його видовищності, коли країна та громадянська позиція спортсмена унаочнюються за допомогою яскравого костюму, гриму, державного прапора, популярної музики під час виходу на місце змагання, як це роблять, наприклад боксери (Богдан Поліщук, 2024).

Тож, специфікою бальної хореографії України на сучасному етапі є тяжіння до видовищності (сценічний напрям) та спортивної галузі (конкурсний напрям), синтезом чого є характерна для бальної хореографії України відповідність контекстам

мистецтва та культури в цілому. Тобто нині бальна хореографія у національному вимірі постає як транслятор громадянської позиції митців, котрі репрезентують свою приналежність до України впізнаваними засобами хореографічної виразності. Під час повномасштабного вторгнення не є доречним порушувати питання про зміни в лексико-образних, композиційних, сценографічних можливостях бальної хореографії. Новаторство потребує дистанціювання в часі, психологічного комфорту й вміння творчо інтерпретувати травматичний та героїчний досвід війни.

Висновки. Дослідження національних ознак бальної хореографії в Україні на новітньому етапі дозволило встановити, що приналежність бальної хореографії до національного мистецтва може визначитися через громадянство митців і місце походження твору, а також шляхом відображення засобами хореографічної виразності цінностей національної культури. Показано, що специфікою бальної хореографії в Україні під час її професійного становлення протягом 1950-1980 рр. стало закладання стандарту шляхом ідеологічно регламентованої формалізованої стилізації на основі народної хореографії, яка відбилася на лексично-образному компоненті бальної хореографії XXI ст. Національна складова та новітньому етапі бальної хореографії в Україні зумовлена пострадянською специфікою видовищності, яка забезпечує трансляцію національного компоненту наочно, залучаючи складові національної культури як символічне декларування громадянської позиції митців і бальної хореографії як складової національного мистецтва. Плакатність національного компоненту в бальній хореографії нерозривно пов'язана з уніфікованою хореографічною лексикою, що обертає мистецтво бального танцю на носія цінностей національної культури зрозумілою для міжнародної спільноти мовою в рамках культурної дипломатії.

Перспективною подальших досліджень може стати мистецька рецепція бойових дій та індивідуального досвіду засобами виразності в бальній хореографії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Благова Т. О. *Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)* : дис. ... д-ра пед. наук. : 13.00.04 / Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка. Полтава, 2021. 595 с.
2. Богдан Поліщук. *Мета мистецтва під час війни | Огляд творів відеотанцю | Let the body speak*. 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YvJUqAyp6UQ> (дата звернення: 12.12.2024).
3. Климчук І. С. *Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності* : дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 198 с.
4. Крись А. І. Специфіка розвитку розважального напрямку сценічної бальної хореографії в Україні. *Dynamics of the development of world science: abstracts of V International Scientific and Practical Conference* (January 22-24, 2020). Vancouver Perfect Publishing, 2020a. P. 658-664. URL: <http://sci-conf.com.ua>. (дата звернення: 12.12.2024).

5. Крись А. І. *Сценічна бална хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв*: дис. ... канд. культурології: 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2023. 230 с.
6. Крись А. І. Сценічна бална хореографія: дефініція поняття. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020b. Вип. 37. С. 73-78.
7. Михайлов В., Неділько В., Ю. Бобровник. Інтеграція сучасної хореографії в культурні події України XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*: наук. зб. Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. Вип. 79. Т. 2. 2024. С. 41-47. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-6>.
8. Павлюк Т. С. Витоки та виокремлення балного танцю із загальної європейської хореографічної культури. *Культура народів Причорномор'я*. 2008. № 143. С. 66-70.
9. *Про культуру*: Закон України 14.12.2010 № 2778-VI: станом на 06.10.2024 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/2778-17#Text> (дата звернення: 12.12.2024).
10. Чепалов О. І. Мистецтву танцю – широкі наукові обрії. *Культура України*: наук. зб. Харківської державної академії культури. Харків. 2013. Вип. 42(2). С. 62-70.
11. Шyroцький К. *Національне мистецтво й завдання мистецтва в Україні*. Оприлюднено: 30.09.2016. URL: https://www.vocnt.org.ua/statti/mystetstvo_shyrotskyi (дата звернення: 12.12.24).

REFERENCES

1. Blahova T. O. (2021) *Rozvytok khoreografichnoi osvity v Ukraini (XX – pochatok XXI stolittia) [Development of choreographic education in Ukraine (XX – beginning of XXI century)]*. dys. ... d-ra ped. nauk.: 13.00.04. Poltavskiy natsionalnyi pedahohichnyi universytet im. V. H. Korolenka. Poltava. – dissertation for a scientific degree of the Doctor of Pedagogy Science 13.00.04. Poltava Korolenko National Pedagogical University, Poltava. [in Ukrainian].
2. Bohdan Polishchuk (2024) *Meta mystetstva pid chas viiny | Ohliad tvoriv videotantsiu [Let the body speak. [The purpose of art during wartime | Review of video works]*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YvJUqAyp6UQ> (data zvernennia: 12.12.2024). [in Ukrainian].
3. Klymchuk I. S. (2021) *Ukrainske khoreografichne mystetstvo 1950–1980-kh rokiv yak chynnyk formuvannia natsionalnoi identychnosti [Ukrainian choreographic art of the 1950s-1980s as a factor in the formation of national identity]*. dys. ... kand. mystetstvozn.: 26.00.01. Nats. akad. keriv. kadriv kultury i mystetstv. Kyiv. – dissertation for the degree of candidate of art history, 26.00.01. National Academy of Cultural and Arts Leaders. Kyiv. 198. [in Ukrainian].
4. Krys A. I. (2020a) Spetsyfika rozvytku rozvazhalnogo napriamu stsenichnoi balnoi khoreografii v Ukraini. [The specifics of the development of the entertainment direction of stage ballroom choreography in Ukraine]. *Dynamics of the development of world science: abstracts of V International Scientific and Practical Conference (January 22-24, 2020)*. Vancouver Perfect Publishing. 658-664. URL: <http://sci-conf.com.ua>. (data zvernennia: 12.12.2024). [in Ukrainian].
5. Krys A. I. (2023) *Stsenichna balna khoreografiiia yak yavyshe sучasnykh vydovyschnykh mystetstv [Stage ballroom choreography as a phenomenon of modern performing arts]*. dys. ... kand. kulturolohii: 26.00.01 / Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. Kyiv. – dissertation for the degree of Candidate of Art Studies. 26.00.01. Kyiv National University of Culture and Arts. 230. [in Ukrainian].
6. Krys A. I. (2020b) Stsenichna balna khoreografiiia: definityia poniattia. [Scenic ballroom choreography: definition of concept]. *Mystetstvoznachchi zapysky*. zb. nauk. prats Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. – *Notes of art criticism*. Kyiv National University of Culture and Arts. 37. 73-78. [in Ukrainian].
7. Mykhailov V., Nedilko V., Yu. Bobrovnyk. (2024) Intehratsiia suchasnoi khoreografii v kulturni podii Ukrainy XX-XXI stolittia. [Integration of modern choreography in the cultural events of Ukraine contemporary in the 21st-century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*: nauk. zb. Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. Ivana Franka. – *Humanities science current issues*: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers. 79. Vol. 2. 41-47. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-6>. [in Ukrainian].
8. Pavliuk T. S. (2008) Vytoky ta vyokremлення balnoho tantsiu iz zahalnoi yevropeiskoi khoreografichnoi kultury. *Kultura narodov Prychornomor'ia*. – *Culture of the peoples of the Black Sea region*. 143. 66-70. [in Ukrainian].
9. *Pro kulturu: Zakon Ukrainy* 14.12.2010 № 2778-VI: stanom na 06.10.2024 r. [About culture: Law of Ukraine]. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/2778-17#Text> (data zvernennia: 12.12.2024). [in Ukrainian].
10. Chepalov O. I. (2013) Mystetstvu tantsiu – shyroki naukovy obrii. [Wide scientific horizons for the art of dance]. *Kultura Ukrainy*: nauk. zb. Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury. Kharkiv. – *Culture of Ukraine*: coll. of science papers of the Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. 42(2). 62-70.
11. Shyrotskyi K. Natsionalne mystetstvo y zavdannia mystetstva v Ukraini. [National art and purpose of art in Ukraine]. Opriлюднено: 30.09.2016. URL: https://www.vocnt.org.ua/statti/mystetstvo_shyrotskyi (data zvernennia: 12.12.24).

УДК 336.563.1-049.7:069(045)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-36>

Тетяна ШИТИКОВА,

orcid.org/0000-0002-5021-9807

доктор філософії,

асистент кафедри готельно-ресторанної та музейної справи

Мукачівського державного університету

(Мукачево, Закарпатська область, Україна) *shedko.tatyana@gmail.com*

Діана ШТЕРР,

orcid.org/0000-0003-0423-9396

кандидат історичних наук,

старший викладач кафедри готельно-ресторанної та музейної справи

Мукачівського державного університету

(Мукачево, Закарпатська область, Україна) *shterrdiana@gmail.com*

Василина ПАЛИНЧАК-КУТУЗОВА,

orcid.org/0000-0001-5330-484x

старший викладач кафедри готельно-ресторанної та музейної справи

Мукачівського державного університету

(Мукачево, Закарпатська область, Україна) *palunchakkytzovavas@gmail.com*

ГРАНТОВА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗЕЇВ: МОЖЛИВОСТІ, ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

У статті досліджується грантова діяльність музеїв як важливий інструмент забезпечення їхнього сталого розвитку та адаптації до сучасних викликів. Основна тема роботи зосереджена на аналізі етапів реалізації грантових проєктів, що включають пошук грантових програм, підготовку заявок, впровадження проєктів та забезпечення їхньої стійкості після завершення. Проблематика статті акцентує увагу на ключових викликах, з якими стикаються музеї, серед яких – недостатня поінформованість працівників про доступні грантові можливості, обмежений досвід у написанні заявок та управлінні проєктами.

Метою дослідження є визначення ролі грантової діяльності у забезпеченні інноваційного розвитку музеїв та надання рекомендацій для підвищення її ефективності. У статті узагальнено результати впровадження грантових проєктів, зокрема, у впровадженні інноваційних технологій, таких як цифровізація експозицій, створення віртуальних турів і застосування технологій доповненої реальності (AR). Особливу увагу приділено потенціалу грантових проєктів для зміцнення партнерських зв'язків з національними та міжнародними організаціями, а також інтеграції результатів цих проєктів у довгострокові стратегії розвитку музеїв.

Узагальнені результати дослідження демонструють, що грантова діяльність має значний вплив на модернізацію музейної справи, сприяє залученню нових аудиторій та підвищує конкурентоспроможність музеїв. Запропоновані рекомендації орієнтовані на розвиток професійних навичок музейних працівників, вдосконалення стратегій управління проєктами та активізацію співпраці з донорськими організаціями. Практичні висновки статті можуть бути корисними як для музейних установ, так і для дослідницьких центрів, що займаються проблемами розвитку культурного сектору.

Ключові слова: грант, грантова діяльність, музеї, фінансування, грантові проєкти, інновації, цифровізація, культурний розвиток.

Tetiana SHYTIKOVA,

orcid.org/0000-0002-5021-9807

Doctor of Philosophy,

Assistant at the Department of Hotel and Restaurant and Museum Affairs

Mukachevo State University

(Mukachevo, Transcarpathian region, Ukraine) *shedko.tatyana@gmail.com*

Diana SHTERR,

orcid.org/0000-0003-0423-9396

Candidate of History,

Senior Lecturer at the Department of Hotel Restaurant and Museum Affairs

Mukachevo State University

(Mukachevo, Transcarpathian region, Ukraine) *shterrdiana@gmail.com*

Vasylina PALYNCHAK-KUTUZOVA,
 orcid.org/0000-0001-5330-484x

Senior Lecturer at the Department of Hotel Restaurant and Museum Affairs
 Mukachevo State University
 (Mukachevo, Transcarpathian region, Ukraine) palunchakkytzovavas@gmail.com

GRANT ACTIVITIES OF MUSEUMS: OPPORTUNITIES, CHALLENGES, AND DEVELOPMENT PROSPECTS

The article explores the grant activity of museums as an important tool for ensuring their sustainable development and adaptation to modern challenges. The main focus of the study is on analyzing the stages of implementing grant projects, including searching for grant programs, preparing applications, project implementation, and ensuring sustainability after project completion. The study highlights key challenges faced by museums, such as insufficient awareness of grant opportunities among staff, limited experience in writing applications, and project management issues.

The purpose of the research is to define the role of grant activities in fostering the innovative development of museums and to provide recommendations for enhancing their efficiency. The article summarizes the results of grant project implementation, particularly in introducing innovative technologies such as digitizing exhibitions, creating virtual tours, and applying augmented reality (AR) technologies. Special attention is given to the potential of grant projects to strengthen partnerships with national and international organizations and to integrate the outcomes of these projects into museums' long-term development strategies.

The generalized findings of the study demonstrate that grant activity significantly impacts the modernization of museum practices, helps attract new audiences, and enhances the competitiveness of museums. The proposed recommendations focus on developing the professional skills of museum staff, improving project management strategies, and fostering collaboration with donor organizations. The practical conclusions of the article can be beneficial for both museum institutions and research centers engaged in addressing issues related to the development of the cultural sector.

Key words: grant, grant activities, museums, funding, grant projects, innovations, digitization, cultural development.

Постановка проблеми. Грантова діяльність стає дедалі важливішим інструментом розвитку сучасних музеїв. З огляду на обмеженість бюджетного фінансування, музеї стикаються з необхідністю залучення додаткових ресурсів для реалізації своїх проєктів. Гранти дозволяють музеям не лише забезпечити фінансову підтримку, а й розвивати інноваційні підходи до освітньої, дослідницької та культурної діяльності. Проте ефективна участь у грантових програмах потребує розуміння специфіки грантового процесу, розробки якісних заявок та налагодження партнерських відносин з грантодавцями. У зв'язку з цим виникає потреба у дослідженні можливостей, викликів і перспектив розвитку грантової діяльності музеїв.

Аналіз досліджень. Грантова діяльність музеїв є предметом досліджень багатьох українських та зарубіжних науковців і практиків. Грантова діяльність музеїв в Україні є предметом дослідження багатьох науковців, які аналізують різні аспекти залучення фінансування та реалізації проєктів у музейній сфері. Зокрема, Олена Михайловська, заступниця директора з наукової роботи та розвитку Хмельницького обласного музею ділиться досвідом музею в реалізації грантових проєктів та впровадженні інноваційних підходів до музейної справи (Олена Михайловська).

Науковці Музею історії Острозької академії досліджували практичну реалізацію грантових про-

єктів, спрямовану на цифровізацію колекцій та створення віртуальних галерей (Грантова діяльність).

Фахівці Музею Івана Гончара у рамках реалізації проєкту «Актуальний музей: стратегія динамічного розвитку», досліджували впровадження сучасних підходів у музейній справі (Актуальний Музей).

Практичний аспект цих питань також активно висвітлюється в рекомендаціях Українського культурного фонду (УКФ) та в публікаціях таких організацій, як Національний музей історії України та Мистецький Арсенал, які демонструють успішний досвід реалізації грантових проєктів.

Ці праці та ініціативи висвітлюють різні аспекти грантової діяльності музеїв в Україні, зокрема залучення фінансування, впровадження інновацій та розвиток міжнародної співпраці.

Попри значний внесок у вивчення грантової діяльності, залишаються недостатньо дослідженими такі аспекти:

1. Ефективне використання грантових коштів, що передбачає детальний аналіз витрат і результатів для забезпечення прозорості та досягнення цілей проєкту.

2. Моніторинг результатів грантових проєктів, який є необхідним для оцінки їхнього впливу на розвиток музейної установи.

3. Сталий розвиток проєктів після завершення фінансування, що потребує інтеграції результатів грантів у довгострокові стратегії музеїв.

Практичний аспект цих питань також активно висвітлюється в рекомендаціях Українського культурного фонду (УКФ) та в публікаціях таких організацій, як Національний музей історії України та Мистецький Арсенал, які демонструють успішний досвід реалізації грантових проєктів.

Таким чином, дослідження грантової діяльності потребує подальшого розвитку, особливо в напрямку оптимізації використання грантових коштів, формування ефективних механізмів моніторингу результатів та розробки стратегій сталого розвитку, що стане основою для успішної реалізації грантових проєктів у музейній сфері.

Мета статті. Метою статті є дослідження сучасних підходів до організації грантової діяльності музеїв, виявлення основних викликів та перспектив, а також обґрунтування практичних рекомендацій для підвищення ефективності залучення та використання грантових ресурсів.

Викладення основного матеріалу. Грантова діяльність музеїв передбачає кілька ключових етапів: пошук відповідних грантових програм, підготовка якісних заявок, реалізація проєктів та звітування перед грантодавцями. Кожен з цих етапів має свої виклики.

Сучасні музеї мають доступ до широкого спектра міжнародних, національних і регіональних грантів, що відкриває численні можливості для їх розвитку. Зокрема, програми Європейського Союзу, такі як Creative Europe, підтримують культурні та креативні індустрії, фінансуючи проєкти, спрямовані на інновації, збереження спадщини та інтеграцію в європейський культурний простір. Національні програми, зокрема Український культурний фонд, забезпечують фінансування локальних проєктів, спрямованих на розвиток культурної інфраструктури, підтримку молодих митців і збереження національної ідентичності.

Фінансування музейних установ досить складне завдання, тому вони часто не мають прибуткової діяльності. Основні джерела фінансування включають державний бюджет, гранти та спонсорську підтримку. Державне фінансування може бути надійним, але воно може відбуватися в залежності від економічних факторів та політичних рішень (Гроші. Музеї. Слава). Додатково, регіональні грантові ініціативи, такі як програми місцевих органів влади, часто акцентують увагу на підтримці малих музеїв і проєктів, що сприяють розвитку туризму та місцевих спільнот. Наприклад, гранти для реставрації історичних пам'яток або організації фестивалів культурної спадщини допомагають музеям залучати нових відвідувачів і створювати синергію з іншими секторами.

Однак, незважаючи на широкий доступ до фінансових можливостей, однією з головних проблем залишається недостатня обізнаність працівників музеїв про існування цих програм. Часто відсутність необхідних навичок у пошуку грантів, написанні заявок та управлінні проєктами стає бар'єром для участі у грантовій діяльності. Це вимагає проведення спеціалізованих тренінгів, розробки інформаційних платформ та активізації співпраці з грантовими організаціями для підвищення рівня залученості музеїв до цих програм.

Якісна заявка є запорукою успішного отримання фінансування. Вона має включати чітко сформульовану мету, обґрунтування актуальності проєкту, детальний план реалізації, бюджет і механізми моніторингу результатів. Часто музеї стикаються з браком досвіду у формулюванні грантових заявок, що призводить до низької конкурентоздатності їхніх проєктів. Для підвищення ефективності написання заявок музеям доцільно організувати тренінги, залучати експертів і використовувати міжнародні стандарти підготовки документів. Наприклад, важливим є створення чіткої логічної моделі проєкту (логфрейм), яка дозволяє краще зрозуміти очікувані результати та оцінити вплив.

Грантові проєкти є важливим інструментом для музеїв, оскільки вони надають можливість для впровадження інноваційних ідей, що значно покращують досвід відвідувачів і збагачують культурну спадщину. Завдяки таким фінансовим можливостям музеї можуть реалізовувати проєкти, які вимагають значних інвестицій у новітні технології, розширення освітніх програм та створення унікальних експозицій. Важливою складовою є цифровізація експозицій, що дозволяє створювати інтерактивні та мультимедійні виставки, доступні не лише в реальному часі, але й онлайн, що розширює аудиторію музею на глобальному рівні.

Інновації стають ключовим елементом у цьому процесі. Сучасні технології, такі як віртуальна реальність, розширена реальність та інші, можуть використовуватися для створення захопливих та освітніх виставок, які привертають нових відвідувачів. Впровадження цифрових інструментів дозволяє музеям не тільки зберігати свої колекції, але і робити їх доступними для публіки в будь-який час та в будь-якому місці (Івашина, 2023: 25).

Одним із найбільш ефективних напрямків є використання віртуальних турів, які дають змогу відвідувати музеї та виставки без фізичної присутності. Це особливо актуально в умовах пандемій або для людей з обмеженими можливостями

пересування. Доповнена реальність (AR) також відкриває нові горизонти для залучення відвідувачів, даючи змогу взаємодіяти з експонатами в новий, незвичний спосіб, наприклад, переглядати 3D-моделі історичних артефактів або брати участь в інтерактивних іграх.

Важливою частиною державного управління є сприяння міжнародній співпраці у галузі музеїв. Участь у міжнародних проєктах, обмін досвідом та експозиціями сприяє підвищенню престижу українських музеїв на світовому рівні (Ващенко, 2016: 31–36). Організація міжнародних виставок через грантові проєкти дозволяє музеям обмінюватися досвідом, демонструвати національні культурні надбання в іншій культурній середовищі та налагоджувати співпрацю з іншими установами. Це може сприяти не тільки підвищенню репутації музею, але й залученню нових спонсорів та партнерів.

Комерційно успішні музеї дозволяють собі періодично організовувати власні археологічні, палеонтологічні та етнографічні експедиції, проводити документознавчі дослідження в архівах інших країн, виплачувати фінансові компенсації особам, котрим поталанило знайти скарби, скуповувати найраритетніші пам'ятки на міжнародних аукціонах, вести масштабну видавничу діяльність з популяризації науки, культури й мистецтва (Комерційна та фандрайзингова діяльність).

Однак одним із головних викликів є необхідність дотримання строків і бюджету, визначених у грантових угодах. Затримки у виконанні проєктів або перевищення бюджету можуть призвести до санкцій або втрати подальших фінансувань. Тому дуже важливою є належна організація управління проєктами, чітке планування, регулярний моніторинг прогресу та забезпечення прозорості у витратах.

Після завершення грантового проєкту важливо не лише оцінити його результати, але й забезпечити його стійкість і тривалість, щоб досягнуті успіхи не були тимчасовими, а стали основою для подальшого розвитку музею. Це потребує системного підходу до інтеграції отриманих знань, технологій і ресурсів у стратегічні напрями діяльності музею.

Одним із ключових аспектів є продовження роботи над започаткованими ініціативами. Наприклад, якщо грантовий проєкт включав цифровізацію експозицій або створення нових інтерактивних програм, важливо не лише завершити реалізацію цих ініціатив, але й підтримувати їх функціонування, оновлювати контент, адаптувати до змінюваних технологій та уподобань аудиторії. Це може включати регулярне оновлення вірту-

альних турів, інтеграцію нових технологій у програмні рішення, або розробку додаткових інтерактивних функцій для користувачів.

Залучення додаткових партнерів є важливою складовою забезпечення стійкості проєкту. Музеї можуть співпрацювати з іншими культурними, освітніми або технологічними установами, що дозволить забезпечити постійну підтримку та розвиток проєкту. Це також може включати налагодження партнерських відносин з приватними компаніями для забезпечення фінансової стабільності або з іншими музеями та організаціями для обміну досвідом і ресурсами.

Благодійний фонд та громадська організація мають право самостійно розпоряджатися власним майном (Матт Г., Флатц Т., 2009: 41). Така майнова незалежність благодійних фондів і громадських організацій при музеях надає їм додаткові можливості ефективного управління. Це не завжди влаштовує осіб, які фінансують музеї, оскільки вони можуть відчувати потребу в більшій прозорості та відкритості в управлінні фінансами (Пантелейчук І.В., 2012: 115). Однією з найзначніших переваг для створення при музеях благодійних фондів і громадських організацій є їхня незалежність у питаннях планування витрат та залучення позабюджетних коштів. Розвиток музею через фандрейзінг потребує виваженої та цілеспрямованої стратегії, зокрема: аналіз потреб та можливостей; визначення цілей та пріоритетів; створення стратегії фандрайзінгу; вибір методів фандрайзінгу; залучення спонсорів та партнерів; створення ефективної комунікації; створення зв'язків з громадськістю; система звітності та відстеження результатів.

Отже, успішна стратегія фандрайзінгу для розвитку музею ґрунтується на чіткому плануванні, докладному аналізі та співпраці з різними зацікавленими сторонами для досягнення спільних цілей розвитку та забезпечення фінансової стабільності (Івашина, 2023: С.25).

Інтеграція результатів грантового проєкту у довгострокову стратегію розвитку музею є надзвичайно важливим кроком для забезпечення їх стійкості. Це передбачає включення досягнень проєкту у стратегічні документи музею, таких як план розвитку, програми фінансування або план комунікацій. Також важливо, щоб успішно реалізовані ініціативи були узгоджені з місією та цінностями музею, а їх подальше функціонування стало органічною частиною загального плану роботи.

Для забезпечення тривалості результатів грантового проєкту, необхідно також планувати постій-

ний моніторинг його ефективності та впливу на відвідувачів і громаду. Це дозволяє коригувати стратегію, адаптувати її до нових обставин та забезпечити сталий розвиток. Окрім цього, постійне вдосконалення результатів проєкту може створити нові можливості для залучення додаткових ресурсів, що, в свою чергу, забезпечить подальший розвиток і стійкість ініціатив.

Висновки. Грантова діяльність є важливим інструментом для розвитку музеїв, оскільки вона відкриває нові можливості для залучення фінансування, що сприяє реалізації різноманітних інноваційних проєктів та ініціатив. Завдяки грантам музеї можуть втілювати в життя нові концепції, створювати сучасні освітні програми, модернізувати свої експозиції та використовувати новітні технології для залучення більшої аудиторії. Крім того, грантова діяльність сприяє зміцненню зв'язків музеїв з іншими культурними та освітніми інституціями, що дозволяє обмінюватися досвідом, налагоджувати міжнародне співробітництво та створювати спільні проєкти.

Проте для ефективної реалізації грантових проєктів музеям необхідно враховувати низку важливих аспектів. Одним із них є вдосконалення навичок написання заявок, оскільки якісно підготовлені заявки є основою для отримання фінансування. Музеї повинні розуміти специфіку грантових фондів, їх вимоги та пріоритети, а також володіти здатністю чітко і переконливо описувати мету проєкту, його очікувані результати та вплив. Навички ефективного складання заявок допомагають музеям не лише отримувати фінансування, але й покращують їх здатність до управління проєктами, планування та звітності.

Крім того, музеї повинні активно розвивати партнерські відносини з іншими культурними, освітніми та громадськими організаціями. Такі партнерства можуть стати основою для спільних проєктів, що мають більший вплив і охоплення. Важливо налагоджувати співпрацю з організаціями, які мають досвід у галузі, що відповідає потребам музею, а також можуть запропонувати додаткові ресурси, знання або експертизу. Це дозволяє не лише забезпечити сталий розвиток проєкту, але й підвищити його шанси на успіх при подачі заявок на гранти.

Для забезпечення сталого розвитку ініціатив музеїв важливо також створювати механізми моніторингу та оцінки результатів проєктів, що дозволяють здійснювати коригування в процесі їх реалізації. Це допоможе музеям бути більш адаптивними до змін та максимізувати вплив грантових ініціатив на їхню аудиторію.

Подальші дослідження в галузі грантової діяльності музеїв можуть бути зосереджені на аналізі успішних практик, як в Україні, так і за кордоном. Вивчення досвіду міжнародних музеїв, які успішно реалізують грантові проєкти, дозволить виявити найкращі підходи та методи, які можна адаптувати до національного контексту. Окрім того, розробка навчальних програм для музейних працівників, що охоплюють навички написання грантових заявок, управління проєктами та залучення партнерів, є важливою складовою для підготовки професіоналів, здатних ефективно працювати з грантовими фондами. Це сприятиме підвищенню загальної ефективності музейних установ в Україні та їхньому внеску в культурний розвиток на національному та міжнародному рівнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Актуальний Музей. URL: https://old.honchar.org.ua/dynamic/pro-proekt/opys-proektu/?utm_source=chatgpt.com.
2. Ващенко Я. Л. Проблема реалізації національної музейної політики на тимчасово непідконтрольних Україні територіях. *Культурні цінності Криму і Донбасу в умовах війни та окупації*: матеріали Круглого столу «Історикокультурний 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: Інститут історії України НАН України, 2016. С. 31–36.
3. Грантова діяльність. URL: https://museum.oa.edu.ua/%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%94%D0%BA%D1%82%D0%B8/?utm_source=chatgpt.com.
4. Гроші. Музеї. Слава. URL: <https://fgritb.knukim.edu.ua/home/news/hroshi-muzeyi-slava.html>.
5. Івашина К. С. Управління діяльністю музейної установи історико-культурного профілю (на матеріалах національного заповідника «Батьківщина Тараса Шевченка: кваліфікаційна робота. Київ, 2023. С. 25.
6. Комерційна та фандрайзингова діяльність. URL: <https://studfile.net/preview/8822832/page:3/>.
7. Матт Г., Флатц Т., Льюдерер Ю. Культура і гроші. Музей – підприємницька діяльність: практичний poradnik. Київ: Логос, 2009. С. 41.
8. Медіаграмотність в регіонах України. URL: https://milukraine.net/2023/07/intervyu-z-olenoyu-myhajlovskoyu-pro-robotu-v-myzei/?utm_source=chatgpt.com.
9. Пантелейчук І. В. Сучасна трансформація музеїв: економічний аспект. *Культура і мистецтво у сучасному світі*: наукові записки КНУКіМ. Київ, 2012. Вип. 3. С. 112–116.

REFERENCES

1. Aktualnyi Muzei [Current Museum]. URL: https://old.honchar.org.ua/dynamic/pro-proekt/opys-proektu/?utm_source=chatgpt.com. [in Ukrainian]
2. Vashchenko Ya. L. (2016) Problema realizatsii natsionalnoi muzeinoi polityky na tymchasovo nepidkontrolnykh Ukraini terytoriiakh [The problem of implementing national museum policy in territories temporarily not under Ukrainian control]. *Kulturni tsinnosti Krymu i Donbasu v umovakh viiny ta okupatsii: materialy Kruhloho stolu «Istorykokulturnyi ta naukovyi potentsial Pivdnia ta Skhodu Ukrainy v umovakh okupatsii ta voiennykh dii: zahrozy, vtraty, perspektyvy zberezhennia ta vidnovlennia»*, m. Kyiv, 12 lystopada 2015 r. - Cultural values of Crimea and Donbas in conditions of war and occupation: materials of the Round Table “Historical, cultural and scientific potential of the South and East of Ukraine in conditions of occupation and military operations: threats, losses, prospects for preservation and restoration”, Kyiv, November 12, 2015. Kyiv: Institute of History of Ukraine, NAS of Ukraine. [in Ukrainian].
3. Hrantova diialnist [Grant activities]. URL: https://museum.oa.edu.ua/%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%94%D0%BA%D1%82%D0%B8/?utm_source=chatgpt.com. [in Ukrainian].
4. Hroshi. Muzei. Slava [Money. Museums. Fame]. URL: <https://fgritb.knukim.edu.ua/home/news/hroshi-muzei-slava.html>. [in Ukrainian].
5. Ivashyna K. S. (2023) Upravlinnia diialnistiu muzeinoi ustanovy istoryko-kulturnoho profilu (na materialakh natsionalnoho zapovidnyka «Batkivshchyna Tarasa Shevchenka: kvalifikatsiina robota [Management of the activities of a museum institution of a historical and cultural profile (based on materials from the national reserve "Taras Shevchenko's Homeland": qualification work]. Kyiv. [in Ukrainian].
6. Komertsiiina ta fandraizynhova diialnist [Commercial and fundraising activities]. URL: <https://studfile.net/preview/8822832/page:3/>. [in Ukrainian].
7. Matt H., Flatts T., & Loderer Yu. (2009) *Kultura i hroshi. Muzei – pidpriemnytska diialnist: praktychnyi poradnyk [Culture and Money. Museum – Entrepreneurship: A Practical Guide]*. Kyiv: Logos. [in Ukrainian].
8. Mediahramotnist v rehionakh Ukrainy [Media literacy in the regions of Ukraine]. URL: https://milukraine.net/2023/07/intervyu-z-olenoyu-myhajlovskoyu-pro-robotu-v-myzei/?utm_source=chatgpt.com. [in Ukrainian].
9. Panteleichuk I. V. (2012) Suchasna transformatsiia muzeiv: ekonomichnyi aspekt [Modern transformation of museums: economic aspect]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti: naukovi zapysky KNUKiM - Culture and art in the modern world: scientific notes of the KNUKiM*, 3, 112–116. [in Ukrainian].

Євгеній ШИШЛЮК,

orcid.org/0000-0002-7358-7864

доктор філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна) *e.shyshliuk@gmail.com*

Олег КЕРШИС,

orcid.org/0009-0001-2991-3482

аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна) *o.kershis@gmail.com*

МЕМОРІАЛЬНІ СКУЛЬПТУРНІ КОМПОЗИЦІЇ ВИДАТНИМ ДІЯЧАМ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У МІСЬКОМУ ПРОСТОРИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Дослідження меморіальних скульптурних композицій, присвячених видатним діячам музичної культури, набуває особливого значення в контексті розвитку сучасного міського простору. Ці пам'ятники стають не просто об'єктами увічнення пам'яті, а динамічними елементами міського середовища, що активно взаємодіють з глядачем та формують культурний ландшафт міста. **Мета роботи** – виявити особливості створення та встановлення меморіальних скульптурних композицій видатним діячам музичної культури у міському просторі кінця ХХ – початку ХХІ ст., проаналізувати їх художньо-стилістичні особливості та роль у формуванні культурного ландшафту міста. **Методологія дослідження** базується на комплексному мистецтвознавчому аналізі, зокрема на формально-стилістичному, іконографічному та порівняльно-історичному методах. Застосовано системний підхід до вивчення взаємодії скульптурних композицій з міським середовищем. **Наукова новизна** полягає у систематизації та узагальненні художньо-стилістичних особливостей меморіальних скульптурних композицій, виявленні закономірностей їх трансформації від статичних монументів до динамічних об'єктів міського простору, а також у визначенні їх ролі у формуванні культурного ландшафту міста. **Висновки.** Виявлено трансформації у художньо-стилістичних особливостях меморіальних скульптурних композицій видатним музикантам кінця ХХ – початку ХХІ століття. Виокремлено тенденцію до поєднання реалістичної традиції з інноваційними концептуальними рішеннями в композиційній побудові пам'ятників, що створює ефект динамічної присутності в міському просторі. Визначено особливості вибору локації та її вплив на художньо-образне рішення скульптур, їх взаємодію з навколишнім середовищем – такі рішення трансформують статичну скульптуру в динамічний об'єкт міського простору, що активно взаємодіє з глядачем.

Ключові слова: музична культура, монументальне мистецтво, культурна спадщина, скульптурна композиція, культурний ландшафт.

Yevhenii SHYSHLIUK,

orcid.org/0000-0002-7358-7864

PhD of Fine art, Decorative Art, Restoration,
Associate Professor at the Department of Art Expertise
National Academy of Culture and Arts Management
(Kyiv, Ukraine) *e.shyshliuk@gmail.com*

Oleg KERSHYS,

orcid.org/0009-0001-2991-3482

Postgraduate at the Department of Art Study Expertise
National Academy of Culture and Arts Management
(Kyiv, Ukraine) *o.kershis@gmail.com*

MEMORIAL SCULPTURAL COMPOSITIONS OF PROMINENT MUSICAL CULTURE FIGURES IN URBAN SPACE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURY

The study of memorial sculptural compositions dedicated to prominent figures of musical culture takes on special significance in the context of modern urban space development. These monuments become not just objects of memory

preservation but dynamic elements of the urban environment that actively interact with viewers and shape the city's cultural landscape. The aim of the work is to identify the peculiarities of creating and installing memorial sculptural compositions dedicated to prominent figures of musical culture in urban space of the late 20th – early 21st centuries, analyze their artistic and stylistic features, and their role in shaping the city's cultural landscape. Research methodology is based on comprehensive art analysis, particularly on formal-stylistic, iconographic, and comparative-historical methods. A systematic approach to studying the interaction of sculptural compositions with the urban environment has been applied. Scientific novelty lies in systematizing and generalizing artistic and stylistic features of memorial sculptural compositions, identifying patterns of their transformation from static monuments to dynamic objects of urban space, as well as determining their role in shaping the city's cultural landscape. Conclusions. Transformations in artistic and stylistic features of memorial sculptural compositions dedicated to prominent musicians of the late 20th – early 21st centuries have been identified. A tendency to combine realistic tradition with innovative conceptual solutions in the compositional construction of monuments has been highlighted, creating an effect of dynamic presence in urban space. The peculiarities of location choice and its influence on the artistic and imaginative solution of sculptures, their interaction with the environment have been determined – such solutions transform static sculpture into a dynamic object of urban space that actively interacts with the viewer.

Key words: musical culture, monumental art, cultural heritage, sculptural composition, cultural landscape.

Постановка проблеми. У контексті розвитку сучасного міського простору особливої актуальності набуває дослідження меморіальних скульптурних композицій, присвячених видатним діячам музичної культури, як динамічних об'єктів міського середовища. Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. спостерігається трансформація підходів до створення таких пам'ятників – від статичних монументів до інтерактивних об'єктів, що активно взаємодіють з міським простором та глядачем, що потребує комплексного мистецтвознавчого аналізу.

Аналіз досліджень. Зростання кількості меморіальних скульптурних об'єктів та різноманітність підходів до їх створення зумовлюють необхідність системного аналізу наукових розвідок у цій галузі. J. Winter досліджує культурний контекст Ліверпуля та його вплив на формування музичного середовища міста (Winter, 2021). R. Harris розкриває значення міста Монтре як культурного центру та місця пам'яті Фредді Мерк'юрі, підкреслює роль меморіальної скульптури у формуванні туристичної привабливості регіону (Harris, 2023). Документальні матеріали BBC News висвітлюють процеси встановлення та громадського сприйняття пам'ятників музикантам, зокрема скульптурної композиції The Beatles у м. Ліверпулі та ініціативи створення пам'ятника Девіду Бові в м. Ейлсбері (Beatles statue, 2015; David Bowie, 2016). The Monumentous та African American Heritage Sites розкривають особливості інтеграції скульптурної композиції «The Electric Lady Studio Guitar» в міський простір м. Сіетла (African, 2014; The Electric, n.d.). Brussels Express та портфоліо скульптора S. Pierotti демонструють різні підходи до художнього втілення образів музикантів у європейському контексті (Inauguration, 2017; Pierotti, n.d.). Brodin Studios та Minnesota Prairie Roots документують процес створення та встановлення

меморіалу Принсу, а Liverpool Museums висвітлює історію створення пам'ятника Біллі Ф'юрі (Prince, n.d.; Helbling, n.d.; Billy Fury, n.d.). SoulBank надає сучасний погляд на історичний пам'ятник Бобу Марлі в Кінгстоні (Shooting, 2023). Проте в українському мистецтвознавстві наразі відсутні наукові дослідження меморіальних скульптурних композицій видатним діячам музичної культури у міському просторі.

Мета статті полягає у виявленні особливостей створення та встановлення меморіальних скульптурних композицій видатним діячам музичної культури у міському просторі кінця ХХ – початку ХХІ ст., аналізі їх художньо-стилістичних особливостей, динамічної взаємодії з міським середовищем та ролі у формуванні сучасного культурного ландшафту міста.

Виклад основного матеріалу. Встановлення меморіальних скульптурних композицій видатним діячам музичної культури у міському просторі має давню традицію, однак наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. підходи до їх створення зазнали суттєвих трансформацій. Сучасні концептуальні рішення дозволили митцям переосмислити класичні канони монументального мистецтва у вшануванні пам'яті музикантів. Привертають увагу інноваційні підходи до організації міського простору, взаємодії скульптури з архітектурним середовищем та залучення громадськості до реалізації меморіальних проєктів. Також тенденцією стало створення не лише окремих пам'ятників, а й цілісних меморіальних комплексів, що органічно інтегруються в культурний ландшафт міста та стають осередками культурної пам'яті.

Прикладом поєднання реалістичної традиції з сучасним баченням меморіальної скульптури є пам'ятник Бобу Марлі, встановлений у м. Кінгстоні (Ямайка), у 1985 р. (Рис. 1). Бронзова скульптура, створена видатним ямайським

митцем Елвіном Толманом Марріоттом (*Alvin Tolman Marriott*), стала його останньою і, за власним визнанням скульптора, найкращою роботою. Особливістю композиції є надзвичайна увага до деталей: від реалістичного відтворення знаменитих дредів музиканта до тонкого опрацювання рис обличчя та фактури одягу. Скульптура в повний зріст (168 см) зображує регі-музиканта в характерному образі – у джинсах та сорочці з довгими рукавами, з електрогітарою в руках. Бронзова поверхня виблискує золотом під карибським сонцем, створює особливий візуальний ефект, підкреслює монументальність образу. Цей пам'ятник став другою спробою увічнити пам'ять музиканта – перша сюрреалістична версія, створена Крістофером Гонзалесом (*Christopher Gonzalez*) у 1974 р., була замінена на більш реалістичну роботу Е. Марріотта через невдоволення місцевої громади (*Shooting*, 2023).



Рис. 1. Меморіальна скульптура Бобу Марлі, Елвін Толман Марріотт (Ямайка, Кінгстон, 1985)

Одне з чільних місць серед меморіальних скульптурних композицій посідає бронзова статуя Фредді Мерк'юрі, встановлена в м. Монтре (Швейцарія) у 1996 р. (Рис. 2). Авторка скульптури, чеська мисткиня Ірена Седлецька (*Irena Sedlecka*), створила монумент, що відображає характерну сценічну поставу легендарного співака. Вибір локації для пам'ятника глибоко символічний – набережна озера Леман в Монтре, місті, яке Ф. Мерк'юрі обрав для життя після запису альбому «Jazz» з Queen на джазовому фестивалі 1978 р. Сам музикант говорив про це місце: «If you want peace of mind, come to Montreux» («Якщо ви хочете душевного спокою, приїжджайте в Монтре») (*Harris*, 2023). Скульптура стала не просто меморіалом, а живим місцем пам'яті – щодня шанувальники приносять квіти до підніжжя мону-

мента, перетворивши його на своєрідний культурний феномен сучасності.



Рис. 2. Меморіальна скульптура Фредді Мерк'юрі, Ірена Седлецька (Швейцарія, Монтре, 1996)

Прикладом інтеграції меморіальної скульптури в міський простір є композиція «The Electric Lady Studio Guitar», створена скульптором Дерілом Смітом (*Daryl Smith*) та встановлена у 1997 р. в м. Сіетлі (штат Вашингтон, США) (Рис. 3). Бронзова скульптура в натуральну величину, що зображує в русі Джими Хендрікса з гітарою Fender Stratocaster, розташована на перетині вулиць Broadway та Pine Street у районі Capitol Hill. Особливістю пам'ятника є його включення до більшого ансамблю міських скульптур, присвячених видатним музикантам (*The Electric*, n.d.).

Інноваційність проєкту полягає в його концептуальному підході до організації міського простору: гітари, зображені в скульптурах, були частиною «альтернативної корпоративної мистецької колекції», створеної Майклом Дж. Мелуном, засновником AEI Music Corporation. Наразі скульптурний ансамбль, що перебуває під опікою компанії Hunters Capital, став важливим елементом культурного ландшафту міста. Включення пам'ятника до списку об'єктів афроамериканської спадщини Visit Seattle підкреслює його значення не лише як мистецького об'єкта, але і як важливого маркера культурної ідентичності (*African*, 2014).

Показовим прикладом інтеграції меморіальної скульптури в сучасний міський простір є пам'ятник британському рок-н-рол виконавцю Біллі Ф'юрі, встановлений у м. Ліверпулі у 2003 р. (Рис. 4). Бронзова статуя, створена ліверпульським скульптором Томом Мерфі (*Tom Murphy*), демонструє новий підхід до взаємодії з міським середовищем через її розташування та історію створення. Особливістю проєкту стала ініціатива фан-клубу



Рис. 3. Меморіальна скульптура «The Electric Lady Studio Guitar», Деріл Сміт (США, Сіетл, 1997)

«The Sound of Fury», який протягом шести років збирав кошти на встановлення пам'ятника через краудфандинг, з залученням шанувальників з різних країн світу. Скульптурна композиція спочатку розміщувалась у внутрішньому дворі колишнього Музею життя Ліверпуля, а у 2007 р. була переміщена на нове місце, що демонструє гнучкий підхід до організації культурного простору міста. Така мобільність меморіальної скульптури відповідає сучасним тенденціям адаптивного використання публічних просторів. Пам'ятник став не лише даниною пам'яті музиканту, чиї продажі альбомів конкурували з Елвісом Преслі та The Beatles, але й важливим елементом культурного ландшафту міста, що поєднує історичну пам'ять з сучасним міським життям (Billy Fury, n.d.).



Рис. 4. Меморіальна скульптура Біллі Ф'юрі, Том Мерфі (Велика Британія, Ліверпуль, 2003)

Переосмислення традиційних підходів до меморіальної скульптури є пам'ятник The Beatles, встановлений у м. Ліверпулі (Англія) у 2015 р. (Рис. 5). Автор композиції, скульптор Енді Едвардс (*Andy Edwards*), створив монументаль-

ний ансамбль з чотирьох бронзових фігур учасників гурту, розташованих на Pier Head, біля перетину вулиць Brunswick Street та Canada Boulevard. Пам'ятник, подарований місту легендарним клубом The Cavern Club, було урочисто відкрито Джулією Берд (*Julia Baird*), сестрою Джона Леннона у 50-ту річницю останнього концерту гурту в Ліверпулі (Beatles, 2015).

Інноваційність скульптурної композиції полягає в детальному опрацюванні символічних елементів, що розкривають особистість кожного музиканта. Фігури, дещо більші за реальний розмір, зображують учасників гурту під час прогулянки – композиція базується на фотографії 1963 р., зробленій саме в цій локації. Пол Маккартні тримає фотокамеру – данина пам'яті його дружині-фотографу Лінді Маккартні. На поясі Джорджа Харрісона викарбувано санскритський напис про медитацію та мудрість. Особливістю фігури Рінго Старра є розташування дещо позаду інших музикантів, що відтворює типове розміщення ударника на сцені, а на підшві його правого черевика зазначено поштовий код «L8» – район Welsh Streets, де він виріс. У правій руці Джона Леннона – два бронзові жолуді, відлиті зі справжніх, зібраних біля будинку The Dakota в Нью-Йорку, де музикант жив і був убитий у 1980 р. Цей елемент відсилає до його акції 1960-х років, коли він надсилав жолуді світовим лідерам як символ миру (Winter, 2021).



Рис. 5. Меморіальна композиція The Beatles, Енді Едвардс (Велика Британія, Ліверпуль, 2015)

Також досягненням у розвитку меморіальної скульптури є бронзова статуя бельгійського співака Жака Бреля «L'Envol» («Політ»), встановлена в м. Брюсселі (Бельгія) у 2017 р. (Рис. 6). Автор проекту, скульптор Том Франзен (*Tom Frantzen*), створив динамічну композицію, що

зображує артиста в момент емоційного виконання пісні перед мікрофоном, з пристрасно розкритими руками. Назва скульптури «L'Envol» відсилає до рядка з пісні Бреля «La Chanson des Vieux Amants» – «Mille fois je pris mon envol» («Тисячу разів я здійнявся в політ») (Inauguration, 2017).

Символічним є розташування пам'ятника на площі Place de la Vieille Halle aux Blés/Oud Korenhuisplein, на тій самій вулиці, де знаходиться Фонд Бреля. Скульптурна композиція стала не лише даниною пам'яті видатному виконавцю, але й важливим елементом культурного ландшафту міста.



Рис. 6. Меморіальна скульптура «L'Envol», Том Франзен (Бельгія, Брюссель, 2017)

Також відкриттям у царині меморіальної скульптури став пам'ятник Лучано Паваротті, встановлений у м. Модені (Італія) в жовтня 2017 р. (Рис. 7). Автор проєкту, скульптор Стефано П'єротті (*Stefano Pierotti*), створив бронзову композицію в натуральну величину, яка втілює один з найбільш характерних моментів виступів тенора – фінальний уклін публіці. Особливістю скульптури є надзвичайно точна передача емоційного стану співака: широка щира посмішка та розкриті в привітальному жесті руки створюють атмосферу безпосереднього контакту з глядачем, що було властиво живим виступам маестро. Важливим елементом композиції є шарф у лівій руці – впізнаваний аксесуар Паваротті, який став його своєрідною візитівкою. Пам'ятник, подарований містом П'єтрасанта, був безплатно відлитий трьома мистецькими ливарнями асоціації Artigianart-Pietrasanta (Da Prato, Mariani та Versiliese) (Pierotti, n.d.).

Символічним є розташування скульптури під портиком Teatro Comunale – театру, де розпочиналася кар'єра видатного тенора. Урочисте відкриття меморіалу, присвячене до десятої річниці

смерті співака, супроводжувалося виконанням арії «Va pensiero» Джузеппе Верді хором Россіні, в якому колись співали молодий Лучано та його батько Фернандо.

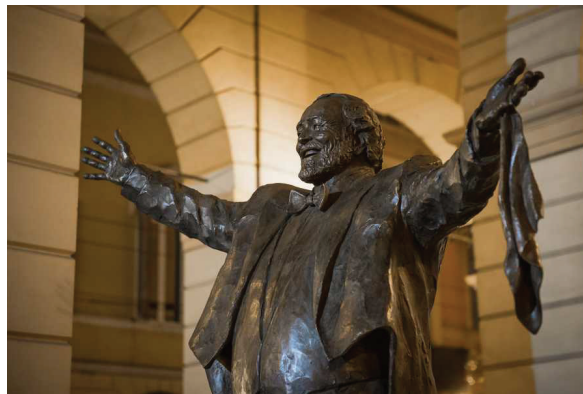


Рис. 7. Меморіальна скульптура Лучано Паваротті, Стефано П'єротті (Італія, Модена, 2017)

Одним з яскравих прикладів новаторського підходу до втілення меморіальної композиції в міський простір стала бронзова скульптура Девіда Бові «Earthly Messenger», створена скульптором Ендрю Сінклером (Andrew Sinclair) та встановлена у 2018 р. на Market Square в місті Ейлсбері, Бакінгемшир (Рис. 8). Композиція поєднує реалістичний портрет музиканта 2002 р. з його найвідомішими сценічними образами, зокрема Зіггі Стардаста. Інноваційним елементом пам'ятника стала інтеграція аудіосистеми – динаміки, встановлені над скульптурою, щогодини відтворюють одну з пісень Бові. Проєкт був реалізований завдяки краудфандинговій кампанії, ініційованій музичним продюсером Девідом Стоппсом (*David Stopps*), та грантовій підтримці. Вибір локації для пам'ятника не випадковий – саме в Ейлсбері відбувся дебют знаменитого «alter ego» музиканта – Зіггі Стардаста (David, 2016). Скульптурна композиція викликала неоднозначну реакцію критиків: від схвальних відгуків генерального директора Sony Music Роба Стрінгера, який охарактеризував її як «прекрасну», до критичних зауважень онлайн-журналу Artlyst щодо якості виконання.

Меморіальна бронзова скульптура американському музиканту Принсу, встановлена в місті Хендерсон (штат Міннесота, США) у 2020 р. (Рис. 9). Пам'ятник, створений студією Brodin Studios з Кімбола, Міннесота, став центральним елементом Меморіального саду Принса (Prince, n.d.). Реалістична бронзова статуя музиканта в повний зріст, встановлена на тлі муралу, створеного художником Мойсесом Сурієлом (*Moises Suriel*) у 2018 р. Інноваційність проєкту полягає



Рис. 8. Меморіальна скульптура «Earthly Messenger», Ендрю Сінклер (Велика Британія, Ейлсбері, 2018)

в комплексному підході до організації публічного простору: окрім скульптури, територія містить тематичні елементи благоустрою – лавки та поштову скриньку пурпурового кольору (відсилення до знаменитої композиції «Purple Rain»), клумби з пурпуровими петуніями. У поштової скриньці розміщена книга відгуків для відвідувачів. Проект, реалізований переважно коштом пожертв шанувальників, був ініційований Джоелом Кінгом, президентом Prince Legacy Henderson Project Inc., який працював оператором у фільмі «Graffiti Bridge» (сиквел «Purple Rain») (Helbling, n.d.). Вибір локації для меморіалу не випадковий – саме в Хендерсоні, на берегах річки Міннесота, знімалися пам'ятні сцени з фільму «Purple Rain» (1984).



Рис. 9. Меморіальна скульптура Принсу, Brodin Studios (США, Хендерсон, Міннесота, 2020)

Меморіальні скульптурні композиції кінця XX – початку XXI ст. вирізняються активним ді-

алогом з міським простором. Замість монументів-монологів попередніх епох, пам'ятники музикантам створюють живу взаємодію з глядачем через пластичні рішення та розташування в міському середовищі. Пам'ятник Фредді Мерк'юрі в Монтре демонструє це через експресивну позу музиканта, що наче застигла під час виступу, а його розміщення на набережній підкреслює масштаб особистості виконавця. Сучасні меморіали перетворюються на центри тяжіння міського життя. Скульптури The Beatles у Ліверпулі, встановлені просто серед пішохідної зони, дозволяють перехожим ставати частиною композиції, немов музиканти й досі крокують вулицями міста. Меморіал Девіду Бові в Ейлсбері розвиває цю ідею далі – вбудована аудіосистема наповнює простір музикою, перетворює скульптуру на мультисенсорний об'єкт.

Сучасні меморіальні композиції виходять за межі простого увічнення пам'яті, стають частиною живої культурної тканини міста. Пам'ятник Принсу в Хендерсоні розташований у центрі тематичного саду, який постійно змінюється відповідно до пір року та подій. Така організація простору відображає сприйняття культурної пам'яті як процесу, що безперервно розвивається. Скульптурні композиції музикантам кінця XX – початку XXI ст. переосмислюють традиційні підходи до взаємодії з глядачем. Пам'ятники створюють нові точки перетину між історичною пам'яттю та сучасним життям міста, формують простір, де минуле органічно вплітається в теперішнє. Меморіальна скульптура перестає бути лише об'єктом споглядання – вона активно формує культурний ландшафт міста та впливає на його ідентичність.

Висновки. На основі проведеного дослідження встановлено суттєві художньо-стилістичні трансформації у створенні меморіальних скульптурних композицій видатним музикантам кінця XX – початку XXI ст. Аналіз низки пам'ятників, встановлених у різних країнах світу, виявив поєднання реалістичної традиції з інноваційними концептуальними рішеннями в пластичному вирішенні та композиційній побудові творів. Скульптори прагнуть не просто правдиво відтворити образ музиканта, а створити динамічну композицію, що розкриває характер його творчості та внесок у музичну культуру.

Дослідження підтвердило визначальну роль локації у формуванні художньо-образного рішення меморіальних композицій. Вибір місця встановлення пам'ятника безпосередньо впливає на його композиційну структуру, масштаб та характер взаємодії з міським середовищем. Виявлено тен-

денцію до розміщення скульптур у просторах, пов'язаних з життям та творчістю музикантів, що посилює їх меморіальне значення та створює додаткові смислові контексти.

Простежено еволюцію підходів до організації простору навколо пам'ятників – від традиційного постаменту до створення комплексних середовищних композицій з використанням ландшафтних елементів, інтерактивних технологій та аудіального супроводу. Такі рішення трансформують статичну скульптуру в динамічний об'єкт міського простору, що активно взаємодіє з глядачем. Про-

аналізовано роль меморіальних композицій у формуванні культурного ландшафту сучасного міста. Встановлено, що пам'ятники музикантам стають не лише об'єктами культурної пам'яті, але й активними учасниками соціокультурних процесів.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні національних особливостей створення меморіальних композицій музикантам, аналізі впливу нових технологій на розвиток монументальної скульптури та дослідженні сучасних форм взаємодії пам'ятників з міським простором в умовах мінливого культурного середовища.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. African American Heritage Sites. *Visit Seattle*. URL: <https://web.archive.org/web/20140606210043/http://www.visitseattle.org/Visitors/Discover/Heritage/African-American-Heritage/Heritage-Sites.aspx> (дата звернення: 14.12.2024).
2. Beatles statue unveiled on Liverpool waterfront. *BBC News*. URL: <https://www.bbc.com/news/uk-england-merseyside-35007964>.amp (дата звернення: 14.12.2024).
3. Billy Fury statue by Tom Murphy. *Liverpool Museums*. URL: <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/billy-fury-statue-tom-murphy> (дата звернення: 14.12.2024).
4. David Bowie statue campaign in Aylesbury wins council backing. *BBC News*. URL: <https://www.bbc.com/news/uk-england-beds-bucks-herts-37787626> (дата звернення: 14.12.2024).
5. Harris R. Smoke on the water: the music, wine and wonder of Montreux. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/travel/2023/jun/30/smoke-on-the-water-music-montreux-jazz-festival-switzerland-wine> (дата звернення: 14.12.2024).
6. Helbling A. Prince Roger Nelson. *Minnesota Prairie Roots*. URL: <https://mnprairieroots.com/tag/prince-roger-nelson/> (дата звернення: 14.12.2024).
7. Inauguration of the Jacques Brel statue. *Brussels Express*. URL: <https://brussels-express.eu/inauguration-jacques-brel-statue/> (дата звернення: 14.12.2024).
8. Pierotti S. Pavarotti Modena. *Portfolio*. URL: https://www.stefanopierotti.it/portfolio_page/pavarotti-modena/ (дата звернення: 14.12.2024).
9. Prince Memorial Bronze. *Brodin Studios*. URL: <https://www.brodinstudios.com/product/prince/> (дата звернення: 14.12.2024).
10. Shooting the Bob Marley statue. *SoulBank*. URL: <https://www.soulbank.com/2023/11/02/shooting-the-bob-marley-statue/> (дата звернення: 14.12.2024).
11. The Electric Lady Studio Guitar transforms an otherwise nondescript Seattle street and storefront. *The Monumentous*. URL: <https://themonumentous.com/the-electric-lady-studio-guitar-transforms-an-otherwise-nondescript-seattle-street-and-storefront/> (дата звернення: 14.12.2024).
12. Winter J. Blame it on the Beatles And Bill Shankly. Troubador Publishing Limited, 2021. 336 p.

REFERENCES

1. African American Heritage Sites. (2014). *Visit Seattle*. Retrieved from <https://web.archive.org/web/20140606210043/http://www.visitseattle.org/Visitors/Discover/Heritage/African-American-Heritage/Heritage-Sites.aspx>
2. Beatles statue unveiled on Liverpool waterfront. (2015). *BBC News*. Retrieved from <https://www.bbc.com/news/uk-england-merseyside-35007964>.amp
3. Billy Fury statue by Tom Murphy. (n.d.). *Liverpool Museums*. Retrieved from <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/billy-fury-statue-tom-murphy>
4. David Bowie statue campaign in Aylesbury wins council backing. (2016). *BBC News*. Retrieved from <https://www.bbc.com/news/uk-england-beds-bucks-herts-37787626>
5. Harris, R. (2023). Smoke on the water: the music, wine and wonder of Montreux. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/travel/2023/jun/30/smoke-on-the-water-music-montreux-jazz-festival-switzerland-wine>
6. Helbling, A. (n.d.). Prince Roger Nelson. *Minnesota Prairie Roots*. Retrieved from <https://mnprairieroots.com/tag/prince-roger-nelson/>
7. Inauguration of the Jacques Brel statue. (2017). *Brussels Express*. Retrieved from <https://brussels-express.eu/inauguration-jacques-brel-statue/>
8. Pierotti, S. (n.d.). Pavarotti Modena. *Portfolio*. Retrieved from https://www.stefanopierotti.it/portfolio_page/pavarotti-modena/
9. Prince Memorial Bronze. (n.d.). *Brodin Studios*. Retrieved from <https://www.brodinstudios.com/product/prince/>
10. Shooting the Bob Marley statue. (2023). *SoulBank*. Retrieved from <https://www.soulbank.com/2023/11/02/shooting-the-bob-marley-statue/> [in English].

11. The Electric Lady Studio Guitar transforms an otherwise nondescript Seattle street and storefront. (n.d.). *The Monumentous*. Retrieved from <https://themonumentous.com/the-electric-lady-studio-guitar-transforms-an-otherwise-nondescript-seattle-street-and-storefront/>
12. Winter, J. (2021). *Blame it on the Beatles And Bill Shankly*. Leicester: Troubador Publishing Limited

Валерій ШОВГЕНЮК,

orcid.org/0009-0005-3598-7743

викладач-методист

Отинійської дитячої музичної школи

(Отинія, Івано-Франківська область, Україна) valerijsovgenuk@gmail.com

МЕТОДИКА РОБОТИ ІЗ СЕКСТЕТОМ БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ

У статті здійснено дослідження психолого-педагогічних аспектів роботи із секстетом баяністів-акордеоністів. Визначено особливості навчально-творчої діяльності у ансамблевому колективі під час якої необхідно враховувати: виконавські можливості колективу; кількість відведених репетиційних годин для роботи над музичними творами; технічну складність п'єс, які розучуються; специфіку умов роботи колективу. Окреслено основні функції керівника інструментального ансамблю.

Колективне виконавство у ансамблях баяністів-акордеоністів зазвичай відбувається на доволі високому творчому, емоційному та пізнавальному рівнях. Гра на цих інструментах виступає як ефективний засіб особистісного розвитку юного музиканта, самовираження його в творчості. Опанування теоретичними положеннями роботи, які є спільними для всіх різновидів народно-інструментальних колективів, а також специфічними, принесе безсумнівну користь, оптимізує формування навичок ансамблевої гри та є особливо актуальною. Участь у музично-колективній роботі сприяє формуванню взаємодії з мистецтвом, забезпечує розширення діапазону художньо-естетичних знань, практичних умінь і навичок ансамблевої гри. Результат успішної навчально-творчої роботи такого колективу значною мірою залежить від умілого керівництва, адже керівник виступає водночас і педагогом, і організатором, постійно шукаючи нові технології управління.

Мета статті. Висвітлити особливості навчально-творчої діяльності, основні методи і принципи роботи, а також функції та завдання художнього керівника в роботі із секстетом баяністів-акордеоністів.

Технологія роботи із секстетом баяністів-акордеоністів повинна враховувати різноманітність музично-педагогічної роботи, її психологічні аспекти та спрямовувати діяльність вчителя-керівника передусім на музично-творчий розвиток ансамблістів. У процесі спілкування в колективі відбувається взаємний виховний процес в результаті якого слабкіші учасники підтягуються до більш сильних, а більш сильні музиканти вчать слухати та співпрацювати із слабкішими. В ансамблі ширший, ніж в оркестрі, спектр соціальних мотивацій музикантів, кращі психологічні умови для самовдосконалення їх професійних якостей. Творча самореалізація в процесі колективного музикування забезпечується поступовістю педагогічної роботи та узгодженим використанням різних форм і методів керівництва, які об'єднуються в цілісний навчально-творчий процес.

***Ключові слова:** секстет баяністів-акордеоністів, виконавське мистецтво, ансамблеве виконавство, репетиційна робота ансамблю, робота над музичним твором.*

Valerii SHOVHENIUK,

orcid.org/0009-0005-3598-7743

Teacher-methodologist

Otyniia Children's Music School

(Otnyia, Ivano-Frankivsk region, Ukraine) valerijsovgenuk@gmail.com

METHODS OF WORKING WITH A (BUTTON) ACCORDION SEXTET

The article studies the psychological and pedagogical aspects of working with a (button) accordion sextet. It identifies the peculiarities of educational and creative activity in an ensemble, where the following factors should be taken into consideration: performance capability of an ensemble; the number of assigned rehearsal hours for practicing pieces of music; the technical complexity of the practiced pieces; the specific working conditions of an ensemble. It also outlines the main functions of the leader of an instrumental ensemble.

Collective performance in (button) accordion ensembles usually takes place on a quite high artistic, emotional and cognitive level. Playing these instruments is an effective means of development of personality of a young musician, of his/her self-expression in creative activity. The mastering of both the theoretical rules of practice common to all the types of instrumental folk music ensembles and the specific ones is undoubtedly beneficial. It optimizes the development of ensemble performance skills and is especially relevant. The participation in collective music practicing promotes the development of interaction with art, ensures the broadening of the range of artistic and aesthetic knowledge and practical ensemble performance skills. A successful result of educational and creative activity of such an ensemble largely depends on proficient leadership since the ensemble leader is both a pedagogue and an organizer in a constant search of new leadership techniques.

Aim of the article: identifying the peculiarities of educational and creative activity, the main methods and principles of work as well as the functions and tasks of the ensemble leader when working with a (button) accordion sextet.

The methods of working with a (button) accordion sextet should take into consideration the diversity of pedagogical and practical music activity, its psychological aspects and focus the activity of the teacher leading an ensemble primarily on the artistic and creative development of the ensemble musicians. The process of communication in an ensemble brings about a mutual educational process, as a result of which weaker ensemble members catch up on the stronger ones, while the latter learn to listen to and to cooperate with the former. In comparison with an orchestra, an ensemble provides a wider range of social motivations of musicians and better psychological conditions for their professional self-improvement. Creative self-fulfilment in the process of collective music practicing is ensured by the graduality of pedagogical work and a consistent use of various forms and methods of leadership that are united in an integral educational and creative process.

Key words: (button) accordion sextet, music performance, ensemble performance, rehearsing activity of an ensemble, practicing a piece of music.

Постановка проблеми. Ансамблеве музикування на баяні та акордеоні є ефективним засобом всебічного розвитку музиканта. Воно сприяє формуванню творчих здібностей, почуття колективізму та відповідальності. Засвоєння теоретичних основ ансамблевої гри та її практичне вдосконалення є необхідною умовою для досягнення високого фахового рівня виконавця. Участь у колективному музикуванні сприяє розширенню кругозору, формуванню художнього смаку та розвитку комунікативних навичок інструменталіста.

Важливим аспектом професійної підготовки вчителя музики є глибоке розуміння особливостей діяльності різноманітних інструментальних ансамблів, що відрізняються за складом та рівнем підготовки музикантів. Оскільки вимоги до організації репетиційного процесу та концертних виступів в професійних, аматорських та учнівських колективах є різними, педагог повинен володіти широким спектром методичних прийомів для ефективної роботи з кожним із них. Успішність діяльності ансамблю значною мірою залежить від професійної підготовки його керівника, який має не лише володіти глибокими знаннями з музичної педагогіки, але й бути здатним до творчого пошуку та впровадження інноваційних методів роботи.

Аналіз досліджень. Різнноманітним питанням камерно-ансамблевого виконавства присвячені праці: О. Ільченка, І. Польської, Л. Паньків, Л. Пасічняк, Т. Пляченко, В. Федоришин. Баянно-акордеонне камерно-ансамблеве виконавство досліджували: М. Давидов, О. Гончаров, С. Добров, А. Єрьоменко, Б. Кисляк, С. Нефедов, А. Черноіваненко.

Серед найвагоміших публікацій, що висвітлюють роботу ансамблю баяністів-акордеоністів слід назвати дослідження: М. Різоля, В. Князева, С. Калмикова, Д. Кошмерл. Діяльність ансамблів баяністів-акордеоністів у початковій ланці музичної освіти докладно не висвітлена. Здебільшого публікації підготовані практикуючими керівни-

ками різноманітних інструментальних колективів. Вони мають інформативний характер або зосереджені на репертуарних аспектах.

Мета статті. Висвітлити особливості навчально-творчої діяльності, основні методи і принципи роботи, а також функції та завдання художнього керівника в роботі із секстетом баяністів-акордеоністів у дитячій музичній школі.

Виклад основного матеріалу. Ансамблева гра є складним процесом, який вимагає від музикантів не лише індивідуальної майстерності, але й здатності до колективної взаємодії. Керівник ансамблю відіграє вагомий роль у формуванні та розвитку цих навичок.

Ефективність роботи секстету баяністів-акордеоністів суттєво залежить від ретельного планування. Добираючи репертуар, викладач має брати до уваги різноманітність інтересів та рівень підготовки кожного учасника ансамблю. Тут необхідно враховувати такі фактори: рівень виконавської майстерності музикантів, тривалість репетицій, складність репертуару, а також умови для занять. Також, серед особливостей роботи з дитячими музичними колективами в закладах початкової музичної освіти є постійне оновлення складу їх учасників.

Для досягнення високих результатів керівнику необхідно ретельно планувати кожну репетицію, чітко формулювати завдання для виконавців та аргументувати свої вимоги. «Не можна проводити заняття по одному шаблону, оскільки творчі завдання та обставини діяльності ансамблю постійно змінюються. Тому успішність роботи залежить не тільки від знання нотного матеріалу або партитури, але й від вміння швидко усвідомлювати складнощі які виникають та знаходити шляхи до їх вирішення» (Різоль, 1979: 70).

Для ефективного опрацювання музичного твору, важливо спочатку визначити його загальний час звучання та тривалість кожної окремої частини. Це допоможе детально спланувати роботу та

розподілити час на вивчення складних та простих фрагментів. Звісно, коригування є можливими та навіть необхідним, однак початковий задум слугує основою для раціонального використання часу на репетиціях.

Керівник ансамблю повинен чітко розуміти, чого він хоче досягнути на кожному занятті та донести цю мету до всіх учасників секстету. Для підтримки інтересу та ефективності навчання, варто чергувати прості й складні фрагменти, швидкі та повільні темпи, різні методи роботи. Це дозволить музикантам зберегти високу концентрацію уваги впродовж всієї репетиції.

Для успішного керівництва секстетом баяністів-акордеоністів викладач повинен не лише добре розуміти музику, але й мати певні психологічні навички. Адже кожен учень – це індивідуальність зі своїми особливостями сприйняття музики та характером. Вміння мотивувати, підтримувати й спрямовувати роботу є ключовим чинником успішної роботи колективу. Створення позитивної атмосфери на репетиціях сприяє не лише кращому засвоєнню матеріалу, але й розвитку творчих здібностей кожного учасника. Варто пам'ятати, що зв'язок між кількістю витраченого репетиційного часу та якістю виконання є індивідуальним для кожного твору й колективу. На ефективність роботи впливають такі чинники як складність музичного матеріалу, рівень підготовки музикантів, а також професіоналізм керівника.

Вдала репетиція є запорукою успішної роботи будь-якого музичного колективу. Добре сплановане й проведене заняття не лише забезпечує якісне виконання обраних творів, але й сприяє розвитку музичних та ансамблевих навичок, підвищенню загальної задоволеності від музикування. Структура репетиції може видозмінюватися в залежності від рівня підготовки музикантів, складності репертуару, а також конкретних цілей, які поставлені перед секстетом. Однак, існують загальні принципи, які доцільно враховувати під час планування занять.

Типова структура репетиції має включати твори для загального ознайомлення, п'єси які знаходяться на початковій стадії роботи та на етапі художнього опрацювання, композиції які є на завершальному етапі вивчення, а також твори для повторення.

Важливо пам'ятати, що така побудова репетиції не є догмою, а швидше рекомендацією. Її можна адаптувати під конкретні завдання колективу. Головне – забезпечити, щоб заняття були цікавими, ефективними і сприяли музичному розвитку учасників секстету. Кожен керівник ансамблю

може розробити свою власну систему роботи, виходячи з особливостей колективу та поставленої мети. Головне – щоб репетиції були не просто рутинною процедурою, а творчим процесом, який приносить задоволення всім учасникам.

Для ефективної роботи важливо давати різноманітні завдання для музикантів. Коли твір особливо складний, корисно музичний матеріал розподілити на окремі частини й працювати над ними індивідуально або по групах. Це дозволяє зосередитися на конкретних завданнях та досягти кращих результатів. Однак, не варто забувати про колективну роботу, адже саме в ансамблі партитура звучить повноцінно. Важливо створити на репетиціях атмосферу взаєморозуміння й підтримки, адже коли музиканти грають з натхненням, результат завжди кращий.

Знання та розуміння музичного матеріалу є підґрунтям ефективної роботи. Керівник повинен не просто показати ноти, але й пояснити, як вони виконуються, як кожна партія пов'язана з іншими і яке місце вона займає в загальній музичній тканині. Це допоможе учням не просто відтворити музичний матеріал, але й розуміти його. Не завжди все виходить з першого разу. Іноді навіть після багаторазового повторення складних фрагментів, помилки можуть повторюватися. В таких випадках не варто зациклюватися на цьому. Подекуди, просто потрібен час. Коли твір буде краще опанований загалом, складні місця прозвучать виразніше.

Колективізм є важливим аспектом спільного музикування. Кожен музикант повинен не тільки добре виконувати свою партію, але й вміти чути колег по ансамблю та координувати свої дії з їх грою. Це вимагає дисципліни, відповідальності та здатності працювати в команді. Гра в ансамблі вчить бути толерантними, відповідальними, пунктуальними, розвиває такі якості як самодисципліна, взаємоповага й здатність до компромісу.

Керівник секстету баяністів-акордеоністів має все бачити та чути, швидко реагувати на ситуацію та впевнено приймати рішення. Його важливість виразно прослідковується на прикладі колективів, які під орудою різних керівників можуть звучати зовсім інакше, а діяльність охоплює широкий спектр завдань, що виходять за межі суто музичного виконавства. Це – комплексна педагогічна, психологічна та організаційна робота, що спрямована на формування злагодженого колективу, розвиток індивідуальних талантів кожного учня та досягнення високого художнього рівня ансамблю.

В ході репетицій викладач повинен чути та вказати на помилки й недоліки кожного, організувати

ресурси ансамблю так, щоб найменшими зусиллями досягти найбільших результатів. Здатність ефективно використовувати час є однією з головних вимог сучасності.

Для успішної роботи керівник інструментального ансамблю повинен:

- мати глибокі музичні та педагогічні знання й навички;
- вміти спілкуватися з учнями та створювати сприятливу атмосферу в колективі;
- бути організатором і лідером;
- вміти психологічно підтримати учнів у складні моменти, допомогти їм подолати невпевненість і повірити у свої сили;
- співпрацювати з батьками своїх вихованців;
- займається PR-роботою, постійно шукати нові можливості для виступів, спонсорську підтримку тощо.

Керівник секстету повинен постійно самовдосконалюватись. Слід відвідувати фахові майстер-класи, семінари, концерти, читати спеціальну літературу. Це розширює мистецький кругозір, сприяє опануванню та вдосконаленню методики роботи.

«Значне місце в роботі керівника ансамблю займає добір та формування репертуару. Це є одним із вирішальних чинників успішної діяльності колективу. Добір репертуару – справа не проста, він поповнюється за рахунок всього кращого, що є в музичній скарбниці, а також враховуючи ті завдання, що постають перед ансамблем» (Федоришин, 2004: 135). Складання репертуару музичного колективу є багатоаспектним процесом, який безпосередньо впливає на його розвиток та успішність. Він не лише визначає художній рівень секстету, але й слугує інструментом залучення аудиторії та формування іміджу ансамблю.

Важливою складовою цього процесу є врахування індивідуальних музичних вподобань учасників колективу. Зацікавленість музикантів у виконанні обраних творів є потужним мотиваційним фактором, який буде сприяти підвищенню ефективності навчального процесу. П'єси мають бути доступними, сприяти подальшому вдосконаленню музичних навичок учасників, подобатись більшості членів колективу, бути цікавими для слухачів та відповідати формату різноманітних культурно-мистецьких заходів.

Формування репертуару ансамблю баяністів-акордеоністів є творчим процесом, який вимагає не лише врахування виконавських можливостей музикантів, але й глибокого аналізу музичного матеріалу. При виборі творів необхідно звертати увагу на їх відповідність тембровим можливос-

тям інструментів ансамблю, а також на потенціал для оригінальної інтерпретації. Аранжування та адаптація музичних творів для ансамблю має здійснюватися зі збереженням авторського задуму та максимально відповідати стилістиці композиції. Практика свідчить про те, що кожен колектив формує свій власний, унікальний репертуар, який відображає його індивідуальні особливості та напрямки творчого розвитку.

Робота секстету баяністів-акордеоністів має здійснюватися з врахуванням перспектив його розвитку. Так короткострокова перспектива передбачає опрацювання творів, які можуть бути швидко вивчені та виконані. Це дозволяє забезпечити регулярну концертну діяльність та отримати швидкі результати. Середньострокова перспектива включає вивчення більш складних п'єс, які потребують вже тривалішого опрацювання. Цей рівень планування спрямований на постійне зростання професійного рівня колективу. Довгострокова ж перспектива зорієнтована на реалізацію масштабних проєктів, таких як підготовка концертних програм, участь у різноманітних фестивалях, гастролях, відповідальних концертах. Вона є потужним стимулом для творчого розвитку колективу та сприяє формуванню його репутації.

Перед початком репетиційного процесу надзвичайно важливим є ретельний аналіз та корекція нотного матеріалу. Особливу увагу слід приділяти новим творам, які ще раніше не виконувались. На першому етапі здійснюється створення або перевірка й корегування ансамблевих партій. Керівник ансамблю визначає та уточнює динамічні відтінки, темпи та артикуляцію, адже ретельна підготовка до репетицій є необхідною умовою для досягнення високої результативності роботи.

Оптимальне опрацювання музичного твору секстетом баяністів-акордеоністів передбачає попередню аналітичну роботу керівника. Важливо забезпечити учнів чітким уявленням про зміст твору, його образність та структуру. Коротке, але змістовне пояснення, яке включає характеристику музичної мови, виділення складних моментів, а також ознайомлення з літературним сюжетом (якщо такий є), сприяє формуванню єдиного художнього задуму та сприяє швидкому засвоєнню матеріалу. Ця робота базується на попередньому аналізі стилістичних, жанрових та історичних особливостей музичного твору. Ім'я композитора, назва п'єси та інша супутня інформація надають орієнтири щодо характерних рис музичної мови певної епохи чи стилю. Знання цих особливостей дозволяє сформулювати уявлення про бажану арти-

куляцію, штрихи, тембр, динаміку, темп та ритмічну структуру виконання.

Обмеженість кількості уроків у музичних навчальних закладах вимагає від викладачів високої ефективності та оперативності у виявленні та виправленні помилок виконання. Неточності в ансамблевих партіях можуть значно сповільнити репетиційний процес. Тому, викладач повинен добре знати музичний матеріал та вміти швидко аналізувати виконання, щоб оперативно вказувати на недоліки й скеровувати роботу колективу в потрібне русло.

Композитори, під час створення музичних творів, зазвичай орієнтуються на ідеальний виконавський склад, який забезпечив би досконале втілення їх задуму. Однак, на практиці, ансамблі здебільшого мають неоднорідний склад підготовки музикантів. Це зумовлює необхідність адаптації партитур до конкретних виконавських умов. Для досягнення оптимального звучання музичного твору керівник ансамблю може вносити певні зміни в авторську інструментовку.

Надання музикантам можливості самостійно ознайомитися з нотним текстом твору значно прискорює процес підготовки до виконання та підвищує ефективність репетицій. Здатність учнів «читати з листа» сприяє розвитку їх аналітичних навичок та глибшому розумінню музичного матеріалу. Навички читання нотного тексту з листа є невід'ємною складовою підготовки музиканта. Мотивація до самостійного вивчення партій є важливим чинником, який безпосередньо впливає на якість виконання.

Порівняно з оркестровим музикантом, виконавець ансамблевої партії несе більшу відповідальність за точність інтерпретації нотного тексту, оскільки його помилки можуть суттєво вплинути на загальне звучання. Саме підвищений рівень відповідальності може призвести до додаткових труднощів у виконанні, особливо в тих випадках, коли музикант надмірно концентрується на деталях.

Якісне виконання музичного твору передбачає поглиблений аналіз його ритмічної структури, динамічних контрастів та штрихових нюансів. Перед тим, як переходити до художньої інтерпретації, необхідно ретельно опрацювати нотний текст, зосередившись на осмисленні фактури та формуванні необхідних виконавських навичок. Особливу увагу слід приділити вивченню пасажів в унісон, які часто складають найбільшу трудність. Виставлення раціональної аплікатури є важливим етапом роботи, оскільки вона безпосередньо впливає на технічну зручність гри.

Після індивідуального опрацювання доцільно переходити до роботи в ансамблі. Об'єднувати партії рекомендується поступово, сполучаючи передусім ті, що виконують схожі функції та доповнюють одна одну. Такий підхід дозволяє виявити та усунути неточності в інтонуванні, ритмі та динаміці на ранніх етапах роботи. Після об'єднання декількох партій можна поступово додавати інші, аналізуючи, як вони інтегруються в загальний звуковий образ. Для простих творів є можливим одразу ансамблеве виконання, однак для складніших п'єс поетапний підхід є більш ефективним.

Особливу увагу слід приділити проблемі єдності та різноманітності темпів у творі. Вони повинні бути логічно обґрунтованими та відповідати загальному задуму автора. Керівник ансамблю повинен чітко визначити оптимальний темп виконання. При встановленні швидкого темпу необхідно враховувати технічні можливості виконавців та, залежно від міри вивчення матеріалу, поступово збільшувати швидкість. Поспішне виконання може призвести до помилок та зниження якості гри.

Кульмінаційні моменти вимагають ретельної підготовки та повинні органічно вписуватися в загальну структуру композиції. Ефективність вивчення музичного твору може бути значно підвищена завдяки роботі по фрагментах. Виділення та детальне опрацювання окремих, особливо складних, епізодів дозволяє зосередити увагу на проблемних моментах та сприяє швидшому засвоєнню матеріалу. Після ретельного опрацювання окремих частин, необхідно об'єднати їх в єдине ціле, звертаючи особливу увагу на логічні зв'язки між фрагментами, а також на виконання динамічних нюансів, темпових змін та пауз. Такий підхід сприяє формуванню цілісного музичного образу та забезпечує високу якість виконання.

На практиці часто спостерігається ситуація, коли складні фрагменти вивчаються швидше завдяки більшій залученості уваги, тоді як прості, на перший погляд, пасажі можуть спричинити труднощі, через недооцінку їх важливості. При об'єднанні окремих фрагментів музичного твору в єдине ціле нерідко виникають ситуації, коли якість виконання погіршується, порівняно з окремою роботою над кожним фрагментом. Таке явище є цілком закономірним та пояснюється зміною фокусу уваги музиканта. Якщо під час виконання окремого епізоду учень може повністю зосередитися на деталях, то при виконанні цілого твору йому необхідно постійно перемикатися між різними музичними образами та завданнями, що

вимагає високого рівня концентрації та координації.

Чіткість і лаконічність вербальних коментарів викладача є серед ключових чинників ефективного керівництва. Кожне зауваження повинно мати конкретну мету – вирішення певного виконавського завдання, підвищення загального рівня гри тощо. Зупинки під час репетицій мають бути обґрунтованими та спрямованими на оперативне вирішення проблем, що виникають під час музикування. Їх частота повинна бути дозованою. Занадто часті перерви в грі можуть ускладнити сприйняття цілісності музичного образу. Оптимальним є підхід, під час якого, не перериваючи виконання, керівник фіксує окремі неточності і лише після накопичення певної кількості помилок проводить їх аналіз та корекцію. Слід заохочувати учнів до самостійного виявлення неточностей та їх виправлення, оскільки це сприяє розвитку відповідальності та самостійності.

Спілкування керівника ансамблю з виконавцями має бути побудоване на поєднанні доброзичливості та професіоналізму. Конкретні, чітко сформульовані зауваження, висловлені спокійним авторитетним тоном, сприяють підвищенню концентрації уваги музикантів. Їх об'єктивність та конструктивна спрямованість створюють сприятливий психологічний клімат у колективі, стимулюють виконавців до самовдосконалення. Оптимальне поєднання вимогливості та поваги до кожного учасника колективу є запорукою побудови міцних робочих стосунків. Надмірна формальність у спілкуванні негативно впливає на ефективність навчального процесу.

Процес доведення музичного твору до досконалості є тривалим і потребує ретельної роботи над деталями. Після того, як ансамбль досяг достатнього рівня вивчення твору, необхідно перейти до розвитку артистичних якостей виконання. Систематичні репетиції з акцентом на емоційну насиченість та взаємодію з аудиторією (як уявною, так і реальною) є необхідною умовою для формування сценічної культури ансамблю. Створення атмосфери, максимально наближеної до концертної,

дозволяє учням адаптуватися до умов публічного виступу, розвиває стабільність гри та вміння передавати емоції через музику.

В процесі підготовки до публічного виконання окремого твору або концертної програми рекомендується проводити пробні програвання перед різноманітною аудиторією. На початкових етапах доцільно обирати доброзичливо налаштованих слухачів, таких як колеги чи знайомі. Однак, для всебічної оцінки рівня виконавської майстерності, необхідно також звертатися й до компетентних та вимогливих фахівців, які здатні надати об'єктивну критику. Аудіо- та відеозаписи цих програвань є цінним засобом для аналізу гри та виявлення недоліків.

Порівняльний аналіз аудіозаписів виконання з врахуванням критичних зауважень дозволяє керівнику об'єктивно оцінити виконавський рівень колективу та визначити напрямки подальшої роботи. Систематичне використання такого підходу сприяє розвитку в музикантів навичок самоконтролю в умовах публічного виступу. Однак, концертна атмосфера завжди вносить у виконання нові, непередбачувані елементи.

Висновки. Робота з секстетом баяністів-акордеоністів вимагає від його керівника глибокого розуміння не лише музичних, але й психологічних аспектів колективної творчості. Основна мета – сприяти музично-творчому розвитку кожного учасника та формування злагодженого колективного виконання. Процес роботи ансамблю має виховний характер. Більш досвідчені виконавці передають свої знання та навички менш досвідченим. Така взаємодія сприяє всебічному розвитку кожного учасника та підвищенню загального рівня виконавської майстерності колективу. В ансамблі ширший, ніж в оркестрі, спектр соціальних мотивацій музикантів, кращі психологічні умови для самовдосконалення їх професійних якостей. Творча самореалізація в процесі колективного музикування забезпечується поступовістю педагогічної роботи та узгодженим використанням різних форм і методів керівництва, які об'єднуються в цілісний навчально-творчий процес.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Паньків Л. П. Теорія та методика підготовки майбутнього вчителя до керівництва учнівськими музичними колективами: дис... канд. пед. наук. 3.00.02. / НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2005. 221 с.
2. Пляченко Т. М. Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями. Кіровоград : «Імекс -ЛТД», 2010. 428 с.
3. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти: автореф. дис... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / Київ, 2003. 22 с.
4. Різолі М. Ансамбль, як засіб формування музичного мислення музиканта. *Камерний ансамбль: Педагогіка та виконавство*. К. : 1979. С. 64-76.

5. Федоришин В. І. Формування виконавської майстерності майбутніх учителів музики в процесі колективного музикування. *Наука і сучасність. Зб. наук. праць*, т. 46. 2004. С. 130-138.

REFERENCES

1. Pankiv L.P. (2005) *Teoriia ta metodyka pidhotovky maibutnioho vchytelia do kerivnytstva uchnivskymy muzychnymy kolektyvamy: dys. ... kand. ped. nauk.* [Theory and methods of training of a would-be music teacher for the leadership of music ensembles of pupils: thesis for a Candidate-of-Pedagogy degree] 3.00.02. / M.P. Drahomanov National Pedagogical University. Kyiv. 221 p. [in Ukrainian].

2. Pliachenko T.M. (2010) *Pidhotovka maibutnioho vchytelia muzyky do roboty z uchnivskymy orkestramy ta instrumentalnymy ansamblamy: monohrafiia.* [Training of a would-be music teacher for working with pupils' orchestras and instrumental music ensembles: monograph]. Kirovohrad: "Imeks Ltd.". 428 p. [in Ukrainian].

3. Polska I.I. (2003) *Kamernyi ansambl: teoretyko-kulturolohichni aspekty: avtoref. dys. ... doktora mystetstvoznavstva.* [Chamber ensemble: theoretical and culturological aspects: abstract of a thesis for a PhD degree in Art Studies] 17.00.03 / Kyiv. 22 p. [in Ukrainian].

4. Rizol M. (1979) *Ansambl yak zasib formuvannia muzychnoho myslennia muzykanta.* [Ensemble as a means of development of a musician's musical thinking] *Kamernyi ansambl: pedahohika ta vykonavstvo – Chamber ensemble: pedagogy and music performance.* Kyiv: P. 64–76 [in Ukrainian].

5. Fedoryshyn V.I. (2004) *Formuvannia vykonavskoi maisternosti maibutnikh vchyteliv muzyky v protsesi kolektyvnoho muzykuvannia.* [Development of performance proficiency of would-be music teachers in the process of collective music practicing] *Nauka i suchasnist: zb. nauk. prats – Science and the present time: collected scientific papers*, Vol. 46. P. 130–138 [in Ukrainian].

УДК 780.647.2-051:159.943.7-048.23
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-39>

Ірина ШОВГЕНЮК,
orcid.org/0009-0005-6945-4259
викладач-методист, завідувачка народного відділу
Отинійської дитячої музичної школи
(Отинія, Івано-Франківська область, Україна) shovgeniuk.iryuna@gmail.com

ВДОСКОНАЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК БАЯНІСТА-АКОРДЕОНІСТА В ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ

Проблема формування особистості музиканта є актуальною на всіх етапах розвитку вітчизняної школи гри на музичних інструментах. У численних роботах з музичної педагогіки можна знайти роздуми про те, що необхідно зробити педагогу, щоб його учень був орієнтований не тільки на вдосконалення виконавської техніки гри, але й на весь спектр художніх завдань, збереження та поширення цінностей музичної культури, морально-естетичне, духовне вдосконалення людини. Ця висока мета потребує високого рівня загальної та професійної культури, творчих та духовно-моральних якостей.

Підготовка музиканта-виконавця вимагає персонально-творчого підходу. Саме він забезпечує індивідуалізацію навчання, розкриття та задоволення інтересів та вподобань учня, розвиток його творчих здібностей, створює умови для подальшого творчого становлення й самореалізації. У творчій та педагогічній діяльності якісне опрацювання музичного матеріалу займає особливе місце. Адже без відповідної підготовки складно досягнути вагомих мистецьких результатів. Таким чином оптимізація та вдосконалення роботи над музичним твором набуває особливого значення та актуальності.

Мета статті: охарактеризувати процес вдосконалення виконавських навичок учня в процесі роботи над музичним твором.

Формування та вдосконалення виконавських навичок баяніста-акордеоніста має відбуватися з перших уроків навчання та складати цілеспрямований навчально-педагогічний процес. Педагогічні умови, що сприяють його формуванню повинні враховувати психологічні особливості учнів та специфіку початкового етапу навчання, формування образно-асоціативного мислення учнів, добір спеціального нотного-музичного матеріалу, різноманітні форми індивідуального навчання. Вони сприяють всебічному та гармонійному розвитку особистості з врахуванням вікових особливостей та специфіки початкового етапу навчання, здобуттю не тільки виконавського досвіду, але й розвитку слухової, образної та художньо-творчої сфер початківців-музикантів, їх художньо-естетичному вихованню, всебічному формуванню виконавської культури.

Ключові слова: Виконавські навички учня, робота над музичним твором, вивчення музичного матеріалу, слухово-рухові уявлення, робота над твором без інструменту, сценічна підготовка.

Iryna SHOVHENIUK,
orcid.org/0009-0005-6945-4259
Teacher-methodologist, Head of the Department of Folk Music
Otyniia Children's Music School
(Otynia, Ivano-Frankivsk region, Ukraine) shovgeniuk.iryuna@gmail.com

IMPROVEMENT OF PERFORMANCE SKILLS OF A (BUTTON) ACCORDION MUSICIAN IN THE PROCESS OF PRACTICING A PIECE OF MUSIC AT THE EARLY STAGE OF LEARNING

The issue of development of a musician's personality has been relevant at all the stages of development of the national school of instrumental music performance. Numerous studies in music pedagogy contain reflections about what a pedagogue should do to make his pupil focus not only on the improvement of the performance technique but also on the entire range of artistic tasks, the preservation and promotion of the values of music culture, moral, aesthetic and spiritual improvement of a person. This high goal requires a high level of general and professional culture, creative, spiritual and moral qualities.

The training of a music performer requires a personal and creative approach. It is this approach that ensures the individualization of learning, the unfolding and satisfaction of a pupil's interests and likes, the development of his/her creative skills, and creates conditions for further artistic development and self-fulfilment. In the artistic and pedagogical activity, the quality of assimilation of music material is of special importance. For it is difficult to achieve significant artistic results without the corresponding training. Thus, the optimization and improvement of practicing a piece of music gains special significance and topicality.

Aim of the article: describing the process of improvement of a pupil's performance skills in the course of practicing a piece of music.

The development and improvement of performance skills of a (button) accordion musician should begin at the first lessons and constitute a purpose-oriented pedagogical process. The pedagogical conditions favouring this process must take into consideration the psychological peculiarities of pupils and the specific nature of the initial stage of learning, the development of the pupils' figurative and associative thinking, the selection of special scores and music material and various forms of individual learning. They contribute to an all-round and harmonious development of personality, taking into consideration the age-related peculiarities and the specific nature of the initial stage of learning, help the beginners not only gain experience but also develop their ear for music, their figurative, creative and artistic skills, promote their aesthetic education and an all-round development of their performance culture.

Key words: pupil's performance skills, practicing a piece of music, assimilation of music material, ear for music and feeling for moves, working on a piece of music without the instrument, stage-related training.

Постановка проблеми. Українське музичне мистецтво посідає гідне місце в світовій музичній культурі. Значною мірою це зумовлено сформованою та активно функціонуючою системою музичної освіти. Дедалі вищі вимоги до неї стимулюють процес вдосконалення та створення новітніх форм професійного навчання. Гуманізація освіти передбачає повне виключення авторитарності, розвиток діалогу, співробітництва, побудову відносин викладача та учня на основі взаємоповаги та взаєморозуміння. Становлення особистості, творчої індивідуальності юного музиканта, що складає головну мету цього спілкування, вимагає від педагога розуміння його внутрішнього світу, фахову та конструктивну роботу на заняттях.

Існують певні суперечності між вимогами розвитку особистості, творчою індивідуальністю юних музикантів та реалізацією сучасних вимог у практичній підготовці; між можливостями взаємодії учня та викладача в розвитку особистості музиканта-виконавця та недостатньою загальнопедагогічною та методичною забезпеченістю цього процесу. У творчій та педагогічній діяльності якісне опрацювання музичного матеріалу займає особливе місце. Адже без відповідної підготовки складно досягнути вагомих мистецьких результатів. Таким чином оптимізація та вдосконалення роботи над музичним твором набуває особливого значення та актуальності.

Аналіз досліджень. Формуванню різноманітних аспектів виконавської майстерності присвячено праці Ю. Бая, В. Безфамільнова, М. Давидова, І. Єргієва, В. Князева, В. Мурзи, Г. Падалки, А. Семешка, А. Черноіваненко та ін.

Різні аспекти проблеми розвитку інструментально-виконавської майстерності висвітлені в численних дослідженнях, присвячених підготовці майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва (Н. Мозгальова, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька та ін.). Зокрема, науковцями розглянуто питання формування виконавських умінь (І. Гринчук, В. Крицький та ін.), виконавської (М. Дави-

дов, Т. Юник та ін.) та педагогічно-виконавської майстерності (І. Мостова та ін.), музично-педагогічної (В. Мішеченко, С. Деніжна та ін.) і музично-виконавської культури (Н. Згурська та ін.), розвитку виконавських якостей (Є. Скрипкіна та ін.), виконавської активності (С. Єгорова та ін.).

Мета статті: висвітлити процес вдосконалення виконавських навичок учня в процесі роботи над музичним твором.

Виклад основного матеріалу. Розвиток виконавських навичок учня у ДМШ досягається завдяки послідовному, планомірному та поетапному розвитку особистості в процесі спільної творчої діяльності з викладачем, опанування новими знаннями, активізації творчого мислення, використання нових методів у вирішенні перспективних завдань. Отримані знання стають підґрунтям для втілення художньої образності музичного твору, вдосконаленню виконавських умінь та навичок.

Вивчення твору складається із наступних етапів:

1. Підготовчий;
2. Ознайомчо-аналітичний;
3. Вивчення музичного матеріалу;
4. Сценічна підготовка;
5. Концертне виконання.

На підготовчому етапі застосовуємо експериментально-прогностичний метод опанування новими знаннями, умінь та навичок з огляду на їх використання в подальшій роботі над обраними творами. Слід практикувати технічний розвиток учня за рахунок засвоєння гами у відповідній тональності, етюдів та вправ на ті види техніки, що зустрічаються в обраній для вивчення п'єсі. Якщо твір є технічно складним то проводиться відповідна робота по набуттю певної фізичної та технічної витривалості учня.

Ознайомчо-аналітичний етап ознайомлення з п'єсою починається з того, що педагог розповідає учневі про композитора, характер музики обраного для вивчення твору, основні складові його худож-

нього змісту. Після цього учень може спробувати прочитати нотний текст «з листа». На ранніх етапах навчання це також може зробити сам педагог, більш підготованим учням корисно спробувати програти п'єсу самостійно. У результаті такого програвання відбувається загальне ознайомлення із характером музики, темпами, ритмікою, динамічними відтінками, визначаються основні технічні труднощі, що потребують особливої уваги в процесі подальшої роботи. Попереднє ознайомлення з новим музичним твором, зрештою, має завершитися формуванням виконавського задуму або плану подальшої роботи над нотним текстом.

Третій етап роботи над п'єсою полягає у підборі раціональної, логічної аплікатури. Наступна стадія пов'язана з детальнішим вивченням музичного матеріалу по частинах. Це найбільш тривалий і складний етап, під час якого вирішується широкий спектр виконавських завдань і здійснюється основна підготовча робота, спрямована на технічне й художнє освоєння музичного матеріалу. «У процесі розучування твору окремими частинами, що становлять завершені музично-змістовні структури (такі як фрази чи періоди), баяніст-акордеоніст повинен уважно вслухатися в звучання, навчитися точно відтворювати нотний текст із дотриманням авторських вказівок, визначати найскладніші фрагменти та обирати ефективні методи для їх опрацювання» (Береза, 2006: 18).

Для кожного перегравання окремого музичного епізоду слід передбачити осмислення тих завдань, котрі необхідно буде вирішувати в процесі майбутнього концертного виконання. Тут доцільно практикувати різні методи вивчення музичного твору. Найважливішим із них слід вважати гру в уповільненому темпі, що дозволяє музикантові повністю контролювати всі деталі виконання: якість звука, тембр, ритм, динаміку, звуковисотну інтонацію, промовистість фразування, точність виконання штрихів тощо.

Особливу увагу слід звернути на рухальну орієнтацію на клавіатурах інструмента, що зумовлена конструктивними особливостями сучасного баяна-акордеона. Наявність в інструмента клавіатур, що побудовані на основі трьох різних систем – хроматичної, кварто-квінтової та системи готових акордів створює специфічні умови для формування слухо-рухальних уявлень баяніста-акордеоніста. Зокрема взаємозв'язок просторово-рухальних та звуковисотних уявлень в умовах правої та виборної клавіатур має протилежну спрямованість: із підвищенням звукоряду права рука рухається вниз, а ліва рухається догори; дублюючи

можливості клавіатур, система перемикання ригістрів також зумовлюють необхідність створення слухо-клавіатурних зв'язків, специфіка яких полягає в їх множинному, варіативному характері.

Вивчення особливостей рухової орієнтації передбачає в якості обов'язкової умови осягнення основних закономірностей побудови клавіатур, їх ролі у формуванні слухо-рухових уявлень учня. Однією із найвагоміших закономірностей тут є симетричність розташування клавіш. Це дозволяє вирізнити три основні координати, які відповідають спрямованості трьох клавіатурних ліній – однієї вертикальної та трьох горизонтальних.

Таким чином, клавіатури уявляються своєрідним полем на яке «проектуються» своєрідний малюнок мелодичного або гармонічного комплексу. Тут слід застосовувати назву «клавіатурний малюнок» в якості поняття, що відображає певну конфігурацію розташування клавіш, які використовуються. Цим клавіатурним лініям слід давати певні назви (наприклад трикутники, лінії, ромби тощо), які будуть однаково зручними як для правої так і для виборної клавіатур.

Однією із форм виявлення клавіатурної специфіки баяна можна вважати ефекти збереження клавіатурного малюнку в умовах акордового паралелізму. Це стосується також і мелодичних послідовностей із точним повторенням секвенційних ланок, що охоплюються однією аплікатурною позицією.

В цьому випадку зникає необхідність зміни орієнтовно-рухових уявлень під час взяття кожного наступного акорду, що суттєво прискорює процес вивчення, запам'ятовування та автоматизації ігрових рухів. Слід зазначити, що в умовах трирядної клавіатури застосування цього принципу має певні обмеження. Зокрема, під час збереження клавіатурного малюнку переміщатись на будь який інтервал можуть суто акорди побудовані на одному із вертикальних рядів. Клавіатурний малюнок, що охоплює два сусідні ряди, може зберігатись тільки при переміщенні на інтервали, що розташовані на двох сусідніх рядах. Якщо ж клавіатурний малюнок охоплює всі три ряди то його збереження стає можливим тільки при пересуванню по клавіатурній вертикалі.

П'ятирядна клавіатура нівелює ці обмеження, дозволяючи в умовах висотного паралелізму зберігати клавіатурний малюнок незалежно від інтервальної побудови акорду. Часто зорове сприйняття нотного тексту тут може створювати враження складності для його орієнтовно-рухового опанування. Однак, в процесі аналізу може виявитись, що це звичайний акордовий паралелізм, який може

бути виконаний певним клавіатурним малюнком без змін впродовж всієї акордової послідовності. Це значно оптимізує процес вивчення.

«Щоб добре, витончено виконати твір, потрібно мати ясну, максимально чітку попереджувальну слухову уяву про звучання даного нотного матеріалу» (Вербова, 2008: 15). Це має бути, ніби звуковий запис у свідомості, де яскраво чути всю текстову, динамічну та штрихову палітру, кожен звук, як окремо, так і в сполученні з іншими.

Принцип збереження клавіатурного малюнку сприяє нівелюванню багатьох технічних складностей, що пов'язані зі швидкими темпами. Його застосування можна визначити як один із ефективних засобів рухової орієнтації на клавіатурах в основі якої є органічний взаємозв'язок слухових та клавіатурних уявлень, єдність звуковисотного та аплікатурно-рухового паралелізму.

Всі знання та навички застосовуються як під час ознайомчо-аналітичного етапу, використовуючи метод тренування орієнтовно-рухових уявлень, так і в подальшій роботі. В процесі прослуховування та аналізу музичного твору отримується слухове уявлення ладо-гармонічних співвідношень музичного матеріалу п'єси у поєднанні з м'язевими відчуттями клавіатури. Учень без інструменту, суто уявляючи його клавіатуру, пальцями виконує окремі мотиви, фрази, речення та періоди.

Для учнів, які опановують виборну систему лівої клавіатури, робота відбувається подібним чином. Тут вагомість дотиково-рухальної координації особливо зростає, оскільки огляд клавіатури повністю відсутній. У вирішенні цього питання учень має спиратись на позначені ноти до і фа або до, мі, соль дієз уявляючи та відтворюючи відповідні клавіатурні малюнки.

Такий метод тренування орієнтовно-дотикових рухових уявлень можна застосовувати на всіх етапах вивчення музичного твору. Зокрема, у власній педагогічній практиці він добре показав себе в процесі вивчення Сюїти Й. В. Геслера в 4 частинах (I Allegro Es-dur, II Andante As-dur, III Menuett B-dur, IV Eccosaie Es-dur). Його використовуємо під час неодноразових повторень складних епізодів твору. Завдяки йому оптимізується розвиток пам'яті, музичної уяви, відбувається активізація слуху, набуття стійких аплікатурних та штрихових навичок. Чим складніші місця у творі, тим більше їх потрібно повторювати. Тут доцільним є робота учня без інструменту кілька раз впродовж дня.

Робота подумки є особливо корисною у випадку вивчення пасажів. Тут можна застосовувати метод уявного «проспівування» цих фрагментів. Цей

метод є вдалим для того щоб чіткіше усвідомити мелодичну природу пасажу. Однак, уявно «проспівуючи» нотний текст потрібно враховувати, що учень буде здійснювати це у значно повільнішому темпі аніж пасаж буде виконаний на інструменті. Адже швидкість гри є більшою, аніж можливість людського голосу. Тому «проспівування» пасажу може бути недостатнім для повноцінного відтворення на інструменті. Тільки осмислюючи музичний матеріал, скеровуючи свою волю щоб виконати його подумки, як частину цілого, учень навчиться утримувати пасаж в тих межах темпу та сили звучання, які передбачені йому в загальному плані виконання. Зокрема, так звані «заграні» пасажі найкраще виправляються напруженою розумовою роботою, багаторазовим уявним програванням складного місця при зосередженій волі, яка скерована на активне, максимально виразне, дещо заповільнене виконання.

«В цей час цілісне виконання п'єси тимчасово відходить на другий план. Однак, по мірі вивчення, коли зроблений достатній обсяг роботи без інструменту, варто пограти твір, або його фрагмент з максимальним наближенням до потрібного темпу та характеру» (Бурназова, 2014: 68).

В ході детального опрацювання окремих частин твору учень, поряд із виконанням інших завдань, має запам'ятати нотний текст п'єси. Із цією метою необхідно вдосконалювати методику вивчення нотного матеріалу, засновану на поєднанні слухових, інтелектуальних та рухових дій. Наприклад, спочатку варто зіграти певний епізод по нотах у сповільненому темпі, а потім, без інструменту, уявно програти його: спершу переглядаючи ноти, а згодом і без їхнього використання. Вивчені напам'ять невеликі фрагменти слід поступово об'єднувати, приєднуючи до них суміжні епізоди.

Для перевірки тривалості запам'ятовування нотного тексту слід застосовувати цілеспрямовані, програвання вивчених уривків, домагаючись їх безпомилкового виконання.

Стосовно вивчення на пам'ять то тут слід зазначити, що зазвичай кожен баяніст-акордеоніст вивчає музичний твір з інструментом по нотах, а потім з інструментом без нот. Учні, особливо ті в яких є слабка слухова та рухова пам'ять, витрачають багато часу на таке вивчення. Робота, зазвичай, є механічною, тривалою та не є особливо результативною. Однак, окрім вивчення п'єси по нотах і без нот можна запропонувати ще такі способи: по нотах без інструменту і без нот та без інструменту. Ці способи спираються, передусім, на активну роботу свідомості та внутрішнього слуху.

Перший спосіб – по нотах без інструмента – можна поділити на два етапи: грати по кришці інструменту або коліні; та грати подумки просто дивлячись в ноти.

Інший спосіб – без нот та без інструменту – є значно складнішим та може застосовуватись зі старшими учнями. Він потребує поступової підготовки. Для початку учень грає на кришці інструмента без нот. Здебільшого це вдається без особливих зусиль, оскільки площа передньої кришки інструмента відповідає площі клавіатури і просторове відчуття інтервалів не змінюється. Згодом завдання можна ускладнити: так само без нот грати на колінах. Слідкуючи за чергуванням пальців, у випадку помилки, педагог легко її визнає та виправляє. Пропускати помилки не можна. Слід зупинити учня, запропонувати подивитись в ноти та повторити цей самий епізод знову без нот. Оволодівши такими двома допоміжними способами можна спробувати грати твір подумки.

Перевірити, чи може учень виконати музичну п'єсу таким чином нескладно. Наприклад юний музикант грає твір на баяні або акордеоні у визначеному темпі (композицію, яка написана в темпі *Allegro* або *Presto* грати подумки швидше, аніж у темпі *Moderato* не можна). Через декілька тактів викладач подає наперед домовлений знак, наприклад плескає в долоні і учень продовжує виконувати твір подумки. Після – знову такий знак і знову гра, однак вже на інструменті. Таким чином, чергуючи реальну гру із уявною можна пройти весь твір.

Якщо учень після виконаного подумки епізоду вступив на інструменті з тієї ж долі, що і педагог, значить він добре грав подумки. Слід зауважити, що тут є можливими невеликі розходження в кілька долей. Однак, це не означає, що учень помилився. Він міг дещо заповільнити або пришвидшити темп. Цей спосіб запам'ятовування та опрацювання музичного матеріалу є доволі непростим, але надійним. Учень, який може подумки виконати всю п'єсу, зазвичай відчуває себе на сцені значно впевненіше та спокійніше аніж ті, хто вивчає твір механічно.

На становлення інтерпретації твору великий вплив мають образні асоціації. Багато педагогів взагалі уникають образних асоціацій, але вони потрібні. Безуявна гра призводить до нечіткості викладу, неяскравості образу та може навіть спричинити невірне трактування твору. Не обов'язково охоплювати програмою всю п'єсу, достатньо буває знайти якусь вдалу асоціацію в зв'язку з тим чи іншим фрагментом, вони дадуть відповідний емоційний настрій всьому виконанню. У процесі

роботи найбільш вдалі порівняння мають суттєвий вплив на швидкість і якість вивчення, приносять емоційне задоволення, добре запам'ятовуються і утримуються емоційною пам'яттю

Четвертий етап роботи над твором – це сценічна підготовка. Він передбачає виконання п'єси повністю напам'ять, по можливості, без помилок та зупинок. Основним завданням цього періоду є реалізація цілісного художнього задуму, що визначає трактування всіх частин і деталей композиції, об'єднання їх в єдине ціле. Виконуючи твір повністю, учень повинен точно втілити авторський задум, емоційно та логічно осмислити музику, що виконується, виявляти почуття міри стосовно темпів, динамічних відтінків, головних та побічних кульмінацій, інших елементів музичної тканини.

Не менш важливою на цьому етапі має стати робота музиканта щодо вдосконалення запам'ятовування всього нотного тексту. Із цієї метою доцільно використовувати наступні методи: по-перше, програвати окремі уривки п'єси в дуже повільному темпі, що дозволяє повністю контролювати внутрішнє слухання музичного розвитку; по-друге, використовувати зміну реальної й уявної гри, коли один невеличкий уривок відтворюється реально, а наступний – подумки.

Під час роботи над п'єсою, з точки зору її цілісного оформлення, необхідно стежити за постійним покращенням якості виконання, чітко аналізуючи досягнення та недоліки у власній грі. Без цього складно організувати подальшу роботу над твором, завершенням якої є виконання перед публікою.

П'ятий етап роботи над музичним твором спрямований на досягнення психологічної готовності до виконання. На цій стадії доцільно практикувати програвання перед аудиторією, які слід проводити з повною віддачею, мобілізацією духовних і фізичних сил. Відомо, що не всі музиканти-виконавці можуть високоякісно виконати твір на сцені. Основною причиною цього є надмірне хвилювання, що порушує звичні нервово-м'язеві зв'язки в організмі, скоує виконавський апарат. Причини надмірного хвилювання залежать від особливостей сценічної ситуації, нервової системи виконавця, а також від міри підготовки твору до концертного виконання на сцені.

У вирішенні питання надійності гри вагомим значення набуває здатність працювати в стресових умовах концертної діяльності. Тут зосередженість допомагає знівелювати чинник естрадного хвилювання, оскільки при повній концентрації уваги на виконанні в музиканта просто нема часу

на хвилювання. Для відпрацювання концентрації уваги варто практикувати програвання у повільному темпі зі всіма музичними нюансами з увагою не те, щоб не з'явилась жодна думка, що не пов'язана з процесом виконання. Як тільки з'являється відчуття що пальці грають самі, автоматично, потрібно вольовим зусиллям сконцентруватись на виконавському процесі. Зосереджене програвання п'єси від початку до кінця, з повним контролем кожного взятого звуку, подібне до вправи на концентрацію уваги, коли потрібно відділяти зернятка рису від зерняток проса.

Вплив стресу не завжди є поганим, а тому роботу стосовно розвитку стабільності слід проводити в руслі ліквідації суто негативних його наслідків. Помірна доля хвилювання (стресу) є необхідною складовою сценічної практики, оскільки мобілізує фізичні та психологічні можливості виконавця та дозволяє більш яскраво відтворити зміст твору, що виконується.

З метою запобігання можливим невдачам на сцені виконавцям необхідно зважати на такі практичні поради:

- п'єса для виконання не повинна перевищувати реальних можливостей даного музиканта;
- виконавець має добре знати нотний текст твору напам'ять і кілька раз «обіграти» твір у тому залі, де заплановано виступ;

– інструмент виконавця, на момент концерту, повинен бути повністю справним;

– у процесі гри учень має цілком зосередитись на музиці, не думати про сторонні речі, не звертати уваги на можливий шум або рух у залі тощо;

– для подолання почуття страху та невпевненості кращими «ліками» є систематична сольноконцертна практика.

Висновки. Формування та вдосконалення виконавських навичок баяніста-акордеоніста має відбуватися з перших уроків навчання та складати цілеспрямований навчально-педагогічний процес. Педагогічні умови, що сприяють його формуванню повинні враховувати психологічні особливості учнів та специфіку початкового етапу навчання, формування образно-асоціативного мислення учнів, добір спеціального нотного-музичного матеріалу, різноманітні форми індивідуального навчання. Вони сприяють всебічному та гармонійному розвитку особистості з врахуванням вікових особливостей та специфіки початкового етапу навчання, здобуттю не тільки виконавського досвіду, але й розвитку слухової, образної та художньо-творчої сфер початківців-музикантів, їх художньо-естетичному вихованню, всебічному формуванню виконавської культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Береза А. В. Удосконалення виконавської підготовки баяніста в процесі самостійної роботи : навч.-метод. посіб. Вінниця : ВДПУ, 2006. 83 с.
2. Бурназова В. В. Професійна компетентність музиканта-інструменталіста: зміст, структура, методи розвитку. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер: Педагогічні науки. 2014. Вип. 1. С. 65–70.
3. Вербова В. Музична школа та її наймолодші вихованці. Чернівці, 2008. 33 с.
4. Ісаєв І. Ф. Професійно-педагогічна культура викладача: навч. посібник. Київ : Академія, 2004. 208 с.
5. Машеністова О. Розвиток виконавської техніки акордеоніста в умовах музичної школи. [Електронний ресурс]. https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2016_2/8.pdf
6. Мостова І. В. Формування педагогічно-виконавської майстерності майбутнього вчителя музики : автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Луганськ. 1998. 19 с.
7. Нікіфорук С. Методичні рекомендації педагогам-баяністам (акордеоністам) початкових мистецьких навчальних закладів. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть* : зб. матер. та тез VIII між нар. наук.-практ. конф.) / ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич : Посвіт, 2014. С. 12–18.
8. Резнік О. С. Методика початкового викладання гри на баяні П. Серотюка у контексті першого універсального закону діалектики: взаємного переходу кількісних змін у якісні. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX-XXI століть* : збірник матеріалів та тез XII-ї міжнародної науково-практичної конференції. 2018. С. 163–165.
9. Серотюк П. Баян відкриває світ музики. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 92 с.

REFERENCES

1. Bereza A.V. (2006) Udoskonalennia vykonavskoi pidhotovky baiianista v protsesi samostiinoi roboty: navch.-metod. posib. [Improvement of performance training of a button accordion musician in the process of individual learning: a guide]. Vinnytsia: Vinnytsia State Pedagogic University. 83 p. [in Ukrainian].
2. Burnazova V.V. (2014) Profesiina kompetentnist muzykanta-instrumentalista: zmist, struktura, metody rozvytku. [Professional competence of an instrumentalist: content, structure, methods of development] Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Ser. Pedahohichni nauky. – Scientific Bulletin of Berdiansk State Pedagogic University. Series: Pedagogy. Issue 1. P. 65–70 [in Ukrainian].

3. Verbova V. (2008) Muzychna shkola ta ii naimolodshi vykhovantsi. [Music school and its youngest pupils] Chernihiv. 33 p. [in Ukrainian].
4. Isaiev I.F. (2004) Profesiino-pedahohichna kultura vykladacha: navch. posibnyk. [Professional and pedagogical culture of a teacher: a textbook] Kyiv: Akademiia. 208 p. [in Ukrainian].
5. Mashenistova O. (2016) Rozvytok vykonavskoi tekhniky akordeonista v umovakh muzychnoi shkoly. [Development of an accordionist's performance technique at a music school]. [Electronic resource]. https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2016_2/8.pdf [in Ukrainian].
6. Mostova I.V. (1998) Formuvannia pedahohichno-vykonavskoi maisternosti maibutnioho vchytelia muzyky: avtoref. ... kand. ped. nauk. [Development of pedagogical proficiency and performance skills of a would-be music teacher: abstract of a thesis for a Candidate-of-Pedagogy degree]: 13.00.01. Luhansk. 19 p. [in Ukrainian].
7. Nikiforuk S. (2014) Metodychni rekomendatsii pedahoham-baianistam (akordeonistam) pochatkovykh mystetskykh navchalnykh zakladiv. [Methodological guidelines for (button) accordion teachers at primary music schools]. *Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami XX-XXI stolit: zb. materialiv ta tez VIII mizhnar. nauk.-prakt. konf. - Instrumental folk music in the late 20th century and the early 21st century: collected materials of the 8th international scientific practical conference* / edited by A. Dushnyi, B. Pyts. Drohobych: Posvit. P. 12–18. [in Ukrainian].
8. Riezniuk O.S. (2018) Metodyka pochatkovoho vykladannia hry na baiani P. Serotiuka u konteksti pershoho universalnogo zakonu dialektyky: vzaiemnoho perekhodu kilkisnykh zmin u yakisni. [P. Serotiuk's methods of primary teaching to play the button accordion in the context of the first universal law of dialectics: transformation of quantity into quality] *Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami XX-XXI stolit: zb. materialiv ta tez XII mizhnar. nauk.-prakt. konf. - Instrumental folk music in the late 20th century and the early 21st century: collected materials of the 12th international scientific practical conference*. P. 163–165. [in Ukrainian].
9. Serotiuk P. (2003) Baian vidkryvaie svit muzyky. [Button accordion opens the world of music] Ternopil: Navchalna Knyha – Bohdan. 92 p. [in Ukrainian].

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 81'276:070(477.82)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-40>

Тамара НИКОЛІУК,
orcid.org/0000-0003-1324-8841
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри іноземної та української філології
Луцького національного технічного університету
(Луцьк, Україна) toma.lntu@ukr.net

Наталія ШКЛЯЄВА,
orcid.org/0000-0002-2113-9154
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри іноземної та української філології
Луцького національного технічного університету
(Луцьк, Україна) metrolog971@gmail.com

ЖАРГОННА ЛЕКСИКА ВОЛИНСЬКИХ МЕДІА

У статті досліджено жаргонну лексику волинських медіа. Визначено, що більшість жаргонізмів у медіатекстах пишуться в лапках, оскільки утворились за допомогою переносних значень.

Дуже часто жаргонізми мають негативну конотацію і вживаються для гострої оцінки певного явища, його висміювання, виявлення до нього зневаги. Нерідко вони стають синонімами до таких понять, як мародер убивця.

Жаргонна лексика вживається в заголовках, щоб привернути увагу широкої аудиторії, зробити їх яскравішими, подеколи жаргонізми є складовою жарту, каламбуру.

Жаргонна лексика може бути метафоричною, що також робить текст привабливішим та оригінальнішим, може надавати контексту негативного значення і мати зневажливу конотацію. Крайні негативні конотації мають лексеми на означення агресора путіна, росіян.

Зазначено, що у медіатекстах жаргонна лексика може розширювати семантику, набуваючи цілком нового, додаткового значення.

Виявлено ще одну особливість жаргонізмів – бути елементом мовної гри, надати слову переносного значення з подвійною конотацією, що робить тексти цікавішими та оригінальнішими.

Окремі жаргонізми не мають додаткового смислового чи емоційного навантаження та негативної семантики, а вживаються як синоніми до загальноживаних лексем. Вони можуть бути лексикою молодіжного мовлення і вживаються для того, щоб привабити молодь. Чимало таких слів використовується в дописах на розважальну тематику.

У статті зазначено, що подеколи жаргонізми позначають позитивні явища, вони наближені до розмовної мови та створюють ефект невимушеного, легкого мовлення. Такі статті написані на популярні, актуальні теми, приваблюють широку аудиторію, легко сприймаються та поширюються на різних медійних платформах. Це жаргонізми на позначення позитивних подій, емоцій.

Ключові слова: медіатекст, конотація, жаргонізм, жаргонна лексика, мовлення, мовна гра.

Tamara NYKOLIUK,
orcid.org/0000-0003-1324-8841
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Ukrainian and Foreign Linguistics
Lutsk National Technical University
(Lutsk, Ukraine) toma.lntu@ukr.net

Natalia SHKLIAYEVA,
orcid.org/0000-0002-2113-9154
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Ukrainian and Foreign Linguistics
Lutsk National Technical University
(Lutsk, Ukraine) metrolog971@gmail.com

SLANG VOCABULARY OF THE VOLYN MEDIA

The article studies the slang vocabulary of the Volyn media. It is determined that the most slang in media texts are written in quotation marks, since they are formed using figurative meanings.

Very often, slang has a negative connotation and is used to sharply assess a certain phenomenon, ridicules it and shows contempt for it. They often become synonyms for such concepts as a murderer-looter.

Slang is used in headlines to attract the attention of a wide audience, to make them brighter. Sometimes slang is part of a joke, or a pun.

Slang can be metaphorical, which also makes the text more attractive or original, can give the context a negative meaning and has a derogatory connotation. Extreme negative connotations have lexemes denoting the aggressor Putin and Russians.

It is noted that in media texts slang vocabulary can expand semantics, acquiring a completely new additional meaning. It's revealed one more feature of a slang - to be an element of a language game, to give a word a figurative meaning with a double connotation, which makes the texts to be more interesting and original. Some slang words do not have additional semantic or emotional load and negative semantics, but are used as synonyms for commonly used lexemes. They can be the vocabulary of youth speech and are used to attract young people. Many such words are used in posts on entertainment topics.

The article notes that sometimes slang words denote positive phenomena. They are close to colloquial speech and create the effect of relaxed, easy speech. Such articles are written on popular topical topics, do attract a wide audience, as far as are easily perceived and distributed on various media platforms. These are jargonisms to denote positive events and emotions.

Key words: media text, connotation, jargonism, slang vocabulary, speech, language game.

Постановка проблеми. Жаргонна лексика завжди була предметом уваги лінгвістів, оскільки вона відкриває широке поле для дослідження мовних явищ в специфічних соціальних та професійних групах. Жаргонізми є відображенням культурних, соціальних та професійних особливостей груп, в яких вони виникають і функціонують. Вони служать не лише засобом спілкування, але й маркерами ідентичності, що дозволяє представникам певної спільноти виражати свою належність до певного колективу.

Аналіз досліджень. Марина Навальна дослідила проблему вживання інвективної лексики в засобах масової інформації і стверджує, що в сучасних інтернет-виданнях таких слів побільшало. Науковиця зазначила, що особливо активно жаргонною лексикою автори публіцистичних статей послуговуються під час виборчої кампанії. Використання цих жаргонізмів свідчать про негативні явища під час виборів: замовні статті, тиск, чорний піар (Навальна, 2013:3)

Н. Трач у статті «Сучасна українська преса як джерело поповнення жаргонної лексики» зазначила, що на сторінках преси часто трапляється кримінальне аргі, що виконує експресивну функцію. Такі лексеми найчастіше вживаються тоді, коли описують якусь політичну ситуацію. Зазначена лексика стала основою для творення оказіоналізмів. На думку авторки, значною складовою лексики ЗМІ є саме політичний жаргон. Часте вживання й професійного жаргону, особливо фінансових жаргонізмів. Дослідниця проаналізувала як запозичені жаргонізми, так і питомі для української мови. Вона зазначила, що росіянізми вжива-

ються переважно для того, щоб передати іронію, сарказм. Н. Трач знайшла у газетно-журнальних текстах чимало суржику, який, на її думку, передає мовну стихію певного регіону (Трач, 2010: 159).

Деякі лінгвісти ставляться до жаргонізмів у публіцистичних текстах насторожено або неприязно, інші цілком схвалюють уживання «простих» слів і розмовних виразів у публіцистиці. Але більшість із них наголошує на тому, що публіцистичні тексти сучасності націлені на формування масової свідомості своєї аудиторії, особливо молодшого покоління.

Мета статті – проаналізувати сучасні медіатексти Волині та виявити особливості вживання жаргонної лексики в ЗМІ.

Виклад основного матеріалу. Більшість жаргонізмів у ЗМІ пишуться у лапках, адже чимало цих лексем утворилось за допомогою переносного значення. Такі слова мають, крім переносного згрубілого, ще первинне, пряме, яке вживається у звичайному розмовному мовленні. Наприклад, *автопілот*. У «Словнику української мови» лексема має одне значення: пристрій для автоматичного керування літаком (Русанівський, 2010). У словнику Л. Ставицької «Український жаргон» воно має переносне значення – здатність контролювати себе у стані алкогольного сп'яніння (Ставицька, 2005: 33), тобто змога собою керувати. В одній зі статей йдеться про людей у стані алкогольного сп'яніння, які проживають у Луцьку та випивають у громадських місцях. Звісно, це негативне явище, тому авторка такого допису особливо не підбирала слова і вжила жаргонізм *автопілот*. «При всіх невдалих спробах включити «автопі-

лот», тіло знову опинилося в горизонтальному положенні» («ВолиньPost», 12 серпня 2013). Жаргонізм тут потрібен для гострої оцінки певного явища, можливо, його висміювання, виявлення до нього зневаги.

Така ж крайня зневажлива оцінка автора статті про торговців наркотиками, у публікації їх названо *баригами*. «Придбавши все необхідне обладнання та прекурсори, учасники підібрали місце для виготовлення наркотиків – дачний будинок у Струмівці, в якому проживав обвинувачений, але який не використовувався його дійсними власниками. Після виготовлення партії амфетаміну бариги везли її у Луцьк, де й збували. А потім знову закупили прекурсори» («ВолиньPost», 28 листопада 2021). Жаргонізм вжитий для того, щоб оцінити явище як дуже негативне, шкідливе і недостойне. Жаргонізм *барига* вжитий в одному синонімічному ряду з *мародер*, *убивця*. «Напередодні і під час цьогорічних виборів всі олігархічні ЗМІ у тандемі з російською пропагандою знищували репутацію Петра Порошенка, нав'язуючи суспільству образ корупціонера, бариги, мародера, вбивці» («ВолиньPost», 5 грудня 2019).

Подколи жаргонізми вживаються в заголовках для того, щоб привернути увагу певної категорії читачів. Наприклад, *адмін* – системний адміністратор, вживається в заголовку однієї зі статей як складова цитати. Йдеться про роботу системних адміністраторів, про неї розповідає один із представників цієї професії. Серед молоді цей жаргонізм вживається часто, тому, звісно, першими читачами допису, яким адресована стаття, стануть саме молоді люди. «Хороший сисадмін – той, хто сидить і нічого не робить». Інтерв'ю. Фото. («Волинські новини», 26 липня 2013). Для того, щоб зробити заголовок ще привабливішим, автор взяв з інтерв'ю жартівливе висловлювання інтерв'юєра, яке суперечить здоровому глузду. Відповідно, молодому читачеві захочеться прочитати допис, щоб зрозуміти сенс сказаного.

Такий же прийом (використання частини цитати з жаргонізмом) використовується в ще одній статті про стрілянина в Одесі. Слово *дах* (прикриття) виноситься в заголовок із цитати для того, щоб заінтригувати читача: «Спроба нав'язати «дах»: що відомо про стрілянину на ринку в Одесі» («Волинські новини», 2 червня 2020).

Переважно негативну конотацію має й жаргонізм *бойфренд*. Ним послуговуються у статтях про шахрайства, вбивства, крадіжки. Бойфренд – приятель, але частіше негативний персонаж: той, який убив, пограбував, обдував. «Бойфренд побив экс-чоловіка» («Волинські новини», 19 лютого

2013), «Назустріч їм прямував колишній кавалер дівчини. У результаті між чоловіками виникла суперечка, і теперішній бойфренд дістав ніж і вдарив опонента в груди» («Волинські новини», 26 лютого 2013), «Киянку Олену Каліченко засудили до 20 років в'язниці в США. Жінка знімала порноролики зі своєю 2-річною донькою і відправляла їх своєму бойфренду із США, ріелтору 50-річному Джозефу Валерію» («Волинські новини», 15 серпня 2019).

Публікації про негативне явище, коли хтось намагається ухилитись від обов'язку мають такі заголовки «Допомагав «відкосити» від армії: у Луцьку на систематичних хабарах викрили посадовця» («ВолиньPost», 22 вересня 2021), «Судитимуть 20-річного волинянина, який хотів «відкосити» від армії» («ВолиньPost», 31 жовтня 2018), «Портсіті» не вдалось «відкосити» від сплати боргу» («Волинські новини», 9 серпня 2014). Переважно це статті про відмову від служби, від армії. Вони також пов'язані з такими явищами, як обман, хабарництво, боягузтво, тому жаргонізм підсилює негативно-оцінне ставлення до таких дій.

Щоб охарактеризувати агресора путіна та його оточення, автори у медіатекстах добирають крайні негативні конотації. Наприклад, жаргонізм *відморозок* вживається як характеристика Суровікіна, який має очолити військо рф: «Повний відморозок: експерт пояснив, навіщо путін призначив Суровікіна керувати армією рф в Україні» («Волинські новини», 11 жовтня 2022).

З крайніми негативними конотаціями є й стаття «Інфовійна: піпл хаває» («ВолиньPost», 2 лютого 2015). Уся назва заголовку – жаргонізми. Якщо в словнику *ніпл* – це люди (Ставицька, 2005: 260), то в статті це росіяни без критичного мислення, яких охарактеризовано як істот, що вірять беззаперечно у телебачення, не здатні співставляти факти та аналізувати інформацію. Крайня негативна конотація потрібна для того, щоб виразити зневажливе ставлення до такого типу осіб, яких людьми складно назвати.

Нове трактування має жаргонне *крутелік*. У словнику є такі його значення: 1. Засуджений авторитетний рецидивіст. 2. Рішучий, сміливий, безжалісний член мафіозного угруповання високого рангу. 3. Багатий, процвітаючий, респектабельний. 4. Про людину-професіонала. 5. Оригінальний, екстраординарний. 6. Який переходить межі норми чогось (Ставицька, 2005: 189).

У медійних текстах найчастіше лексема означає людину, яка може домовитись, має вплив або впливових знайомих. Переважно слово засто-

совується до статей про аварії на дорогах, коли «крутелик» може домовитись із правоохоронними органами, щоб залагодити справу. «На місці аварії зібралися місцеві люди. Їм повідомили, що за кермом позашляховика нібито був «крутелик», знайомі якого можуть спробувати «повпливати» на поліцію» («ВолиньPost», 17 грудня 2016). «Хай «крутелик» відповість: поліцію просять взятися за винуватця аварії з Лисом» («ВолиньPost», 26 вересня 2018).

Додаткової семантики набуває й лексема *мажор*. У словнику такі його значення: 1. Матеріально забезпечена молода людина, яка вдає із себе представника еліти й підкреслює свою вищість над іншими. 2. Підліток, син заможних батьків. 3. Несумлінний студент, який пропускає заняття, не виконує завдань (Ставицька, 2005: 207).

У медійних текстах мажорами зазвичай називають багатих людей із зухвалою поведінкою. У більшості статей такі люди на дорожніх машинах вчиняють ДТП через стан алкогольного чи наркотичного сп'яніння, порушують громадський спокій або правила дорожнього руху. «Мажор, який їздив позашляховиком по берегу озера Світязь, уже не вперше таке коїть» («ВолиньPost», 11 липня 2023). «Мажори на джипі проїхалися озером Світязь» («ВолиньPost», 2 серпня 2018). «Мажор з «вітерцем» проїхався по прибережній зоні озера. В цей час біля водойми відпочивало багато людей, у тому числі з дітьми» («ВолиньPost», 2 липня 2019).

Жаргонізм *передок* у словнику має два значення: 1. Жіночі геніталії. 2. Передня частина автомобіля (Ставицька, 2005: 252). З першим значенням, звісно, в публіцистиці, слово не вживається. Друге береться в лапки: «Аварія у Луцьку: іномарці розтрощило «передок»» («ВолиньPost», 11 січня 2018). «Аварія у Луцьку: у Toyota – розтрощений «передок»» («ВолиньPost», 23 жовтня, 2017). З початком повномасштабного вторгнення слово набуло ще одного значення: передня частина військових позицій. Але жаргонізм поки вживається лише в цитованих текстах.

Жаргонізм *нагріти* (обдурити) в одному з медіатекстів використовується як елемент мовної гри: «Як нагрітися на грошах громади: влада Володимира-Волинського вперто ігнорує питання автономного опалення» («ВолиньPost», 17 жовтня 2018). У заголовку змінюється структура слова «нагріти» для того, щоб надати йому переносного значення з подвійною конотацією: нагрітися (ставати гарячим, теплим) і «нагрітися» (обдурити когось, отримати матеріальну вигоду). Зміст статті – як отримати вигоду на питанні автоном-

ного опалення. Завдяки мовній грі текст заголовок стає цікавіший, презентабельніший.

Без негативної конотації як синонім до «радіо» вживається лексема *брехунець*. Вона не має додаткового смислового чи емоційного навантаження, але через те, що рідко вживається, робить текст більш цікавим. «Абонентська плата за «брехунець» з 1 квітня збільшиться» («ВолиньPost», 2 березня 2015). «Окрім того, на Волині існує чимало населених пунктів, де так зване радіо-«брехунець» залишається чи не єдиним способом дізнатись новини, а тому жителі залишаються без можливості отримувати інформацію про події в країні та області» («ВолиньPost», 16 серпня 2015).

Подеколи жаргонізм стає основною лексемою в тексті (не синонімом), переважно це слова, що активно використовуються в розмовному мовленні. Так, в анотації до прем'єр фільмів лексема «глючити» замінила літературне «не працювати, зіпсуватись». «Творці «Крижаного Серця» і «Зоотрополіса» запрошують у пригоду нових часів! На безмежних просторах інтернету є фан на всі смаки: відомі програми, секретні чати, культові меми та герої, кумедне відео та ігри. Здоровань Ральф з такою силою поринає у віртуальний світ, що мережа починає глючити...» («ВолиньPost», 22 листопада 2018). Тут *глючити* наближене до молодіжного мовлення, тому більш близьке та зрозуміле цільовій аудиторії.

Як основна лексема, а не синонім, вживається і жаргонізм «засікти»: «Після залпів звучить команда покинути вогневі позиції, які могли засікти росіяни» («Волинські новини», 16 березня 2022). Жаргонізм переходить у звичний словник публіцистичних текстів і часто вживається замість нейтрального *помітити*.

Жаргонне *підколювати*, хоч і вживається в лапках, але в окремих текстах замінило сполучення «жартувати над кимось». Лексема використовується в статтях на розважальну тематику. Наприклад, у поданому тексті описується жартівливий забіг у костюмі заступника мера «Чоловіка на змаганнях зустріли «на ура». Спочатку не звертали увагу, а згодом почали «підколювати». Називали і директором, і бізнесменом, і депутатом. Хоча переважно називали «костюмом». Після другого кола ведучий порівняв Моклицю із Дональдом Трампом» («ВолиньPost», 26 грудня 2016).

Нейтральною є й лексема *кнайта*. Воно часто вживається як синонім до «ресторан, кафе». «Це автобіографічний роман про молоде життя письменника, як він працював і бачив найнижчі верстви населення спочатку однієї столиці, а потім в іншій. Він соковито описує життя початку

XX століття, усі забігайлівки, кнайпи» («ВолиньPost», 6 жовтня 2017). «Кнайпа «У Нафтули», або куди ходили Сергій Єфремов із Іваном Франком» («Волинські новини», 11 квітня 2019).

Не так багато в публіцистичних текстах жаргонізмів, що позначають позитивне явище. Так, *драйв* – отримання натхнення, запалу, відчуття піднесення, адреналіну «Швидкість та драйв: у Луцьку «по-форсажівськи» святкували день автомобіліста. Фоторепортаж» («ВолиньPost», 11 лютого 2015), «Ніагара» на Бандерштаді: драйв та соціальний меседж» («ВолиньPost», 4 серпня 2018). *Драйв* у цьому випадку – отримання сильних позитивних емоцій.

Максимально наближеним до розмовної мови є вживання лексеми *дрінк* «У програмі: ігрова приставка, яку ви пам'ятаєте з минулого століття, розіграш йо-йо, спеціальний «пацанячо-протеїновий» велкам дрінк, майстер-клас зі складання кубика Рубика» («Волинські новини», 12 червня 2014). Воно створює ефект невимушеного, легкого мовлення, а ще, поєднуючись із жаргонним «пацанячий», дає можливість відчутти тісний зв'язок із молодіжною аудиторією, яка збирається на «паті». Це лексика молоді, яка любить проводити вільний час на вечірках та «фестах»: «Зірваний голос Хливнюка та та слем під «паті на «Бандерштаді»: яким був другий день фесту під Луцьком» («Волинські новини», 8 серпня 2021). Лексема має позитивну конотацію, оскільки переважно означає напій для компанії, для приємного спілкування.

Жаргонізм *кайф* у словнику вживається у таких значеннях: 1. Приємні емоції, насолода. 2. Стан наркотичної ейфорії (Ставицька, 2005: 146).

У медіатекстах *кайф* як позитивна емоція – це насолода від перегляду картин, рибалки, подорожей. У більшості статей слово з негативним значенням береться у лапки, ніби переносне, а з позитивним вживається без лапок як лексема з первинним значенням. «У Луцьку затримали чоловіка «під кайфом», який мав при собі наркотичні речовини» («ВолиньPost», 29 грудня, 2021). «Біля Луцька водійка «під кайфом» пропонувала хабар патрульним» («ВолиньPost», 1 листопада, 2022). «Важливо навчитись радіти подарункам і насолоджуватися ними, кайфувати

навіть від дрібниць» («ВолиньPost», 21 липня 2021).

Негативне жаргонне *кидалово* у медійних текстах також вживається з графічним позначенням (лапками) як ненормативне, переносне. «Літня волинянка не повелася на «кидалово» шахраїв і зекономила 13 тисяч» («ВолиньPost», 28 листопада 2018). «Туристичне «кидалово»: на Світізі ошукали відпочивальницю з Тернополя» («ВолиньPost», 27 серпня 2018).

Графічно виділяються й жаргонізми з позитивними конотаціями, якщо до них немає відповідника з негативною семантикою. Так, жаргонне *кликуха* вживається переважно з лапками. «Кликухи» мають не лише злочинці, а й воїни ЗСУ, тому з початком війни актуалізувалось саме позитивна конотація цього слова: «Тож і «приклеїлася» до хлопця відповідна «кликуха» – «Протас», яка згодом стала армійським псевдо» («ВолиньPost», 14 квітня, 2023). У багатьох текстах жаргонізм просто вживається як синонім, для уникнення тавтології, за браком відповідників.

Висновки. Отже, багато жаргонізмів у медійних текстах пишуться в лапках, оскільки більшість із них утворилась з допомогою переносного значення. Багато з них мають крайні зневажливі конотації (як-от, *барига*). Деякі жаргонізми вживаються в заголовках для того, щоб привернути увагу читача, заінтригувати його, зазвичай вони є частиною цитати, яка винесена в заголовну частину (адмін, сисадмін, дах.)

Багато жаргонізмів вживаються в статтях про шахрайства, обман, убивства, пограбування та мають негативну, зневажливу конотацію і допомагають сформуванню суспільну думку про такі явища.

Крайні негативні конотації мають лексеми, що характеризують російське військово керівництво, росіян.

Деякі жаргонізми мають більше значень, ніж фіксується у словниках.

Окремі жаргонізми використовуються як елемент мовної гри. Поодинокі жаргонні лексеми використовуються лише як синоніми без додаткових позитивних чи негативних значень і мало на позначення позитивних явищ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волинь Post. Інформаційне інтернет-видання. URL: <http://surl.li/mxjq>
2. Волинські новини. Перше інформаційне агентство. URL: <https://www.volynnews.com>
3. Гладченко А., Комарова О. Неологізація лексики в період російсько-української війни. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Том 34 (73). № 1. 2023. С. 7-13.
4. Навальна М. Жаргонна лексика в заголовках інтернет-видання «Українська правда». Волинь філологічна: текст і контекст. Лінгвостилістика ХХІ століття: стан і перспективи : зб. наук. пр. / упоряд. С. К. Богдан. Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2013. Вип. 15. 344 с.

5. Одинецька Л. Роль метафори в засобах масової інформації. // Актуальні проблеми теорії соціальних комунікацій : збірник наукових праць. К., 2017. Випуск VI. С. 44-48.
6. Радзюк В. Термінологічна, професійна та жаргонна лексика в мові сучасних німецьких спортивних ЗМІ. *Вісник ХНУ*, 2015. №1155. С. 108-111.
7. Словник української мови Словник української мови у 20 томах / ред. В.М. Русанівський та ін. 2010. URL: <http://sum.in.ua/s/poraty>
8. Український жаргон:словник / Леся Ставицька. Київ: Критика, 2005. 494 с.
9. Трач Н. Сучасна українська преса як джерело поповнення жаргонної лексики. *Мова і суспільство*. 2010. Вип. 1. С. 158-164.

REFERENCES

1. Volyn Post. Informatsiine internet-vydannia [Volyn Post. Informational online publication]. URL: <http://surl.li/mxjq>
2. Volynski novyny. Pershe informatsiine ahentstvo [Volyn news. The first news agency]. URL: <https://www.volynnews.com>
3. Hladchenko A., Komarova O. (2023) Neolohizatsiia leksyky v period rosiisko-ukrainskoi viiny [Neologization of vocabulary during the Russian-Ukrainian war] *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka. - Academic notes of TNU named after V. AND. Vernadskyi. Series: Philology. Journalism, 34. 7-13. [in Ukrainian].*
4. Navalna M. Zharhonna leksyky v zaholovkakh internet-vydannia «Ukrainska pravda» (2013) [Jargon vocabulary in the headlines of the online publication "Ukrainian Pravda] *Volyn filolohichna: tekst i kontekst. Lihvostylistyka KhKhI stolittia: stan i perspektyvy : zb. nauk. pr. / uporiad. S. K. Bohdan.- Volyn filolohichna: text and context. Lihvostylistyka KhKhI stolittia: stan i perspectivevy : zb. Science pr. / uporiad. S. K. Bohdan, 15. 344. [in Ukrainian].*
5. Odynetska L. (2017) Rol metafory v zasobakh masovoi informatsii [The role of metaphor in mass media] *Aktualni problemy teorii sotsialnykh komunikatsii : zbirnyk naukovykh prats. - Actual problems of the theory of social communications: a collection of scientific works, VI. 44-48. [in Ukrainian].*
6. Radzion V. (2015) Terminolohichna, profesiina ta zharhonna leksyky v movi suchasnykh nimetskykh sportyvnykh ZMI [Terminological, professional and jargon vocabulary in the language of modern German sports media] *Visnyk KhNU.- Visnyk KhNU, 1155. 108-111. [in Ukrainian].*
7. Slovyk ukrainskoi movy (2010) [Dictionary of the Ukrainian language]. URL: <http://sum.in.ua/s/poraty>
8. Stavitska L. (2005) Ukrainskyi zhargon [Ukrainian slang] *Kyiv. Krytyka.- Kyiv. Criticism. 494. [in Ukrainian].*
9. Trach N. Suchasna ukrainska presa yak dzherelo popovnennia zharhonnoi leksyky [Modern Ukrainian press as a source of replenishment of slang vocabulary] *Mova i suspilstvo.- Language and culture, 1.158-164. [in Ukrainian].*

УДК 811.111'37'42

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-41>

Ірина ОСОВСЬКА,
orcid.org/0000-0002-8109-658X
доктор філологічних наук, професор,
проректор з науково-педагогічної роботи, міжнародної та гуманітарної діяльності
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) i.osovska@chnu.edu.ua

Анна КРИЧУН,
orcid.org/0009-0002-1564-5963
магістр філології,
асистент кафедри іноземних мов для природничих факультетів
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) a.krychun@chnu.edu.ua

ОБРАЗНИЙ СЕГМЕНТ КОНЦЕПТУ COSY: МЕТАФОРИЧНИЙ ТА ІДІОМАТИЧНИЙ ОБРАЗ

Ця розвідка досліджує 33 метафоричну та 4 ідіоматичні номінації концепту COSY. Мета розвідки полягає у виявленні доменів джерела (з подальшим поділом їх на групи), за допомогою яких у когнітивній діяльності людини реалізується домен цілі COSY, на основі теорії концептуальної метафори (СМТ) Дж. Лакоффа і М. Джонсона. У статті критично оцінено роль метафори в концептуалізації дискурсу затишку через виконання наступних завдань: підсумування існуючих досліджень з теорії концептуальної метафори; окреслення методів дослідження метафорично виражених сегментів концептів; визначення теоретичної основи для розуміння того, як метафори формують концептуалізацію дискурсу затишку; аналіз прикладів метафор, наведених у різних контекстах статей публіцистичного інтернет-видання "Ideal Home"; представлення та аналіз даних про те, як метафори та ідіоми вербалізують сучасний англомовний дискурс затишку.

Встановлено, що діапазон сфер доменів джерела, які проєктуються на домен цілі (COSY/ЗАТИШНИЙ), включає 27 членів. Концептуальні метафори дискурсу затишку використовують домени джерела, такі як СВІТЛО, ТЕПЛО, ПРИХИСТОК, ЗАЛУЧЕНІСТЬ на позначення домена цілі ЗАТИШОК. Зіставивши кількість досліджуваних метафор з компонентами лексичного значення концепта COSY, були встановлені найбільш продуктивні компоненти: тепло, приємність, затишність. Приналежність метафоричних номінацій до декількох груп на позначення компоненту лексичного значення концепту підтверджує думку Дж. Лакоффа, що метафори не є ізольованими виразами, а частиною більшої системи взаємопов'язаних метафоричних виразів, які структурують наше мислення та мову.

Тематичні ідіоми, втілюють призму доменів джерела (КОМФОРТ, ТЕПЛО, РОЗКІШ, ДІМ), щоб передати домен цілі ЗАТИШОК. Ідіоми викликають відчуття фізичного тепла і безпеки, підкреслюють стан розкоші та достатку, часто пов'язаного з фінансовим комфортом, наголошують на емоційному комфорті та обізнаності, подібно до перебування у власному просторі, що робить їх ефективними для опису затишного середовища.

Ключові слова: концепт COSY, образний сегмент концепту, метафора, теорія концептуальної метафори, ідіома, сучасний англійськомовний дискурс.

Iryna OSOVSKA,
orcid.org/0000-0002-8109-658X
Doctor of Philological Sciences, Professor,
Vice-Rector for Academic Affairs, International Relations, and Humanities
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
(Chernivtsi, Ukraine) i.osovska@chnu.edu.ua

Anna KRYCHUN,
orcid.org/0009-0002-1564-5963
Master of philology,
Assistant at the Department of Foreign Languages for Natural Sciences
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
(Chernivtsi, Ukraine) a.krychun@chnu.edu.ua

FIGURATIVE SEGMENT OF THE CONCEPT COSY: METAPHORICAL AND IDIOMATIC IMAGE

This study investigates 33 metaphorical and 4 idiomatic nominations of the concept COSY. The aim of the research is to identify the source domains (with subsequent division into groups) through which the target domain COSY is realized in human cognitive activity, based on the theory of conceptual metaphor (CMT) by G. Lakoff and M. Johnson. The article critically assesses the role of metaphor in the conceptualization of the discourse of cosiness by performing the following tasks: summarizing existing research on the theory of conceptual metaphor; outlining methods for studying metaphorically expressed segments of concepts; determining the theoretical basis for understanding how metaphors shape the conceptualization of the discourse of cosiness; analyzing examples of metaphors presented in various contexts of articles from the online publication "Ideal Home"; presenting and analyzing data on how metaphors and idioms verbalize the contemporary English-speaking discourse of cosiness.

It has been established that the range of source domains projected onto the target domain (COSY/COSINESS) includes 27 members. Conceptual metaphors of the discourse of cosiness use source domains such as LIGHT, WARMTH, SHELTER, and INVOLVEMENT to denote the target domain COSINESS. By comparing the number of studied metaphors with the components of the lexical meaning of the concept COSY, the most productive components were identified: warmth, pleasantness, and cosiness. The belonging of metaphorical nominations to several groups to denote the component of the lexical meaning of the concept confirms G. Lakoff's idea that metaphors are not isolated expressions but part of a larger system of interconnected metaphorical expressions that structure our thinking and language.

Thematic idioms embody the prism of source domains (COMFORT, WARMTH, LUXURY, HOME) to convey the target domain COSINESS. Idioms evoke a sense of physical warmth and safety, emphasize a state of luxury and abundance often associated with financial comfort, and highlight emotional comfort and awareness, similar to being in one's own space, making them effective for describing a cosy environment.

Key words: concept COSY, figurative segment of the concept, metaphor, theory of conceptual metaphor, idiom, contemporary English-speaking discourse.

Постановка проблеми. Вираження концептів через метафори є важливим аспектом когнітивної лінгвістики, що дозволяє досліджувати, як абстрактні ідеї та поняття стають зрозумілими завдяки їхньому зв'язку з конкретними, чуттєво сприйнятими досвідами. Ця розвідка спрямована на виявлення механізмів, за допомогою яких метафори сприяють формуванню та передачі концептуальних знань про затишок в сучасному англomовному дискурсі.

Аналіз досліджень. “Метафора пронизує повсякденне життя, не лише в мові, але й у думках та діях. Наша звичайна концептуальна система, за допомогою якої ми думаємо та діємо, є фундаментально метафоричною за своєю природою” (Lakoff, Johnson, 1980: 3). Теорія концептуальної метафори (СМТ), представлена Д. Лакоффом і М. Джонсоном у їхній знаковій праці “Метафори, якими ми живемо”, стверджує, що метафори є фундаментальними для людського мислення, а не лише мовними виразами. І повсякденна мова, і концептуальна система, яку ми використовуємо для повсякденних цілей, використовують мовні метафори та відповідні концептуальні метафори, що лежать в їх основі (Kövecses, 2015: ix). Лінгвісти та філософи мови прагнуть зрозуміти роль метафори в семантиці природної мови, а отже беруть приклади з установлених способів використання в лексиконі носіїв мови (Kronfeld, 1980: 13).

Актуальність розвідки. Дискурс затишку не був предметом ґрунтовних досліджень раніше, натомість досліджувалися суміжні дискурси, такі як дискурс комфорту (Silva, 2020: 21-42). Актуальність дослідження метафоричних та ідіоматичних образів образного сегменту концепту COSY полягає в необхідності заповнення цієї наукової прогалини та розширення розуміння концептуальних метафор (далі – КМ) у контексті затишку.

Метою дослідження є виокремлення образних ознак, які є базою для створення та функціонування концептуальних метафор. Виклад матеріалу будемо здійснювати, виконуючи наступні завдання: 1) підсумувати існуючі дослідження теорії концептуальної метафори; 2) визначити теоретичну основу для розуміння того, як метафори формують концептуалізацію сучасного англomовного дискурсу затишку – мисленнєво-мовленнєвого феномену, який включає все знання сучасної англomовної спільноти про сегмент дійсності, пов'язаний із затишком; 3) проаналізувати конкретні приклади метафор у різних контекстах публіцистичного інтернет-видання “Ideal Home”, щоб ілюструвати їхню роль у реалізації концепту COSY; 4) застосувати методи концептуального аналізу дослідження метафоричних концептів; 5) провести кількісний аналіз метафоричних номінацій; 6) представити та проаналізувати дані про те, як метафори вербалізують дискурс затишку.

Виклад основного матеріалу. Опираємось на визначення, де МЕТАФОРА (КОГНІТИВНА / КОНЦЕПТУАЛЬНА) – спосіб концептуалізації дійсності шляхом тлумачення сутностей певної сфери людського досвіду в термінах сутностей іншої сфери досвіду (Мартинюк, 2011: 74). Метафора була центральною темою в когнітивній лінгвістиці з моменту виникнення цієї галузі та введення терміну в 1970-х роках (Stuart, Wilkenfeld, 2022). Когнітивні механізми, що лежать в основі фігур мови, таких як метафори, залишаються значною мірою невивченими (Beaty, Silvia, 2013). На думку Жана Моліно, когнітивний механізм метафори полягає у поясненні концептуальної структури одного класу через концептуальну структуру іншого класу, що ґрунтується на категоріальному зсуві (Molino et al., 1979). У концептуальній метафорі домен цілі – це якість або досвід, що описується або ототожнюється із доменом джерела (Nordquist, 2023). Системні відповідності між сферою джерела й сферою цілі повністю конвенціоналізовані в концептуальній системі носіїв мови (Lakoff, 1993: 208; Lakoff, 1994: 48).

Наприклад: “How well I feathered my nest” – François Rabelais, Works, Book (Sommer, Weiss, 2001: 72). Як добре я облаштував своє гніздо (переклад метафор та ідіом тут і надалі наш – А.К.).

– домен цілі ЗАТИШОК – домен джерела ГНІЗДО

Залежно від ступеня незмінності, розрізняють конвенціональні та нові або творчі метафори (Lakoff, Johnson, 1980: 211). “Конвенціональні”, “заморожені”, або навіть “мертві” метафори, загальновідомі, що забезпечує їх включення до словникових статей (Kronfeld, 1980: 13).

Ідіома – група слів у зафіксованому порядку, що має певне значення, яке є відмінне від власних значень кожного слова окремо (CALD).

Ідіоми значно відрізняються за ступенем метафоричності або незмінності. Іншими словами, ідіоматичність (якість бути ідіоматичним) є питанням ступеня або шкали (LDEI: Viii). Таким чином, деякі фрази можуть використовуватися в буквальному контексті або ідіоматично. Інші фрази не мають буквального значення взагалі і можуть використовуватися лише як ідіоми (наприклад, “home is where the heart is”/ “дім там, де твоє серце” J.T. Bickford, 1857). Метафоричне значення деяких ідіом легше зрозуміти, коли відомо, як воно розвивалося. У багатьох випадках, однак, неможливо точно пояснити зв'язок між буквальними словами ідіоми та її набутим метафоричним значенням (LDEI: Viii).

У лексикографічному джерелі *Longman Dictionary of English Idioms* (LDEI) були відібрані 4 ідіоми на основі компонент лексичного значення:

(as) **snug as a bug in a rug** not fml very comfortable: our new house is wonderful. *It's nice and warm and makes you feel as snug as a bug in a rug.* [Adj] (LDEI: 357).

– домен цілі ЗАТИШОК – домен джерела КОМФОРТ

(as) **warm as toast** not fml (of a person or the air in a room) very warm, esp. as compared to the cold outside; *we were sitting round the fire, as warm as toast* [Adj] (LDEI: 357).

– домен цілі ЗАТИШОК – домен джерела ТЕПЛО

in clover coll very comfortable, esp. in having plenty of money; in LUXURY: *after they won the competition they were in clover for the rest of their lives* [Adj] usu. after be or live Sometimes in the phrase ‘live like pigs in clover’ [V] <Referring to farm animals that have plenty to eat> (LDEI: 58).

– домен цілі ЗАТИШОК – домен джерела РОЗКІШ

at home not fml 1 comfortable and happy, as if one is in one's own house or among familiar people and objects: *He seemed more at home this time – more familiar; lounging a little in the chair* (Henry James) [Adj] (LDEI: 167).

– домен цілі ЗАТИШОК – домен джерела ДІМ

Аналіз 33 метафоричних номінацій зі статей публіцистичного джерела *Ideal Home* (2024), створених за допомогою пропозиційних схем лексичних одиниць номінативного поля концепту та інших лексичних одиниць – іменників, прикметників та дієслів – у різних типах словосполучень, показує основні напрями його метафоричного осмислення. Перелік лексичних компонентів із кількістю досліджених метафор, пов'язаних з кожним, поданий у порядку пріоритету (див. табл. 1): *warm/ теплий* (20); *pleasant/ приємний* (13); *snug/ затишний* (11); *safe/безпечний* (6); *comfortable/ зручний* (4); *intimate/ інтимний* (4); *friendly/ дружній* (4); *making you feel relaxed/ той, що розслабляє* (3); *small/ малий* (1); *private/ приватний* (1).

Дві досліджувані КМ (cosiness is key, an oversized armchair or corner sofa that gives you an inviting ‘hug’ to snuggle into) належать до трьох груп, 19 КМ – до двох груп, 12 КМ – до однієї групи. Ми зауважили, що приналежність КМ до декількох груп на позначення компонент лексичного значення концепту підтверджує думку Дж. Лакоффа, що метафори є не ізольованими виразами, а части-

Таблиця 1

Компонент лексичного значення	КМ
Warm	<ul style="list-style-type: none"> – Cosiness is key – A cosy glow – Twinkling candlelight – Roaring fire – LED or real flame, candles always guarantee the cosiness levels will soar – Roaring log fires – Clusters of candles – Gold Christmas decorations and garlands reflect this candlelight with a gorgeous golden glow – It's warm, cocooning – Pockets and pools of warm light – Touches of warmth – Colours bear warmth – Gold introduces cosy warmth – Warm colours have the ability to lift the level of cosiness – Warm colours can make you feel like you're being greeted – Deliciously spice scents that are inspired with warmth and cosiness – A cocooning, sheltered warm feeling – The bold oaky or waxy scents that a fire or candles give off will fill a room, making it feel more intimate and inviting – This house is made for Christmas – Dial up the festive atmosphere
Pleasant	<ul style="list-style-type: none"> – A cosy glow – Twinkling candlelight – Clusters of candles – Gold Christmas decorations and garlands reflect this candlelight with a gorgeous golden glow – Pockets and pools of warm light – Touches of warmth – Colours bear warmth – Gold introduces cosy warmth – Warm colours have the ability to lift the level of cosiness – Deliciously spice scents that are inspired with warmth and cosiness – Colours can give your room a snug feel – This house is made for Christmas – Dial up the festive atmosphere
Snug	<ul style="list-style-type: none"> – Cosy sanctuaries away from the outside world – It's warm, cocooning – A cocooning space – Hibernation destinations – Enveloped in a space – Colours can give your room a snug feel – A snuggly haven – A sofa cocoon – An oversized armchair or corner sofa that gives you an inviting 'hug' to snuggle into – A cocooning, sheltered warm feeling – Womb room
Safe	<ul style="list-style-type: none"> – Cosy sanctuaries away from the outside world – A cocooning space – Hibernation destinations – Enveloped in a space – A snuggly haven – Womb room
Comfortable	<ul style="list-style-type: none"> – Cosiness is key – A sofa cocoon – An oversized armchair or corner sofa that gives you an inviting 'hug' to snuggle into – Inviting corner sofa

Friendly	– A comforting hug – Warm colours can make you feel like you're being greeted – Inviting corner sofa – Rounded or U-shaped configurations are particularly effective at making everyone feel part of the group
Intimate	– Cosiness is key – Roaring fire – The bold oaky or waxy scents that a fire or candles give off will fill a room, making it feel more intimate and inviting – Rounded or U-shaped configurations are particularly effective at making everyone feel part of the group
Making You Feel Relaxed	– A comforting hug – LED or real flame, candles always guarantee the cosiness levels will soar – An oversized armchair or corner sofa that gives you an inviting 'hug' to snuggle into
Small	– Cosy sanctuaries away from the outside world
Private	– Cosy sanctuaries away from the outside world

ною більшої системи взаємопов'язаних метафоричних виразів, які структурують наше мислення та мову (Lakoff, Johnson, 1980: 25).

Українською мовою лексеми *cosy* (Балла, 1996: 240) і *snug* (там само: 388) перекладаються як *затишний, зручний*, що відображає спільне семантичне поле. Однак в англійській мові *snug (of a person) feeling warm, comfortable, and protected, or (of a place, especially a small place) giving feelings of warmth, comfort, and protection* (2) функціонує як лексичний компонент лексеми *cosy*, вказуючи на більш специфічну підмножину значень, пов'язаних з тісністю, що надає тепло, комфорт і захист в ширшому контексті затишку. Це розрізнення підкреслює тонкі відмінності в тому, як мови категоризують і концептуалізують пов'язані ідеї, причому англійська мова забезпечує більш детальне розмежування між загальним відчуттям комфорту (*cosy*) і конкретним відчуттям тісного і безпечного комфорту (*snug*).

Зіставивши кількість досліджуваних метафор з компонентами лексичного значення концепта COSY, ми встановили найбільш продуктивні компоненти: тепло, приємність, затишність. Ці характеристики мають найбільшу метафоричну вербалізацію, що може свідчити про їхню значущість у сприйнятті затишку в сучасному англійськомовному дискурсі. Інші аспекти такі як, безпека, зручність, інтимність, дружлюбність та розслабленість, приватність, малий розмір, також мають метафоричне омовлення.

В попередній розвідці ми розглянули збільшення вживання лексеми *safe/безпечний* як вербалізатора концепту COSY, що не знайшло підтвердження в метафоричному омовленні (Кричун, Мельничук, 2024: 61). Вважаємо контекст статей досліджуваного публіцистичного інтернет-видання "Ideal Home" фактором, що вплинув на

приоритетність компонент *warm/теплий, pleasant/приємний, snug/затишний*.

Ми дослідили (див. табл. 2), що діапазон сфер доменів джерела, які проектується на домен цілі (COSY/ЗАТИШНИЙ), включає 27 членів, умовно згрупованих у парцели: СВІТЛО і ТЕПЛО (СВІТЛО, ТЕПЛО, СВІЧКА, СВІТЛО СВІЧКИ, КАМІН, КАЗКОВІ ВОГНІ, СЯЯННЯ/СЯЙВО, ВОГОНЬ ВАТРИ), прихисток (ГАВАНЬ, КОКОН, ТЕПЛІ КРАЇ, СВЯТИЛИЩЕ, ОГОРТАННЯ, ЛОНО, ОБІЙМИ, СКРИНЬКА), відчуття (ЗАТИШОК, ПОЧУТТЯ, АРОМАТ, ЗАПРОШЕННЯ, ВІТАННЯ, РІЗДВО), залученість (ЗГРУПОВАНІСТЬ, ПІДСИЛЕННЯ). Ці метафори допомагають зрозуміти, як абстрактні поняття затишку вербалізуються через їхній зв'язок з конкретними, чуттєво сприйнятими досвідами.

Висновки. Зіставивши кількість досліджуваних метафор з компонентами лексичного значення концепта COSY, ми встановили найбільш продуктивні компоненти: тепло, приємність, затишність. Ці характеристики мають найбільшу метафоричну вербалізацію, що може свідчити про їхню значущість у сприйнятті затишку учасниками сучасного англійськомовного дискурсу. Інші аспекти, такі як безпека, зручність, інтимність, дружлюбність та розслабленість, тіснота (малий розмір), приватність також мають метафоричне омовлення, проте менш частотне.

Концептуальні метафори дискурсу затишку використовують домени джерела, такі як СВІТЛО, ТЕПЛО, ПРИХИСТОК, ЗАЛУЧЕНІСТЬ на позначення домена цілі ЗАТИШОК.

Тематичні ідіоми використовують домени джерела (КОМФОР, ТЕПЛО, РОЗКІШ, ДІМ), щоб передати домен цілі ЗАТИШОК. Ідіоми викликають відчуття фізичного тепла і безпеки, підкреслюють стан розкоші та достатку, часто

Таблиця 2

To create a space for a living room family to thrive, cosiness is key!	ЗАТИШОК – це ключове
35 cosy living room ideas to turn your lounge into a snugly haven for long, cold evenings.	затишна ГАВАНЬ
These impossibly cosy bedroom ideas are guaranteed to transform your sleep space into a calm and cocooning sanctuary .	СВЯТИЛИЩЕ створення КОКОНУ
One of the cosiest of cosy living room ideas, Mrs Hinch's sofa cocoon has inspired all of us to try and transform our humble three and two-seaters into hibernation destinations .	ТЕПЛІ КРАЇ
Warm tones enrich our homes and create cosy sanctuaries away from the outside world, explains Joa Studholme, colour curator at Farrow & Ball.	затишні СВЯТИЛИЩА подалі від зовнішнього світу
Colour drenching is a great way to go big and bold with these statement shades to create that feeling of being completely enveloped in a space .	ОГОРНУТИЙ простором
This move to a cocooning, sheltered warm feeling sees colours such as blackened denim Kigali, charcoal toned blue Squid Ink.	почуття перебування в захищеному теплому КОКОНІ
Angela Scanlon leaned into her snug's cosy feel with her paint choice – it's dubbed the 'womb room' for good reason.	кімната-ЛОНО
Warm colours can make you feel like you're being greeted by a comforting hug from someone you love every time you enter the space.	заспокійливі ОБІЙМИ
It's warm, cocooning, and perfect for creating a snug atmosphere in your living space.	тепло, як у КОКОНІ
A small living room can still look beautiful at Christmas, simply think of your room as a jewellery box and fill it with everything that sparkles and brings you joy.	кімната як СКРИНЬКА з коштовностями
While floor lamps overhead can create pockets and pools of warm light , illuminating quiet corners, and giving the space definition.	закутки і заводи теплоГО СВІТЛА
Add touches of warmth through smaller accents and accessories.	доторки ТЕПЛА
Candles also add magic to your space, creating a warm and inviting atmosphere.	СВІЧКИ також додають магії
Certain colours bear more warmth than others.	кольори несуть ТЕПЛО
Gold introduces cosy warmth and maximalist glamour to your home and is, therefore, the ideal choice for your festive colour scheme.	золото додає затишного ТЕПЛА
Warm colours have the ability to lift the level of cosiness in any room.	теплі кольори мають здатність піднімати рівень ЗАТИШКУ
Warm colours can make you feel like you're being greeted by a comforting hug from someone you love every time you enter the space.	теплі кольори можуть створити відчуття ВІТАННЯ
Colours can give your room a snug feel.	кольори можуть надати вашій кімнаті ЗАТИШНОГО відчуття
Cinnamon, nutmeg, frankincense, and sandalwood are all deliciously spice scents that are inspired with warmth and cosiness .	АРОМАТИ прянощів, натхненні теплом і затишком
Laura Rich, product design lead at Furniturebox, says the bold oaky or waxy scents that a fire or candles give off will fill a room, making it feel more intimate and inviting .	сміливі дубові або воскові АРОМАТИ, які віддають вогонь або свічки, наповнять кімнату, роблячи її більш затишною та гостинною
Nothing provides a sense of comfort quite like an oversized armchair or corner sofa that gives you an inviting 'hug' to snuggle into .	велике крісло або кутовий диван, який <i>запрошує</i> вас у затишні "ОБІЙМИ" для того, щоб зручно вмоститися
One of the cosiest of cosy living room ideas, Mrs Hinch's sofa cocoon has inspired all of us to try and transform our humble three and two-seaters into hibernation destinations.	ДИВАН-кокон
'This house is made for Christmas, and I love sharing it with family – growing up, Christmas was always made particularly magical by my parents, and I hope I can continue that tradition here for my niece and nephew.'	цей будинок створений для РІЗДВА
Decorating the sofa can really help dial up the festive atmosphere in a small living room.	ПІДСИЛИТИ святкову атмосферу

пов'язаний з фінансовим комфортом. наголошують на емоційному комфорті та обізнаності, подібно до перебування у власному просторі, що робить їх ефективними для опису затишного середовища.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо в моделюванні ціннісних сегментів концепту COSY із метою глибшого розуміння культурних та психологічних аспектів сучасного англійськомовного дискурсу затишку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Beaty, R.E., Silvia, P.J. Metaphorically speaking: cognitive abilities and the production of figurative language. *Mem Cogn* 41, 255–267 (2013). <https://doi.org/10.3758/s13421-012-0258-5> (дата звернення: 21.10.2024).
2. CALD – (Cambridge University press and assessment. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus). Available. URL: Cambridge Dictionary | English Dictionary, Translations & Thesaurus (дата звернення: 21.10.2024).
3. Grady, Joseph E., 'Metaphor', in Dirk Geeraerts, and Hubert Cuyckens (eds), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford Handbooks (2010; online edn, Oxford Academic, 18 Sept. 2012), <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199738632.013.0008>, accessed 21 Nov. 2024.
4. Kövecses, Zoltán. *Where Metaphors Come From: Reconsidering Context in Metaphor*. Oxford University Press, 2015. 240 p.
5. Kronfeld, Chana. Novel and Conventional Metaphors: A Matter of Methodology. *Poetics Today*, vol. 2, no. 1b, 1980, pp. 13–24. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1772236>. Accessed 25 Nov. 2024.
6. Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press. 308 pages.
7. LDEI – Longman Group UK Limited. (1979). *Longman Dictionary of English Idioms*. Longman Group UK Limited; Third impression 1991 edition. ISBN 0-582-55534 Available. URL: Longman dictionary of English idioms : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive (дата звернення: 21.10.2024).
8. Molino Jean, Soublin Françoise, Tamine Joëlle. Présentation : Problèmes de la métaphore. In: *Langages*, 12^e année, n°54, 1979. La métaphore, sous la direction de Jean Molino. pp. 5-40. DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.1979.1817>
9. Nordquist, Richard. "Definition and Examples of Target Domain in Conceptual Metaphors." ThoughtCo, Apr. 5, 2023, [thoughtco.com/target-domain-conceptual-metaphors-1692527](https://www.thoughtco.com/target-domain-conceptual-metaphors-1692527). (дата звернення: 21.10.2024).
10. Sommer, Elyse, and Dorrie Weiss. *Metaphors Dictionary*. Visible Ink Press, Detroit, 2001. 612 p. ISBN 1-57859-137-6.
11. Stuart, M.T., Wilkenfeld, D. Understanding metaphorical understanding (literally). *Euro Jnl Phil Sci* 12, 49 (2022). Available. URL: <https://doi.org/10.1007/s13194-022-00479-5> (дата звернення: 21.10.2024).
12. Silva, Zuzanna Bułat. "Lexical-Semantic Analysis of 'Comfort': A Contrastive Perspective of English, European Portuguese, and Polish." *Comfort in Contemporary Culture: The Challenges of a Concept*, edited by Dorothee Birke and Stella Butter, 1st ed., transcript Verlag, 2020, pp. 21–42. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/j.ctv371c5cc.4>. Accessed 30 Nov. 2024.
13. Ideal Home. Kitchen, Bedroom, Bathroom and Living Room Ideas. Available. URL: <https://www.idealhome.co.uk> (дата звернення: 21.10.2024).
14. Балла, М. І. (1996). *Англо-український словник: У 2 т. К: Освіта.*, Т. 1. 752 с. Т. 2. 712 с.
15. Кричун А., Мельничук Н. Засоби вербалізації концепту COSY в сучасній англійській мові та їх пріоритет у дискурсі. *Науковий журнал «Folium»*. Івано-Франківськ: 2024. Випуск № 5. С.54-61.
16. Мартинюк А. П. *Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики*. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. 196 с.

REFERENCES

1. Beaty, R.E., Silvia, P.J. (2013) Metaphorically speaking: cognitive abilities and the production of figurative language. *Mem Cogn* 41, 255–267. <https://doi.org/10.3758/s13421-012-0258-5> (accessed: 21.10.2024).
2. CALD – (Cambridge University press and assessment. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus). Available. URL: Cambridge Dictionary | English Dictionary, Translations & Thesaurus (accessed: 21.10.2024).
3. Grady, Joseph E. (2010; online edn, Oxford Academic, 18 Sept. 2012) 'Metaphor', in Dirk Geeraerts, and Hubert Cuyckens (eds), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford Handbooks, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199738632.013.0008>, accessed 21 Nov. 2024.
4. Kövecses, Zoltán (2015) *Where Metaphors Come From: Reconsidering Context in Metaphor*. Oxford University Press. 240 p.
5. Kronfeld, Chana (1980) Novel and Conventional Metaphors: A Matter of Methodology. *Poetics Today*, vol. 2, no. 1b, pp. 13–24. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1772236>. Accessed 25 Nov. 2024.
6. Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press. 308 p.
7. Longman Group UK Limited. (1979). *Longman Dictionary of English Idioms*. Longman Group UK Limited; Third impression 1991 edition. ISBN 0-582-55534 Longman dictionary of English idioms : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive (accessed: 21.10.2024).
8. Molino Jean, Soublin Françoise, Tamine Joëlle. (1979) Présentation : Problèmes de la métaphore. [Presentation: Problems of Metaphor]. In: *Langages*, 12^e année, n°54. La métaphore, sous la direction de Jean Molino. 5-40. DOI: <https://doi.org/10.3406/lgge.1979.1817> (accessed: 21.10.2024). [in French].
9. Nordquist, Richard (2023) "Definition and Examples of Target Domain in Conceptual Metaphors." ThoughtCo, Apr. 5. Available. URL: [thoughtco.com/target-domain-conceptual-metaphors-1692527](https://www.thoughtco.com/target-domain-conceptual-metaphors-1692527). (accessed: 21.10.2024).

-
10. Sommer, Elyse, and Dorrie Weiss. (2001) *Metaphors Dictionary*. Visible Ink Press, Detroit, 612 p. ISBN 1-57859-137-6.
 11. Stuart, M.T., Wilkenfeld, D. (2022) Understanding metaphorical understanding (literally). *Euro Jnl Phil Sci* 12, 49. <https://doi.org/10.1007/s13194-022-00479-5> (accessed: 21.10.2024).
 12. Silva, Zuzanna Bułat. (2020) “Lexical-Semantic Analysis of ‘Comfort’: A Contrastive Perspective of English, European Portuguese, and Polish.” *Comfort in Contemporary Culture: The Challenges of a Concept*, edited by Dorothee Birke and Stella Butter, 1st ed., transcript Verlag, pp. 21–42. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/j.ctv371c5cc.4>. Accessed 30 Nov. 2024.
 13. Ideal Home. Kitchen, Bedroom, Bathroom and Living Room Ideas. (2024) Available. URL: <https://www.idealhome.co.uk> (дата звернення: 21.10.2024).
 14. Balla, M. I. (1996). *Anglo-ukrainskyi slovnyk*. [English-Ukrainian dictionary] K: Osvita. T. 1. 752. T. 2. 712. [in Ukrainian].
 15. Krychun A., Melnychuk N. (2024) *Zasoby verbalizatsii kontseptu COSY v suchasni anhliskii movi ta yikh priorityet u dyskursi*. [Means of verbalization of the concept COSY in contemporary English and their priority in discourse] *Naukovyi zhurnal «Folium» – Scientific Journal "Folium"*. Ivano-Frankivsk. Issue № 5. 54-61. [in Ukrainian].
 16. Martyniuk, A. P. (2011). *Slovyk osnovnykh terminiv kognityvno-dyskursyvnoi linhvistyky*. [Dictionary of Basic Terms in Cognitive-Discursive Linguistics] Kh.: KhNU imeni V. N. Karazina. – Kharkiv: V. N. Karazin Kharkiv National University. 196. [in Ukrainian].

Євгенія ПЕТРЕНКО,

orcid.org/0000-0003-0254-1241

старший викладач кафедри галузевого перекладу та іноземних мов

Херсонського національного технічного університету

(Херсон, Україна) IevgeniiaPetrenko1991@gmail.com

СПОЛУЧУВАНІСТЬ ЯДЕРНИХ ЕМОТИВІВ-НОМІНАТИВІВ НА ПОЗНАЧЕННЯ «РОЗПАЧУ» З ПРИКМЕТНИКАМИ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА СЕМАНТИКУ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКОЇ, НІМЕЦЬКОЇ, БОЛГАРСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ)

У статті викладено результати дослідження мовної репрезентації емоції «розпач» в аспекті сполучуваності з прикметниками на прикладі ядерних емотивів-номінативів в англійській, німецькій, болгарській та українській мовах. Дослідження було проведене шляхом аналізу фактичного матеріалу відібраного методом суцільної вибірки з національних лінгвістичних корпусів української, російської, англійської та німецької мов, а саме: «Генеральний регіонально анотований корпус української мови», «Български национален корпус», «British National Corpus», «Mannheimer Korpus für Deutsche Sprache», відповідно. Окреслено основні характеристики базових та вищих емоцій і підстави їх розподілу. Виділено ядерні емотиви-номінативи на позначення емоції «розпач» у зазначених мовах. Лексеми було обрано як носії основного значення з огляду на їх семантику та частотність вживання за даними зазначених лінгвістичних корпусів досліджуваних мов. Розглянуто особливості сполучуваності ядерних емотивів-номінативів на позначення емоції «розпач» з прикметниками на позначення тривалості, температурних характеристик, інтенсивності, глибини та об'єму, смаку, кольору та інші (вісім основних груп), а також проаналізовано вплив такої сполучуваності на їх семантику. Встановлено, що синонімічний ряд лексем «розпачу» не містить номінативів, які б позначали різну інтенсивність переживання цього стану, тому вона виражається виключно шляхом використання прикметників у препозиції. Виявлено, що сполучуваність впливає на семантику ядерних емотивів-номінативів на позначення емоції «розпач», посилюючи інтенсивність його переживання, негативність стану, а також тривалість. Встановлено, що сполучуваність не є універсальною, а у кожній із досліджуваних мов є власні особливості, що зумовлено, вірогідно, лінгвокультуриними відмінностями.

Ключові слова: емоція, репрезентація, концептуалізація, метафора, семантика, сполучуваність.

Yevheniia PETRENKO,

orcid.org/0000-0003-0254-1241

Senior Lecturer at the Department of Translation and Foreign Languages

Kherson National Technical University

(Kherson, Ukraine) IevgeniiaPetrenko1991@gmail.com

THE CO-OCCURRENCE OF NUCLEAR NOMINATIVE EMOTIVE UNITS NAMING “DESPAIR” WITH ADJECTIVES AND ITS INFLUENCE ON SEMANTICS (IN ENGLISH, GERMAN, BULGARIAN AND UKRAINIAN LANGUAGES)

This paper focuses on the research of linguistic representation of the “despair” emotion, in terms of co-occurrence on the example of nuclear nominative emotive units naming “despair” with adjectives in English, German, Bulgarian, and Ukrainian. This research involves analysis of factual material selected by continuous sampling method from the national linguistic corpora of Ukrainian, Russian, English and German, i.e. “Ukrainian National Linguistic Corpus”, “Bulgarian National Corpus”, “British National Corpus”, “Mannheimer Korpus für Deutsche Sprache”, respectively. The main characteristics of basic and higher emotions and the grounds for their division are outlined. The nuclear nominative emotive units for the emotion of despair in these languages are listed. The lexemes were chosen as carriers of the basic meaning, taking into account their semantics and frequency of use according to the data of the linguistic corpora of the above-mentioned languages. The peculiarities of co-occurrence of nuclear nominative emotive units for the emotion of despair with adjectives denoting duration, temperature characteristics, intensity, depth and volume, taste, color and etc. (eight main groups) are considered, and the influence of such co-occurrence on their semantics was analyzed. It has been established that the synonymous range of ‘despair’ lexemes does not contain nominative units that would denote different intensities of experiencing this state, so it is expressed exclusively through the use of adjectives in the preposition. It has been found that co-occurrence affects the semantics of the nuclear nominative emotive units for the emotion of despair, enhancing the intensity

of its experience, the negativity of the state, as well as its duration. It has been established that co-occurrence is not universal, and each of the studied languages has its own peculiarities, which is probably due to linguistic and cultural differences.

Key words: *emotion, representation, conceptualization, metaphor, semantics, co-occurrence.*

Постановка проблеми. Зі зміщенням наукової парадигми в бік антропоцентризму аналіз відображень емоцій у мові став актуальним напрямом досліджень, однак деякі емоції залишаються менш дослідженими. Особливо це стосується вищих емоцій, однією з яких є «розпач». У нашому дослідженні ми виходимо з того, що аналіз семантики емотивної лексики слід проводити з урахуванням прагматики, і тому вважаємо, що істотним компонентом опису номінативів-емотивів повинен стати аналіз сполучуваності. Проблема сполучуваності мовних одиниць широко досліджується в мовознавстві, де вона розглядається як одна з найважливіших її властивостей, оскільки, реалізуючись у мовленні, вони вступають у різноманітні відносини, що, в свою чергу, впливає на семантику.

Аналіз досліджень. Емоціям та їх репрезентації присвячені праці таких провідних вітчизняних та зарубіжних лінгвістів, як Дж. Лакофф, М. Джонсон, І. Голубовська, З. Ковечеш, А. Вежбицька, Л. І. Ніколаєнко, тощо. А засади вивчення мовної сполучуваності були закладені у працях таких авторитетних мовознавців як Ф. де Соссюр, Ш. Баллі, Л. Блумфілд, Н. Хомський, Л. В. Щерба та ін., тобто цей напрям сформувався в межах структурної лінгвістики. Своє подальше висвітлення ця проблематика знайшла і у працях інших відомих мовознавців

Мета статті – проаналізувати сполучуваність ядерних номінативів-емотивів «розпачу» в англійській, німецькій, болгарській та українській мовах на матеріалі, відібраному з національних лінгвістичних корпусів української, болгарської, англійської та німецької мов, а саме: «Український національний лінгвістичний корпус», «Български национален корпус», «British National Corpus», «Mannheimer Korpus für Deutsche Sprache».

Виклад основного матеріалу. Одиницями емотивної комунікації є емотиви – одиниці мови, у семантичній структурі яких наявна емоційна складова у вигляді семантичної ознаки, що адекватно використовується мовцями для вираження емоційного ставлення або стану. У нашому розумінні емотивне значення – це таке значення, у якому певним чином представлені (виражені чи означені) емотивні смисли.

Доволі суперечливим і складним є питання впливу культури на прояв, а як наслідок, і вербалізацію емоцій. У зв'язку з цим вчені говорять

про універсальність емоцій, які відображають загальнолюдський досвід осмислення психічного боку життя людини. За твердженням К. Ізгарда, деякі емоції є універсальними, загальнокультурними феноменами, тому кодування і декодування низки проявів емоцій однакові для людей усього світу, безвідносно до їхньої культури, мови або рівня освіти (Izard 1991 : 95). Він зараховує до фундаментальних десять емоцій: anger 'гнів', contempt 'презирство', disgust 'відраза', distress 'страждання', fear 'страх', guilt 'провина', interest 'інтерес', joy 'задоволення', shame 'сором', surprise 'здивування' та поділяє їх на позитивні (interest, happiness, surprise) та негативні (anger, sadness, disgust, fear, shame, guilt). Усі інші емоційні процеси вчений розглядає як комбінації та модифікації вищезазначених базових емоцій (Izard 1991 : 63). Крім основних емоцій, існують також складні, вторинні або вищі (окультурені), що не зумовлені біологічно на відміну від базових. За твердженням американського психолога Р. Плутчика, вторинні емоції мають похідний характер, тобто вони виникли в результаті змішування первинних. Тому необхідно чітко виділити базові емоції, щоб встановити, які саме вторинні емоції є похідними від них. Цей дослідник створив «колесо емоцій», щоби продемонструвати, яким чином різні емоції можуть змішуватися, утворюючи інші. В основі колеса лежать вісім протилежних емоцій: joy – sadness; anger – fear; trust – disgust; surprise – anticipation ('радість' – 'смуток'; 'гнів' – 'страх'; 'довіра' – 'відраза'; 'здивування' – 'очікування') (Plutchik 1994 : 54) Саме від них, на думку дослідника, утворюються складні (вторинні) емоції, а модель колеса показує їх співвідношення. Вищі емоції мають комплексний характер, що проявляється і в тому, що деякі емотиви-номінативи (на позначення як позитивних, так і негативних емоцій) вживаються разом, що буде проілюстровано пізніше.

Нами було виокремлено ядерні емотиви-номінативи на позначення «розпачу». Лексеми було обрано як носії основного значення з огляду на їх семантику та частотність вживання за даними лінгвістичних корпусів досліджуваних мов. Для української мови – *розпач/відчай* (проведений аналіз контекстної сполучуваності не виявив різниці в їх семантиці), для болгарської мови – *отчаяние*, для англійської мови – *despair*, а для німецької

мови – *Verzweiflung*. Усі ці лексеми мають узагальнююче значення, широку семантичну сполучуваність і живаються в різних контекстах.

Під мовною сполучуваністю традиційно розуміють властивість мовних одиниць сполучатися, утворюючи одиниці вищого рівня. У вузькому значенні, лексична сполучуваність – це здатність слова сполучатися з окремими словами (тобто, сполучуваність на рівні одного слова), а в широкому – здатність слова сполучатися з іншими в тексті (Левицький 2006 : 192–193). На позначення здатності слів вступати в синтагматичні зв'язки використовується також термін *комбінаторика*. При аналізі цього питання необхідно окреслити межі таких суміжних понять, як дистрибуція, валентність і сполучуваність. Розмежування понять валентність і сполучуваність витікає з дихотомії мови та мовлення, оскільки валентність – категорія мови, а сполучуваність – категорія мовлення. За визначенням М. П. Кочергана, дистрибуція – безпосереднє оточення слова; валентність – наявність певної кількості лагун при слові, котрі необхідно заповнити актантами, щоб висловлювання стало повноцінним як з комунікативного, так і з граматичного аспекту; а сполучуваність – здатність слова вступати у зв'язки з іншими словами (Кочерган 1980 : 26). Тобто, поняття сполучуваність є ширшим і універсальним, оскільки охоплює як граматичне, так і семантичне поєднання слів. Варто наголосити, що ці терміни становлять єдину систему а, отже, перебувають у відносинах включення, взаємопов'язаності та взаємозалежності. Перед тим як перейти до аналізу сполучуваності ядерних емотивів-номінативів з прикметниками слід наголосити, що сполучуваність, залежно від позиції, буває *контактна* та *дистантна*, котра може опосередковуватися службовими словами.

Мовний матеріал свідчить, що експерієнцер переживає стан *розпачу* як тривалий, на що вказує сполучуваність досліджуваних емотивів-номінативів з прикметниками відповідної семантики: укр. *Вона була страшенно виснажена **тривалим розпачем** і не мала такої відваги, як твоя мама.*; *Вірші цього циклу – це миттєвий спалах радості від вершеної української національної революції і довгий розпач од її жорстокого задушення.*; <...> *після цього пізнання у тебе залишиться **вічний розпач**?*; *Щоб відселити **вічний відчай** – печаль на лицях і руках* (ГРАК); Англ. *But most of them could not understand his **lasting despair**, for was he not free and in the very home of democracy?*; *An armoured glove filled with a sadist's hand had reached into his heart and torn out his joy in life*

*and put in its place a seemingly **permanent sense of loss and despair**.*; *Her glossy lobes were withered and shrunken, the soft pouches of her face sagging **in permanent despair*** (BNC); Нім. *Ich habe zwar die **ständige Verzweiflung** über mein Unvermögen, die Unmöglichkeit, etwas vollbringen zu können, ein gültiges, richtiges Bild zu malen, <...>*; *Dieser Brief erklärt etwas, was in „Dichtung und Wahrheit“ nicht völlig erklärt wird: Goethes **dauernde Verzweiflung** nach dem Abschiede <...>*; *Aber bei Kubin ist es nun eben keine **dauernde Verzweiflung**, sondern <...>*; *Sie verlor ihr erstes Kind bald nach der Geburt und wurde durch diesen Verlust in eine **nachhaltige Verzweiflung** versetzt, <...>* (MKDS); Болг. *Защото едва в **безкрайното отчаяние** аз ставам ясен сам на себе си в своята вечна значимост и едва тогава може да става дума да се улови <...>*; *Жената, която го измъкна от **вечно отчаяние** и му показва пътя към спасението, <...>*; *Това, че сме затрупани от световните тежоби от последните две години, е достатъчен повод за моментно или **по-продължително отчаяние** <...>*; *От време на време да изпадате в меланхолия, е нормално, но ако ви налегнат **продължително отчаяние**, тъга, апатия, може би страдате от депресия* (БНК). Зазначимо, що мовний матеріал ілюструє декілька перебігів переживання розпачу: з одного боку – це стан тривалий, а з другого – циклічний рекурентний рух «розпач – надія».

Ми можемо підтвердити, що «розпач» є негативною емоцією, оскільки це дискомфортний і болісний досвід для експерієнцера, про що свідчить сполучуваність ядерних емотивів-номінативів на позначення «розпачу», що з прикметниками негативної семантики в текстах різних жанрів, відібраних зі згаданих національних мовних корпусів: укр. *І вже обурювався й закипав гнівом, протестом, мстивою злістю, гірким полином прокляття й **безвихідного розпачу** <...>*; *Я переживав **страшний розпач***; *Коваль слухняно позбирав старі підкови, серед яких були такі тонкі, як листя, а в душі чув **жахливий розпачи*** (ГРАК); Англ. *Maria was momentarily gripped by an odd, **angry despair** in response to his denial that he was having an affair with Cavell.*; <...>, *she looked round for her other shoe and could only watch in **helpless despair** as she saw it slowly sink.*; *As she clenched her hands on the rail until they hurt, she fought to hate him, to make herself angry, not to give in to the **terrible despair** that kept threatening to overwhelm her* (BNC); Нім. *Jetzt brauchte er nicht mehr sein Gefühl zu überhitzen, um sich selbst zu täuschen in dem Gedanken ihrer Unschuld an seinem Fall, um Renate zu täuschen über seine **schwere Verzweif-***

lung.; Gott nur fürchten, und auf ihn nicht mehr hoffen, ist die **schreckliche Verzweiflung** der Verworfenen (MKDS).; Болг. *И тогава го обхващаше някакво срамно и унижително отчаяние*.; И души **безсилно отчаяние** тоя свят, където властват пак тиранни.; Ерата на прогонващото апетита **пъзливо отчаяние** беше отминала.; В това болезнено състояние на полулудост хората изпадат в **най-ужасно отчаяние** и посягат на живота си.; Но тази мисъл, вместо да го успокои, хвърляше го в още **по-безизходно отчаяние** (БНК).

Емоція «розпач» репрезентується також через сполучуваність з прикметниками на позначення температурних характеристик: укр. **Холодний розпач** стискає серце.; **Голодний і холодний розпач** знову огорнув його душу, і, щоб не думати про сумне, він почав <...>.; Кілька днів просиділа вона, прикипівши очима до одноманітного краєвиду, де, як і в її майбутньому, не було чого шукати, не було на що сподіватися, де все можна було окинути одним поглядом і де перед нею миготіли лише образи **холодного розпачу**, який невпинно шматував її серце (ГРАК).; Англ. *Now cold despair, succeeding in her stead*.; *With cold despair I looked out the window when a small cart stopped in front of the porch*.; *Argument through space with one who was in cold despair, and in a state of moral chaos was useless* (BNC).; Нім. *Kalte Verzweiflung bohrte sich in seinen Unterleib. Ich durchdrang die Büsche am Ausgang der Schlucht – und blieb wie angewurzelt stehen, während eisige Verzweiflung mein Herz verkrampfte* (MKDS).; Болг. *Простичък сюжет, но колко студено отчаяние има в него*.; *А когато е трезвен, изпада в студено отчаяние* <...>.; <...> *повтори тя и със странен за него израз на студено отчаяние върху лицето се раздели с него*.; *И вече – през толкова безкрайни вечери – заскитали далече, наведнъж, отпушаме ръце в студено отчаяние*; <...> (БНК).

Оскільки не існує діапазону назв на позначення градації емоції «розпач», його інтенсивність проявляється через сполучуваність з прикметниками семантики розміру та інтенсивності: укр. *І справді, дехто з індійців, спантелечений моїм великим розпачем і люттяю, завагався*.; *Врешті, в найбільшому розпачі, щоб завдати Йї удару, він хвалився своїм здоров'ям* <...>.; *В великім розпачі прокляв він ім'я божє і бог мусив мовчати*.; *У будь-якому разі, я був би в надто великому розпачі, щоб допомогти вам або ще комусь*.; *У мить, коли смертельно хворого пашу охопив найбільший розпач, щось дивовижно засяяло на дні джерельця* (ГРАК).; Англ. *And there are lots of people who are, in absolute despair, because of what happened to*

their houses and their properties and their furniture and everything else <...>.; *To give a man great joy, only to snatch it away, leaving him in great despair*.; *Usually though, suicide is an act of complete despair, performed by an individual who feels there is no other option*, <...>.; *For the first time, she felt total despair weld her to the spot*.; <...> *and also a huge despair at the accidents of history that have uprooted them*.; *Little did I know at the time out of my greatest despair was to come the greatest gift* (BNC).; Нім. *Die Ehe war unglücklich und stürzte die junge Sara in große Verzweiflung*.; <...> *da ist der Regisseur, der seine jungen Schauspieler selbst in Großaufnahme und bei großer Verzweiflung zu nahegehendem Spiel motivieren kann*.; *Allzugroß waren Verzweiflung oder Ungeduld der Unwetteropfer*.; <...> *wie das zum Teil in meiner Region der Fall ist, dann muss man sich nicht wundern, wenn hier große Verzweiflung herrscht*.; *Sie hat nicht Menschen zu Rat gezogen, sondern wandte sich in ihrer großen Verzweiflung und Not zu Jesus* (MKDS).; Болг. *Днес, дори християните изпитват огромно отчаяние, много подобно на това, което току-що описах*.; *Дори и най-голямо отчаяние да дойде, човек трябва да каже в себе си: <...>*.; *Много пъти, когато човек води духовна борба срещу страстите, той пада в някакъв грях и се потапя в голямо отчаяние и безнадеждност*.; *И точно тогава, в мига на най-голямо отчаяние, за Ади настъпва „часът на Бога“* (БНК).

Одним із найпоширеніших способів концептуалізації відчаю є метафора ВІДЧАЙ – РІДИНА У ВМІСТИЩІ та пов'язана з ним метафора ВІДЧАЙ – ВНИЗУ, що характерно для всіх негативних емоцій (Lakoff 1980). Це є причиною сполучуваності ядерних емотивів-номінативів на позначення «розпачу» із прикметниками, що мають семантику глибини та об'єму: укр. *Коли ці думки снувалися в моїй голові мене знову охопив глибокий розпач*.; *Але ніщо не могло примусити закоханого припинити залицяння, аж поки він сам не впау в глибокий розпач*.; *У четвер Хосе Аркадіо Буендіа знову зайшов до майстерні, його обличчя виказувало повний розпач*.; *Бригада сіла до карети швидкої, подарованої лікарні братом помираючого хворого, та без докорів сумління покинула і хворого без свідомості, і його сім'ю у повному розпачі* (ГРАК).; Англ. *It was written by a man who was in deep despair*.; *Sometimes a person is haunted by the feeling that he is trapped in deep despair*.; *Deep despair can encourage you to see what does not really exist*.; *He was exhausted by shame and frustration for such a turn of events, full of deepest despair, trying to realize what had happened to him* (BNC).; Нім. *Ein solcher Bericht musste den*

Betrachter in tiefe Verzweiflung versetzen.; Die Schmerzen waren wieder da und ich war überwältigt von Klaustrophobie und tiefer Verzweiflung und Negativität (МКДС); Болг. **Дълбоко отчаяние** го притисна и обезсили.; Това значеше да я хвърлят в **пълно отчаяние**.; Обръщам се към вас с **най-дълбоко отчаяние** и липса на надежда.; Саломе тактично отказва, което хвърля и без това мрачния философ в дълбоко отчаяние.; Липсата на сняг в ски курортите доскоро бе на път да докара да **пълно отчаяние** хотелиерите в тях (БНК). Це також метафоричний спосіб передати інтенсивність переживання розпачу.

Інший спосіб репрезентації «розпачу» – метафора ВІДЧАЙ – ВОРОГ/ХВОРОБА, отже, існує сполучуваність з прикметниками відповідної семантики: укр. *На дерев'яній церковці раптом лунко забив на сполох дзвін, заметушилися по дворах і на вулицях люди, болючим розпачем полинув у небо дитячий вереск і жіночий зойк.; Прийшов доктор Крафт, що, мабуть, почув про все від Пауля, і намагався чим-небудь утішити, розважити Прокопа в його болючім розпачі.; Він уже не уявляв її собі посиченою міллю смерті, як то було протягом останніх місяців, коли його змагав **знітлюючий розпач**, а знову пригадалася вона йому в своєму осяйному та щасливому віці <...> (ГРАК).; Англ. *But enough of my harrowing despair.; In the paper's opinion, the CPRF leaders' current morbid despair is understandable, <...>.; A pleasant breeze of hope amidst a suffocating despair!; What creature persists in the face of such suffocating despair?* (BNC).; Нім. <...> *dass Unlust und schmerzliche Verzweiflung von einem starken Objekt aufgefangen und getragen werden.; In ihren Augen war schmerzliche Verzweiflung, Trauer, Wut.; Auf eine Weise sind es niedliche kindliche Töne, aber sie tragen eine schmerzliche Verzweiflung in sich* (МКДС); Болг. *Очите му пулсираха в трескаво отчаяние и прърхаха като криле на прилеп, когато многобройните високи полицаи го сграбчиха за ръцете и краката и го вдигнаха.; Смущение, угриженост и накрая **омаломощаващо отчаяние** се редуваха на вълни, докато ровеше в раницата, в нейната торба, пак в джобовете си.; Почувствах се безкрайно унижена, сама, в **смъртно отчаяние**, а нямаше кой да ми подаде ръка.; В този опустошен свят, където невъзможността да знаеш е доказана, където нищото се явява единствена реалност, а **неспасяемото отчаяние** — единствен начин на поведене, <...> (БНК).**

Також частотною є сполучуваність ядерних емотивів-номінативів «розпачу» з прикметниками на позначення смаку у переносному значенні,

передаючи переважно негативне ставлення мовця до стану розпачу: укр. *В його поезії немає нічого штучного, жодного афектованого світового болю, жодного самомученицького безкорисного убоління, жодного **гірко** розпачу.; Тому сльози веселого сміху, а не гірко розпачу приніс наш українець у відділок.; Ліза не могла втриматися від реготу, дарма що перекупка скаржилась і лялася на всю губу в **гірком розпачі**, тягнучи за шиї двох гусо, яких їй пощастило спіймати.; Головне, не пускати своє єдине, Богом дане життя, під чийсь брудні підбори, **гіркий розпач** зрад та образ.; Але вдома чекав **гіркий розпач**.; Що завгодно, тільки не пускати тугий **кисло-гіркий розпач**.; **Кислу розпач** я вирішив трохи розвіяти, стьобнувшись із теми неубієнного паркану.; Та її усмішки були фальшивими, а під життєрадісною маскою вона ховала **гіркий розпач**.; Головне, не пускати своє єдине, Богом дане життя, під чийсь брудні підбори, **гіркий розпач** зрад та образ (ГРАК).; Англ. *Only someone who had experienced such bitter despair would be able to recognize it in another.; As time passes, your enthusiasm and hope turn to bitter despair.; Yielding and accepting the bitter despair that is very much part of life.; Resentment, anguish, bitter despair alternated within her breast, and she seemed really not to care whether she lived or died.; The bitter-sweet taste of despair: death and youth culture in charismatic <...>.; Cause I've been living in sweet despair I don't really know what's in the cards of life <...> (BNC).; Нім. *Noch kämpft der Hang zum Leben; doch bittere Verzweiflung beraubt ihn Elend!; Bleierne Hoffnungslosigkeit, bittere Verzweiflung, Todessehnsucht, Albtraum, das sind die Worte, die oft fallen.; Weil ich lebte in einer süßen Verzweiflung.; Genau in diese Kategorie lassen sich die Finnen auch einordnen: Solider, melancholischer Gothic-Rock mit einer Prise morbider Romantik und bittersüßer Verzweiflung <...> (МКДС).; Болг. *Изпълнен с горчиво отчаяние, за което си спомням с всичко друго, но не и с удоволствие, тъй като тази несполука много ме засягаше (макар и във връзка с Дора), напуснах кантората и се отправих за къщи.; С тези думи, изречени с всичката жар на обзелата го мъка, Оливър падна на колене пред нозете на евреина и заудря ръцете си една в друга, обхванат от горчиво отчаяние.; С много понижен дух, седяла тя край огъня, гледала го през сълзите си и с горчиво отчаяние мислела за себе си и за сиротния малък чужденец <...> (БНК).* У цій групі прикладів простежується амбівалентність стану: з одного боку – гіркий, а з іншого – солодкий, тобто виходить, що в деяких випадках розпач привносить щось позитивне для***

досвіду людини. Це свідчить про комплексний характер людського досвіду, деякі аспекти якого накладаються одні на одних, що має наслідком певну нерозчленованість емоційних станів. Варто підкреслити, що за корпусними даними в українській мові, на відміну від інших розглянутих, є нетиповим поєднання іменника *розпач* із *солодким*. Причиною цього, вірогідно, є яскраво виражена позитивна семантика розгляданого прикметника, яка, вірогідно, відсутня в концептуалізації емоції *розпачу* в українській мові. Для англійської та німецької мов така сполучуваність є характерною, що, як можна припустити, свідчить про певну аксіологічну амбівалентність цього стану в цих лінгвокультурах.

Мовний матеріал демонструє також сполучуваність з кольорами, але найчастіше – з чорним і темним, що також репрезентує негативність цього стану, оскільки цей колір і відтінок мають негативне значення в європейській культурі: укр. *Що своїм чорним розпачем отруює всіх і все.*; *Багато пловців, найзавзятіших у шуканні, послабили вже свої намагання, піддалися чорному розпачеві.*; *Це Михеїч на самоті допитував царя, в години чорного розпачу та звірячого жаху.*; *І тільки згодом, втративши віру у перемогу революції, поет впадає в чорний розпач.*; *Сум і темний розпач у присмерку клуні повис над людьми, мов туман.*; *Тому перебував мужик у повному чорному відчаї.*; *Серце стиснув чорний відчай* (ГРАК); Англ. *To the dungeon of my black despair. With the black hole of despair since Oz left? I lay there in a black despair.*; <...> *going through a lot of darkness right now and I'm feeling surrounded by black despair, and I don't see much light.*; *I'll join with black despair.*; *It wed black despair with fear and the foul taste of failure.*; *Sullen, scorching black despair, to coin a phrase;*; *Such dark despair, such hatred and filth, such tears and hollow longing.*; *It was a time of dark, dark despair.*; <...> *in good part because he is given to sarcasm, periods of dark despair, temper tantrums, and hypochondriacal illnesses, alternating with intense self-appreciation* (BNC); Нім. *Daß sich hier ein Drama zwischen tollkühner Hoffnung und finsterster Verzweiflung abspielt?*; *Das heißt nichts anderes, als eine zwischenmenschliche Brücke schlagen zu Leidensgenossen und -genossinnen über eine dunkle Verzweiflung und Resignation.*; *Der Poesiealbum-Spruch setzt in die dunkle Verzweiflung einen Funken der Hoffnung.*; *Es kostet sie die größte Mühe, einfach nur zu existieren, doch niemand hat Verständnis für ihre dunkle Verzweiflung.*; *Nie in eine so tiefe, so schwarze Verzweiflung hinabgeblickt zu haben.*; *Es wird die schwarze Verzweiflung genannt.*; *Schwarze*

Verzweiflung über dem Mord am Dr. König, <...> (MKDS); Болг. *Bulgarian. И ето че изведнъж се влюбиш в някоя — пропадаш, пропадаш! — с мрачно отчаяние рече Степан Аркадич.*; *Обзет от черно отчаяние и страх пред утрешния ден, той напъха под леглото сребърните монети на стойност трийсет долара и седемдесет и пет цента, след което потъна в непробуден сън.*; *И ако не изпълни този благороден свой дълг, нека я обхване по-черно отчаяние, ако това е възможно, <...>.*; *Изведнъж лицето на чичо Били отново просветна, но той каза с мрачно отчаяние <...>* (БНК). У корпусах також представлені поодинокі приклади сполучуваності емотивів-номінативів зі значенням *розпачу* з іншими колоремами, які позначають червоний, жовтий та зелений колір. Припускаємо, що такі поєднання є проявом авторського стилю і не є типовим. Вірогідно, у зв'язку з переважно позитивною семантикою або позитивним досвідом, що асоціюється з такими кольорами.

Емоція «розпач» народжується і зберігається всередині тіла експерієнцера, що представлено сполучуваністю з прикметниками відповідної семантики: укр. *Внутрішній розпач Надії свідчить, що вона перетворюється на механізм, гвинтик друкарської машини, що є символом радянської бюрократичної системи, її поглинає дисгармонійне відчуття безнадійності існування.* <...>.; *Незабаром він дійшов до внутрішнього розпачу, але дбайливо таїв це від своїх друзів, уважаючи їх невблаганними менторами.*; *Ці ознаки внутрішнього розпачу були помітні тільки для Естер.*; *А це не прості зазидки, це кардинальна неспроможність конкурувати, що врешті виливається у внутрішній розпач через особисту поразку аж <...>* (ГРАК); Англ. *His world is one of internal despair and perhaps the deepest sorrow anyone could imagine.*; *They are looking for challenges and are filling empty niches, but it all stems from inner despair.*; *When a girl ghosts me, it fuels me with inner rage, almost inner despair* (BNC); Нім. *Wodurch kommt es zu innerer Verzweiflung?*; *Tiefe innere Verzweiflung geht weit über die Sorgen und Probleme des Alltags hinaus.*; *Die Menschen können in existenzielle Krisen mit großer innerer Verzweiflung geraten, was bis zum Suizid führen kann.*; *Und das konnte halt in Minuten umschlagen in ganz große, innere Verzweiflung.*; *Verhaftung erscheint damit als Ausdrucksform seiner inneren Verzweiflung* (MKDS); Болг. *Агресията често е проява на вътрешно отчаяние.*; *Почувствах вътрешно отчаяние и в този момент изведнъж си спомних за беседите си с о. Арсений в бара-*

ката.; <...> **в**т**р**е**ш**н**о** **о**т**ч**а**я**н**н**е **з**а**е**д**н**о **с** **н**а**д**-**е**ж**д**а**т**а, **з**а**т**о**в**а **и**з**в**е**д**н**ъ**ж **т**я **е** **о**с**ъ**з**н**а**л**а **г**р**е**х**а** **с**и **к**а**т**о **и**с**т**и**н**с**к**и **г**р**я**х.; <...> **в**т**р**е**ш**н**о** **о**т**ч**а**я**н**н**е **и** **н**а**и**с**т**и**н**а **с**ъ**м** **м**н**о**г**о** **щ**а**с**т**л**и**в**а, **ч**е **г**о **н**а**п**р**а**-**в**и**х**м**е** **з**а**е**д**н**о.; **Х**о**р**а**т**а **в** **о**т**р**и**ц**а**т**е**л**н**о** **с**ъ**с**т**о**я**н**н**е** **н**а **к**е**с**т**е**н **в**и**н**а**г**и **с**е **с**т**а**р**а**я**т**, **с**ъ**щ**о **к**а**к**т**о** **п**р**и**-**к**а**м**ш**и**к, **д**а **с**к**р**и**я**т **с**в**о**е**т**о **в**т**р**е**ш**н**о** **о**т**ч**а**я**-**н**н**е** **о**т **с**в**о**и**т**е **б**л**и**з**к**и.; **У**о**л**ъ**с** **п**о**д**к**р**е**п**я **с**в**о**е**т**о **в**т**р**е**ш**н**о** **о**т**ч**а**я**н**н**е, **п**л**а**в**а**й**к**и **в** **б**е**з**к**р**а**е**н **о**к**е**а**н** **в** **е**д**и**н **с**в**я**т **н**а **л**у**к**с (БНК). Тобто, емоція «розпачу» є в першу чергу внутрішнім переживанням, яке зароджується всередині суб'єкта емоцій і після цього репрезентується зовні.

Висновки. Таким чином, матеріал лінгвістичних корпусів засвідчує частотну та широку сполучуваність ядерних емотивів-номінативів на

позначення емоції «розпач» з прикметниками. Така сполучуваність підтверджує та ілюструє, що емоція «розпач» є негативною за своєю природою. Вона концептуалізується через образи агресивної сили та хвороби, у тому числі через сполучуваність з прикметниками відповідної семантики. Завдяки сполучуваності з прикметниками також можливо вказати на різну інтенсивність і тривалість цієї емоції та її деструктивний вплив на експерієнцера, який відчуває, що ця емоція знаходиться всередині тіла, і намагається її позбутися. Подальший аналіз показує, що ця емоція переживається болісно, тому той, хто відчуває емоцію, прагне якомога швидше припинити її дію. Це можна проілюструвати через сполучуваність із дієсловами, що є темою для подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. British National Corpus: web-site. Reach via URL: <https://www.english-corpora.org/bnc/> (дата звернення: 25.12.2024)
2. Izard E. C. The Psychology of Emotions, Springer Science & Business Media, 1991. 452 p.
3. Lakoff G., Johnson M. Metaphors we live by. Chicago: University of Chicago Press., 1980. 242 p.
4. Mannheimer Korpus für Deutsche Sprache: веб-сайт. URL: <https://korap.ids-mannheim.de/> (дата звернення: 25.12.2024)
5. Plutchik R. The Psychology and Biology of Emotion. New York: Harper Collins College Publishers, 1994. 396 p.
6. Български национален корпус: веб-сайт. URL: <http://search.dcl.bas.bg/> (дата звернення: 25.12.2024)
7. Генеральный регионально анотированный корпус украинської мови: веб-сайт. URL: <http://uacorpora.org/> (дата звернення: 25.12.2024)
8. Кочерган М. П. Слово і контекст. Львів: Вища школа, 1980. 183 с.
9. Левицький В. В. Семасіологія. Вінниця: Нова книга, 2006. 527 с.

REFERENCES

1. British National Corpus: web-site. URL: <https://www.english-corpora.org/bnc/> (reference date: 25.12.2024)
2. Izard E. C. (1991) The Psychology of Emotions, Springer Science & Business Media. 452 p.
3. Lakoff G., Johnson M. (1980) Metaphors we live by. Chicago: University of Chicago Press. 242 p.
4. Mannheimer Korpus für Deutsche Sprache: web-site. URL: <https://korap.ids-mannheim.de/> (reference date: 25.12.2024)
5. Plutchik R. (1994) The Psychology and Biology of Emotion. New York: Harper Collins College Publisher. 396 p.
6. Bylharsky natsyonalen korpus [Bulgarian National Corpus] (reference date: 25.12.2024): web-site. URL: <http://search.dcl.bas.bg/> [in Bulgarian].
7. Heneralnyi rehionalno anotovanyi korpus ukrainskoi movy [General Regionally Annotated Corpus of Ukrainian (GRAC)](reference date: 25.12.2024): web-site. URL: <http://uacorpora.org/> [in Ukrainian].
8. Kochergan M. P. (1980) Slovo i kontekst [Word and Context]. Lviv: Vyshcha shkola, 1980. 183 p. [in Ukrainian].
9. Levytskyi V. V. (2006) Semasiolohiia [Semasiology]. Vinnytsia: Nova knyha, 2006. 527 p. [in Ukrainian].

УДК 811.111

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-43>**Вікторія ПРИМА,***orcid.org/0000-0001-7331-9950**кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземної філології та перекладу
Державного торговельно-економічного університету
(Київ, Україна) victoriyaprima@gmail.com*

ВПЛИВ АНГЛІЙСЬКИХ НЕОЛОГІЗМІВ НА ГЛОБАЛЬНИЙ ІНТЕРНЕТ-ДИСКУРС

Стаття присвячена дослідженню впливу англійських неологізмів на формування глобального Інтернет-дискурсу. Розглянуто джерела виникнення неологізмів і їхній вплив на словниковий склад мов. Виявлено причини домінування англійської мови в Інтернет-мережі. Досліджено фактори поширення англійських неологізмів у глобальній Інтернет-комунікації та вплив на інші мови і проаналізовано відповідні наслідки. Значну увагу акцентовано на ролі англійської мови у цифровому просторі, шляхам розповсюдження неологізмів, наприклад, через мему, хештеги, скорочення, запозичення, тощо. У статті проаналізовано поняття глобальний Інтернет-дискурс та охарактеризовано його роль у мові. Виявлено труднощі укорінення нових термінів та втрату актуальності автентичних слів. На основі здійсненого аналізу зроблено висновки, що англійські неологізми впливають на глобальний Інтернет-дискурс, на культурну ідентичність та визначено можливі перспективи розвитку дослідження. Орієнтуючись на дослідження науковців, розуміємо Інтернет-дискурс як канал спілкування, який презентований текстовими, аудіо, відео форматами, притаманними аспектами креолізації, мему, тощо здійснює комунікативну взаємодію та містить екстралінгвістичні чинники – психологічні, соціокультурні, парадигматичні. Виокремлено характеристики Інтернет-дискурсу: інтерактивність; доступність; прозорість; креолізованість; емоційність; гіпертекстуальність; різноманітність стилів мовлення; зміна лексичного фонду; новизна й актуальність інформації; доступність; віртуальність. Технології та медіа відіграють ключову роль у поширенні неологізмів, зокрема завдяки наступним чинникам: швидкість інформаційного обміну; популяризація нових форм комунікації; культурний обмін; віртуальні спільноти та сленг; інновації в технологіях. Глобалізація Інтернет-дискурсу, що включає взаємодію мов, культур й ідей, має переваги і недоліки у контексті уніфікації та втрати культурної самобутності. Серед основних переваг глобалізації Інтернет-дискурсу виокремлено наступні: полегшення комунікації, доступ до інформації, міжкультурний обмін; серед негативних наступні: втрата культурної ідентичності, домінування великих культур, мовна стандартизація, одноманітність, посилення нерівності.

Ключові слова: глобальний Інтернет-дискурс, англійські неологізми, автентичність, культурна ідентичність, хештеги, екстралінгвістичні чинники.

Victoria PRIMA,*orcid.org/0000-0001-7331-9950**Candidate of of Philology, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Foreign Philology and Translation
State University of Trade and Economics
(Kyiv, Ukraine) victoriyaprima@gmail.com*

THE INFLUENCE OF ENGLISH NEOLOGISMS ON THE GLOBAL INTERNET DISCOURSE

The article is devoted to the study of the influence of English neologisms on the formation of global Internet discourse. The sources of neologisms and their influence on the vocabulary of languages are considered. The reasons for the dominance of English on the Internet are revealed. The factors of spread of English neologisms in global Internet communication and their influence on other languages are investigated and the corresponding consequences are analysed. Considerable attention is paid to the role of English in the digital space, ways of spreading neologisms, for example, through memes, hashtags, abbreviations, borrowings, etc. The article analyses the concept of global Internet discourse and describes its role in the language. The difficulties of rooting new terms and the loss of relevance of authentic words are revealed. On the basis of the analysis, it is concluded that English neologisms influence the global Internet discourse and cultural identity, and possible prospects for the development of the study are identified. Focusing on the research of scholars, we understand Internet discourse as a communication channel that is represented by text, audio, video formats, inherent aspects of creolisation, memes, etc. It carries out communicative interaction and contains

extralinguistic factors - psychological, sociocultural, and paradigmatic. The characteristics of the Internet discourse are highlighted: interactivity; accessibility; transparency; creolisation; emotionality; hypertextuality; variety of speech styles; change of lexical fund; novelty and relevance of information; accessibility; virtuality. Technology and the media play a key role in the spread of neologisms, in particular due to the following factors: the speed of information exchange; popularisation of new forms of communication; cultural exchange; virtual communities and slang; and innovations in technology. The globalisation of the Internet discourse, which includes the interaction of languages, cultures and ideas, has advantages and disadvantages in the context of unification and loss of cultural identity. Among the main advantages of the globalisation of Internet discourse are the following: facilitating communication, access to information, intercultural exchange; among the negative ones are the following: loss of cultural identity, dominance of large cultures, language standardisation, uniformity, and increased inequality.

Key words: *global Internet discourse, English neologisms, authenticity, cultural identity, hashtags, extralinguistic factors.*

Постановка проблеми. Англійська мова, як лінгва-франка сучасного цифрового простору, являється одним із основних джерел неологізмів, які в швидкому темпі інтегруються в Інтернет-дискурс і впливають на зміни у мовній і культурній площині у глобальному масштабі. Нові утворені слова під впливом англійської мови із соціальних мереж, медіа, технологій мають переваги – урізноманітнюють словниковий склад мови та недоліки – спричиняють до появи проблем із уніфікацією, втратою культурної та мовної ідентичності і труднощами в адаптації нових термінів у живому спілкуванні. Основною проблемою є те, що англійська може займати домінуючу позицію і створювати нерівність між мовами, водночас ставлячи під ризик витіснення притаманних народам слів, особливо серед молоді. Це питання підкреслює значимість аналізу впливу англійських неологізмів на глобальний Інтернет-дискурс і необхідність збалансування процесу глобалізації і збереження мовної у культурної спадщини кожного народу.

Аналіз досліджень. Дослідженням поняття «неологізм» займалися такі вчені, як: О. Макарова (Макарова, 2016), В. Наливайко (Наливайко, 2020), М. Шутова (Шутова, 2010) та інші. Вивченням Інтернет-дискурсу цікавились Н. Гудзь (Гудзь, 2012), М. Карпенко (Карпенко, 2016), О. Черниш (Черниш, 2022), Н. Шкворченко (Шкворченко, 2019) та інші.

Мета статті – дослідження впливу англійських неологізмів на формування глобального Інтернет-дискурсу та аналіз наслідків на мовну і культурну спадщину народів, які потрапляють під вплив розповсюдження англійської мови.

Виклад основного матеріалу. У сучасному світі неологізми відіграють ключову роль у відображенні змін, що відбуваються у суспільстві, науці, технологіях, культурі. Вони є основним важелем розвитку мови, відображаючи ситуації у світі на рівні змін лексичного фонду і заміні корінних слів на неологізми. Водночас, неологізми віді-

грають роль у формуванні ідентичності групи населення і впливають на культурний обмін, сприяючи інтеграції мов і культур. Важливість дослідження неологізмів обумовлена потребою збереження динамічності мови і передачею знань у наш час.

О. Макарова притримується позиції, що неологізми, з огляду на своє значення, є активним елементом лексичної системи мови, оскільки характеризується виразною новизною, образністю, емоційною насиченістю й експресивним забарвленням. Також, автора зауважує, що доцільно досліджувати мову масмедіа у дискурсивному контексті. Вона визначає дискурс як зв'язний текст, доповнений екстралінгвістичними чинниками – соціокультурними, психологічними, парадигматичними та іншими аспектами, а текст розглянуто автором у контексті події, тому робимо висновок, що значення нової лексичної одиниці можна зрозуміти більш точно з урахуванням контексту, в якому її використав автор (Макарова, 2016).

В. Наливайко зауважує, що через специфіку медійного дискурсу, неологізми, що використовуються в англомовних ЗМІ, на форумах, у блогах, кіно, не лише описують сучасні реалії, але й мають виражений аксіологічний характер. Оцінка завжди пов'язана із системою цінностей, тому оцінка значення мовної одиниці прямо відображає ставлення суспільства до відповідного явища або, якщо оцінки створюються штучно, формує бажану реакцію соціуму (Наливайко, 2020).

Швидкий прогрес інформаційних технологій, поява нових форм комунікації та розширення доступу до значного інформаційного простору сприяли формуванню нового різновиду дискурсу – Інтернет-дискурсу.

Вивченням поняття «Інтернет-дискурс» цікавились вчені:

Н. Шкворченко Інтернет-дискурс розглядає як процес формування тексту, що поєднується з прагматичними, соціокультурними, психологічними

чинниками, які сприяють взаємодії між учасниками комунікації та стимулюють когнітивні процеси (Шкворченко, 2019).

Н. Гудзь притримується позиції, що Інтернет-дискурс являє собою комунікативне середовище в мережі Інтернет, яке вирізняється відсутністю часових, просторових, гендерних і расових бар'єрів, а також впливає на свідомість аудиторії, виконуючи завдання, закладені автором повідомлення (Гудзь, 2012).

О. Черниш зауважує, що швидкий розвиток технологій і поява Інтернету, який стає основою комунікації, спричиняють формування унікального когнітивно-комунікативного простору глобальної мережі. У цьому середовищі за допомогою електронних каналів передачі даних, гіпертекстуальних механізмів, структуризації, маршрутизації вербальних в паравербальних засобів відбувається комунікативна взаємодія, що визначає суть Інтернет-дискурсу (Черниш, 2022).

На основі досліджень науковців, розуміємо Інтернет-дискурс як канал спілкування, який презентований текстовими, аудіо, відео форматами, притаманними аспектами креолізації, мемами, тощо здійснює комунікативну взаємодію та містить екстралінгвістичні чинники – психологічні, соціокультурні, парадигматичні.

М. Карпенко виокремлює ознаки Інтернет-дискурсу, серед яких притаманні наступні: універсальність, яка дозволяє підключатись до Інтернету з будь-якого місця; швидкість передачі даних; необмежений обсяг інформації та можливість її безперервного оновлення (Карпенко, 2016).

Н. Шкворченко відносить до основних ознак обмеження технічними можливостями, що є доступними або відсутніми у користувача; доступність для різних груп аудиторії; анонімність, яка дозволяє приховати або розкрити свою ідентичність; потенційність, що передбачає орієнтацію на можливого адресата згідно з намірами автора; рівність статусів, що полягає у однакових правах усіх учасників комунікації, відсутність соціальних, гендерних, вікових бар'єрів (Шкворченко, 2019).

Виокремлюємо наступні характеристики Інтернет-дискурсу: інтерактивність; доступність; прозорість; креолізованість; емоційність; гіпертекстуальність; різноманітність стилів мовлення; зміна лексичного фонду; новизна й актуальність інформації; доступність; віртуальність.

В. Лобода акцентує увагу на тому, що у контексті Інтернет-дискурсу стрімко розвивається явище глобальної електронної англійської мови, яке отримало назву Webglish (поєднання слів Web та Eng-

lish). Цей тип сучасної онлайн-комунікації, представлений сленговими лексичними одиницями, характеризується такими мовними особливостями:

- ігнорування норм правопису та граматики, використання великих літер, відхиленням від правил пунктуації, застосуванням скорочень, акронімів та емодзі;

- постійним збагаченням новими виразами, створеними користувачами Інтернету, що демонструє автономність розвитку лексики Webglish від загальнолінгвістичної системи (Лобода, 2020).

Я. Вжещ виокремлює основні семантичні поля в Інтернет-дискурсі:

- розповсюджені технічні вирази: *www, http, JPEG, PDF, Word*;

- лексеми, поширені серед значної кількості користувачів Інтернет-мережі: *avatar, page, profile, home page*;

- лексеми, які використовуються здебільшого серед користувачів блогів: *content, blog post, content creator, viral, influencer*;

- лексеми, вживані більшістю споживачів мережі Інтернет: *surfing, website, delete, download, pay, subscribe, agree* (Вжещ, 2012).

Однією з особливостей англійських неологізмів в Інтернет-дискурсі є скорочення та транслітерація англійських слів українськими буквами задля економії часу. Проаналізувавши проект головного впорядника Лева Лукомського «Словотвір», пропонуємо проаналізувати найпоширеніші неологізми, які набули чинне місце серед побутової лексики у молоді (Словотвір):

чиназес – сленговий вигук, що виражає радість або задоволення; походження невідоме;

брух – вигук, який передає відчуття розчарування чи невдоволення; походить від англійського слова *bruh*, скорочення від «brother», здебільшого використовується на початку речення при звертанні до співрозмовника;

траўлер – морське судно, призначене для механізованого вилову риби тралом та її початкової обробки; походить від англійського слова *trawler*, пов'язане з *trawl* «трал; донний невід; тралити, ловити рибу тралом; тягнути по дну» і далі, можливо, з *trail* «іти по сліду; тягнути»;

чєкати – перевіряти; походить від англійського слова *to check* (перевіряти, інспектувати);

ізі – використовується для позначення легкості виконання завдання, яке не викликало жодних складнощів; походить від англійського слова *easy* (легко);

мастхев – популярна річ, яка є модним хітом певного сезону, походить від англійського виразу *must have* – повинен мати, володіти цим;

крінж – оцінне судження, що демонструє неприйняття, невдоволення, сором та обурення; походить від англійського слова to cringe – пере-смикнути;

нюдс – світлини без одягу; походить від англійського слова nudes – оголений;

дефати – нейтралізувати атаку ворога, або дію, спрямовану на завдання шкоди; походить від англійського слова to defend – захищати;

факан – невдача; походить від англійського слова fuck up – запсувати, зруйнувати;

хаєр – зачіска; походить від англійського слова hair – волосся;

ревіталайзер – комплекс активних речовин, які мають відновлювальну дію; походить від англійського слова revitalayzer – той, що повертає до життя.

Технології та медіа відіграють ключову роль у поширенні неологізмів, зокрема завдяки наступним чинникам:

– швидкість інформаційного обміну (соціальні мережі, блоги, месенджери забезпечують миттєве розповсюдження інформації та зараження аудиторії новими словами, які стають популярними завдяки глобальній доступності Інтернету);

– популяризація нових форм комунікації (технології формують нові способи обміну інформацією, наприклад, чати, меми, фото, відео, які сповнені словами чи виразами, адаптованими до відповідного контексту);

– культурний обмін (Інтернет-дискурс сприяє впливу різних культур одна на одну, взаємо обміну новими словами, трендами, діями, внаслідок чого

змінюється лексичний фонд мови, адаптуючись до місцевих умов);

– віртуальні спільноти та сленг (користувачі онлайн-спільнот створюють і активно розповсюджують нові терміни, які відповідають тематиці, інтересам та віковій категорії спільноти. Ці слова презентовані часто через gifs, емоїї, слова, вирази, відео, аудіо та інші види передачі креолізованого тексту);

– інновації в технологіях (поява гаджетів, платформ, ігор чи програмного забезпечення супроводжується створенням неологізмів, які описують нові явища, функції, поняття, тощо).

Таким чином, Інтернет-дискурс сприяє розповсюдженню англійських неологізмів, активно впливаючи та деформуючи мову інших національних меншин.

Висновки. Глобалізація дискурсу, яка охоплює взаємопроникнення мов, культур та ідей, має як позитивні, так і негативні аспекти щодо уніфікації та втрати культурної ідентичності. Серед позитивних аспектів глобалізації Інтернет-дискурсу варто виокремити такі: полегшення комунікації, доступ до інформації, міжкультурний обмін; серед негативних наступні: втрата культурної ідентичності, домінування великих культур, мовна стандартизація, одноманітність, посилення нерівності. Глобалізація Інтернет-дискурсу має значний вплив на культурну ідентичність. Вона може створити унікальні можливості для взаєморозуміння, але водночас становить значну загрозу локальним традиціям та культурній спадщині. Перспективами дослідження є дослідження змішаних форм мовлення, як наприклад, Spanglish, Hinglish, тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вжеш Я. Л. Інтернет-дискурс: проблема визначення поняття, особливості структури. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2012. № 14 (249). С. 15–19.
2. Гудзь Н. О. Інтернет-дискурс як невід’ємна складова сучасної комунікації. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2012. Вип. 4 (70). С. 228–232.
3. Карпенко М. Ю. Лінгвістичні особливості Інтернет-дискурсу. *Мова*. 2016. № 26. С. 5–11.
4. Лобода В. А. Особливості Інтернет-вокабуляру в англомовному Інтернет-дискурсі. *Вінницький торговельно-економічний інститут КНТЕУ*. 2020. № 6(3). С. 1–4.
5. Макарова О. С. Статистичне вимірювання ступеня продуктивності лексико-семантичних інновацій у сучасному медіа-дискурсі (на матеріалі італійської та української мов) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.21. Київ, 2016. 242 с.
6. Наливайко В. Г. Лексичні інновації та сленг в англомовному медійному дискурсі : магістерська дисертація: 035.041. Київ, 2020. 126 с.
7. Черниш О. Сучасний англомовний інтернет-дискурс. *Науковий вісник ПНПУ ім. К. Д. Ушинського*. 2022. № 34. С. 118–129.
8. Шкворченко Н. Інтернет-дискурс як лінгвістична категорія. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2019. Вип. 23, Т. 3. С. 62–68.
9. Шутова М. О. Неологізми в сучасній англійській мові. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ. Філологія, педагогіка, психологія*. 2010. Вип. 21. С. 79–85.
10. Словотвір URL: <https://slovotvir.org.ua/areas/nyzkyi-styl> (дата звернення: 11.12.2024).

REFERENCES

1. Vzheshch, Ya. L. (2012). Internet-dyskurs: problema vyznachennia poniattia, osoblyvosti struktury [Internet discourse: the problem of defining the concept, features of the structure]. *Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka*, 14 (249), 15-19. [in Ukrainian]

2. Hudz, N. O. (2012). Internet-dyskurs yak nevidiemna skladova suchasnoi komunikatsii [Internet discourse as an integral part of modern communication]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu. Filolohichni nauky*, 4 (70), 228-232. [in Ukrainian]
3. Karpenko, M. Yu. (2016). Lihvistychni osoblyvosti Internet-dyskursu [Linguistic features of Internet discourse]. *Mova*, 26, 5-11. [in Ukrainian]
4. Loboda, V. A. (2020). Osoblyvosti Internet-vokabuliaru v anhlovnomu Internet-dyskursi. *Vinnytskyi torhovelno-ekonomichnyi instytut KNTEU*, 6(3), 1-4. [in Ukrainian]
5. Makarova, O. S. (2016). Statistical Measurement of the Degree of Productivity of Lexical and Semantic Innovations in Modern Media Discourse (Based on the Material of Italian and Ukrainian) : PhD thesis. Kyiv. [in Ukrainian]
6. Nalyvaiko, V. H. (2020). Lexical innovations and slang in the English-language media discourse : master's thesis. Kyiv. [in Ukrainian]
7. Chernysh, O. (2022). Suchasnyi anhlovnyi internet-dyskurs [Modern English-language Internet discourse]. *Naukovyi visnyk PNPu im. K. D. Ushynskoho*, 34, 118-129. [in Ukrainian]
8. Shkvorchenko, N. (2019). Internet-dyskurs yak lihvistychna katehoriia [Internet discourse as a linguistic category]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 23 (3), 62-68. [in Ukrainian]
9. Shutova, M. O. (2010). Neolohizmy v suchasni anhliiskii movi [Neologisms in modern English]. *Naukovyi visnyk kafedry YuNESKO KNLU. Filolohiia, pedahohika, psykhohiia*, 21, 79-85. [in Ukrainian]
10. Word formation Available at: <https://slovotvir.org.ua/areas/nyzkyi-styl> (accessed 11 December 2024).

УДК 811.133.1'42:82-3(045)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-44>

Руслана САВЧУК,
orcid.org/0000-0001-8335-1639
доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри теорії та практики перекладу романських мов імені Миколи Зерова
Навчально-наукового інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(Київ, Україна) ruslana.savchuk@knu.ua

НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ ДУБЛЮВАННЯ У ТВОРЕННІ МІНІМАЛІСТИЧНОЇ ОПОВІДНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В РОМАНІ КРІСТІАНА БОБЕНА « GEAI »

Звернення до проблематики творення художнього нарративу з позицій когнітивної наратології, що перебуває у стадії активного методологічного переформатування та пропонує пошук нових підходів до інтерпретації художнього тексту, пояснюється зорієнтованістю останньої на аналіз художнього дискурсу шляхом виявлення особливостей побудови оповідної реальності за допомогою (ре)конструювання наративних стратегій – прийомів, засобів, технік і тактик, які творить письменник у певну історико-літературну та культурну добу. У сучасних текстоцентризованих студіях наративна стратегія позиціонована як особлива авторська програма конструювання певного типу оповідної реальності, що в когнітивному аспекті відображає специфіку наративного мислення письменника через кодування в ній множинності авторських смислів та їх актуалізації в знаково-мовних структурах художнього нарративу. Пропоновану розвідку присвячено розкриттю архітектоніко-композиційних, семантико-синтаксичних і образно-стилістичних наративних конфігурацій французького художнього нарративу поч. ХХІ ст. У розглянутій статті представлено найбільш виразні тенденції у використанні французьким письменником Крістіаном Бобенем наративної стратегії дублювання у процесі формування та форматування мінімалістичної оповідної реальності. З метою визначення текстотвірного потенціалу наративної стратегії дублювання основну увагу зосереджено на з'ясуванні наративних технік лінійності, стислості, лаконічності у представленні подій і/або дій в оповіді та зумисного скорочення наративної програми розвитку подій і/або дій; наративних прийомів творення мережевого характеру оповідного зображення та деперсоналізації оповідної інстанції. Визначено, що прикметними особливостями творення мінімалістичної оповідної реальності в наративній манері Крістіана Бобена є форматування оповіді і/або Я-розповіді, позбавленої (по)дієвості, оскільки у фокусі деперсоналізованого наратора перебувають звичайні люди з буденними справами й щоденними проблемами. Мінімалістичний нарратив ґрунтується на омовлюванні та візуалізації миттєвостей, які дублюють або повторюють наше колективне свідоме й нашу колективну пам'ять.

Ключові слова: когнітивна наратологія, наративна стратегія, художній нарратив, лінійність, колоподібність, анадиплозис.

Ruslana SAVCHUK,
orcid.org/0000-0001-8335-1639
Doctor of Philological Sciences, Professor,
Professor at the Mykola Zerov Department of Theory and Practice of Translation from Romance Languages
Educational and Scientific Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv
(Kyiv, Ukraine) ruslana.savchuk@knu.ua

THE NARRATIVE STRATEGY OF DUPLICATION IN CREATING A MINIMALIST NARRATIVE REALITY IN CHRISTIAN BOBIN'S GEAI

This discussion focuses on the process of creating a literary narrative through the lens of cognitive narratology, which is currently undergoing significant methodological reform. This approach encourages the exploration of new ways to interpret literary texts by analyzing the characteristics of narrative reality construction. This is achieved through the (re) construction of various narrative strategies – methods, means, techniques, and tactics used by writers during a specific historical, literary, and cultural context. In contemporary text-centered studies, narrative strategy is understood as a unique author's program designed to construct a particular type of narrative reality. This strategy cognitively reflects the complexity of the writer's narrative thinking by encoding multiple author's meanings and actualizing them within the sign structures of the literary narrative. The proposed investigation seeks to explore the architectural, compositional, semantic, syntactic, and figurative-stylistic narrative strategies in early 21st-century French literature. This article focuses on the significant trends in the use of duplication as a narrative strategy by French writer Christian Bobin, particularly in the creation of a minimalist narrative reality in the novel «Geai». This study analyzes the creative potential

of a duplication strategy by highlighting key narrative techniques such as linearity and brevity in the presentation of events and actions. It examines the intentional shortening of these elements within the narrative, as well as methods that create interconnected narrative images while depersonalizing the narrator's voice. Bobin's minimalist narrative style is characterized by a format that shifts between third and first person perspectives, focusing on ordinary people engaged in everyday activities and struggles. This minimalist approach aims to evoke and visualize moments that resonate with our collective consciousness and memory.

Key words: cognitive narratology, narrative strategy, literary narrative, linearity, circularity, anadiplosis.

Sous la plume de Christian Bobin, les riens du tout se
transforment en Tout

(«З-під пера Крістіана Бобена зовсім Ніщо
перетворюється на Все». – переклад мій. Р. С.)

Virginie Larousse, Le Monde

Постановка наукової проблеми та її значення. Сучасні лінгвокогнітивні та лінгвонарративні студії художнього дискурсу відзначені неабияким інтересом науковців до розкриття механізмів концептуалізації та семіотизації автором художнього тексту оповідної і/або реальної дійсності засобами художнього і/або охудожненого мовлення. Саме тому показовою для новітніх текстоцентризованих студій є прискіплива увага дослідників (як теоретиків, так і практиків) до шляхів творення нарративно-семіотичного коду художнього тексту – сукупності та ієрархії усіх тих мовних знаків і одиниць, які засвідчують використання і поєднання автором універсальних нарративних текстотвірних стратегій, когнітивного стилю особистості та його суб'єктивних знань як індивідуальних когнітивних практик і дій.

Сучасна наратологія, зокрема когнітивна наратологія, дозволяє витлумачувати художній нарратив як фрагмент картини світу його автора, оскільки у засобах художнього і/або охудожненого мовлення, в тому числі тропях і фігурах, віддзеркалюється мовна особистість письменника, а шляхом аналізу останніх можна реконструювати й пояснити всю палітру його індивідуально-авторської концептуальної системи (пор. з твердженням Ж.-М. Шеффера про когнітивний статус нарративу, зважаючи на те, що останній є системою знань (Schaeffer, 2010: 215–232), яка вибудовується і розгортається за певним нарративним сценарієм.

Когнітивна наратологія як сучасна інтерпретативна теорія нарративу, передовсім художнього, просуває теоретико-методологічні засади вивчення лінгвокогнітивних і нарративно-семіотичних механізмів утілення полімодального художнього мислення в різноманітних художніх текстах, (с)творених на інтерсеміотичному перетині різних типів модальностей й об'єднаних у семіосфері культури.

Актуальність цієї наукової розвідки можна пояснити загальними тенденціями у сучасних текстоцентризованих студіях до виявлення способів і характеру взаємодії між мовою та художнім мисленням. У більш вузькому розумінні, йдеться про спробу дослідження та опису того, яким чином у художньому нарративі певної історико-літературної та культурної доби об'єктивовані авторські знання про навколишній світ і семіотизовані авторське світовідчуття та світосприйняття.

Пропонована наукова студія виконана на стику лінгвостилістики (Ш. Баллі, І. Смуцинська), лінгвопоетики (В. Бурбело, О. Воробйова), наратології (Ф. Бацевич, І. Бехта, Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша, М. Val, G. Genette, M. Fludernik) та когнітивної наратології (Я. Бистров, Р. Савчук, R. Baroni, D. Herman, A. Nünning).

Отже, **мета** статті полягає у спробі визначення текстотвірного потенціалу нарративної стратегії *дублювання* в побудові французького мінімалістичного художнього нарративу. **Предмет** дослідження становлять архітектоніко-композиційні, семантико-синтаксичні й образно-стилістичні нарративні конфігурації французького художнього нарративу поч. ХХІ ст., віднайдені у романі французького письменника-мінімаліста Крістіана Бобена.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Художня література порубіжжя ХХ–ХХІ ст. характеризується застосуванням нових або скомплікованих традиційних *нарративних прийомів, технік і тактик*. Прозовий твір кінця ХХ – поч. ХХІ ст. розширив власний простір за рахунок численних метажанрових варіацій і дифузій.

Особливістю побудови *мінімалістичної оповідної реальності* є формування *фрагментарної* або *мережової* дійсності, що конструюється в процесі вигадання або пригадування подій і/або дій, досить часто перетворюючись на роздуми і медитації про реальність, що форматує врешті її

філософське або притчеве / парабольне наповнення. Крім того, *мінімалістична оповідна реальність* може вибудовуватися як міметичне відображення дійсності – вигаданої або реальної.

Вихідною у статті є теза про те, що смислове навантаження художнього тексту формується авторською свідомістю як упорядкованою сукупністю когнітивних моделей (див. Савчук, 2009: 27–28), що відображають оповідну і/або реальну дійсність у категоріях художнього наративу й репрезентують когнітивну систему автора.

До найбільш показових ознак поетики французького *мінімалізму* текстологи відносять такі, як *мінімалістичність*, тобто стислість оповідного зображення; *зведення до мінімуму наративної програми* розвитку подій і/чи дій в оповіді і/або Я-розповіді; *лінійність*, *циклічність*, *колоподібність* і/або *серійність* (по)дієвості в оповідній реальності; *відмова від елементів наративізації висловлення*; *деперсоналізація* наративної інстанції (термін Р. Оде) (Audet, 2007); використання *формальних типографічних знаків* для поєднання фрагментів наративу.

Французька традиція *мінімалізму* (Schoots, 1994: 127–137) або *позитивного мінімалізму* (Vecker, Cabanès, 2001) найповніше асоціюється з Крістіаном Бобенем, зважаючи на те, що твори цього письменника ввібрали в себе стрижневі характеристики модерністського й частково постмодерністського форматів творення оповідної реальності. Досить показовими ці характеристики є у текстотвірних практиках, які зреалізовані шляхом застосування наративної стратегії *дублювання*, що має у своїй основі техніку *повтору*, *копіювання* або *паралельного виконання* і уможливорює побудову та форматування наративу *колоподібної* форми.

У коротких романах, оповіданнях і есеях Крістіана Бобена знаково-мовною структурою, що лежить в основі текстотвірного потенціалу наративної стратегії *дублювання* є ланцюгова сув'язь – конкатенація, яка реалізується в художньому наративі через синтаксичну фігуру *анадиплозису* у поєднанні з синтаксичними фігурами *анафори*, *епіфори* або *епанадиплозису* задля підсилення ефекту *лінійності* і/або *колоподібності*. Принцип ланцюгового зчеплення постає у художньому наративі Крістіана Бобена осердям наративної стратегії *дублювання*, оскільки за канонами такого ланцюгового зчеплення відбувається лінійне та наративно спрощене розгортання всієї *мінімалістичної оповідної реальності*.

Уже з перших рядків роману можна визначити та реконструювати лінійну, мінімалістично спро-

шену наративну сценографію аналізованого тексту:

Geai était morte depuis deux mille trois cent quarante-deux jours quand elle commença à sourire.

[міжрядковий інтервал]

Ce sourire, au début, personne pour le voir. Que deviennent les choses que personne ne voit ? Elles grandissent. Tout ce qui grandit grandit dans l'invisible et prend, de plus en plus de force, de plus en plus de place.

[міжрядковий інтервал]

Donc le sourire de Geai, noyée depuis deux mille trois cent quarante-deux jours dans le lac de Saint-Sixte, en Isère, commença à donner de plus en plus de lumière.

[міжрядковий інтервал]

Geai parfois remontait à la surface, parfois descendait au fond du lac. Depuis deux mille trois cent quarante-deux jours. Intacte. Indemne. Aucune trace de fatigue sur son visage, dans ses chairs. Aucune tache sur sa robe. Une robe de coton rouge, la couleur préférée de Geai du temps où elle faisait l'école dans le village de Saint-Sixte (Bobin, 1998: 9–10).

Принцип повторення або подвоєння останнього слова чи групи слів одного речення на початку наступного: ... *commença à sourire. Ce sourire... / ... tache sur sa robe. Une robe...*, або в різних ритмічних групах у межах одного речення: *Tout ce qui grandit grandit dans l'invisible*, підсилений використанням епіфори: ... *pour le voir / personne ne voit; de plus en plus de force, de plus en plus de place / commença à donner de plus en plus de lumière* представляє собою наративний прийом внутрішньої організації мінімалістичного наративу, нагадуючи за своєю структурою окремі висловлення гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації, поєднання яких створює враження об'ємної притчі або параболи як повчального наративу з прихованими акцентами на духовних і моральних цінностях самого автора.

Зазначу, що на думку французьких текстологів, зокрема Стефані Тралонго (Tralongo, 2004), однією з найбільш очевидних характеристик мінімалістичної поетики Крістіана Бобена є суміш філософського підґрунтя та моралі (там само, 2004: 110), якими пронизані твори письменника.

Подібне лінійне зчеплення відбувається не лише на рівні розвитку абзацу, але й на рівні розвитку цілих глав роману, що уможливорює його витлумачення як основи або осердя наративної стратегії *дублювання* у формуванні та формуванні *мінімалістичної оповідної реальності*.

Розглядуваний художній наратив Крістіана Бобена – це своєрідний, досить короткий за обся-

гом життєпис маленького хлопчика, що пізнає всесвіт і людські стосунки та відрізняється від інших своїм ставленням до навколишнього світу й свого оточення. Згодом, хлопчик дорослішає, проте не перестає пізнавати світ й не змінює свого особливого ставлення до навколишнього та людей. Особливість і відмінність хлопчика, а згодом і молодого чоловіка, концептуально втілена в художньому наративі в тому, що лише він бачить і спілкується з Панною із озера на ім'я Жи – дивною та фантазмагоричною істотою, чи-то феєю, чи-то божеством – особою жіночої статі, що є померлою вже 2342 роки.

За *мінімалістичністю* оповідного зображення та *лінеарністю* подій і/або дій маємо справжню фантазмагорію, яку дуже виразно та ґрунтовно описала у своїй студії французька дослідниця Ан Мартіно. На її переконання, художній наратив Крістіана Бобена – це оспівування середньовічної літературної традиції (Martineau, 2021), оскільки письменник запозичив для свого роману деякі теми та окремі мотиви саме з цієї історико-літературної та культурної доби. Шляхом формування та форматування такої фантазмагоричної *мінімалістичної оповідної реальності*, яка жодним чином не є переобтяженою надмірною кількістю елементів магічного / містичного / фантазмагоричного, й відбувається осмислення чи швидше переосмислення письменником цінності людського життя та людських стосунків.

Те, що найбільше привертає увагу текстологів у цьому художньому наративі – це те, як автор переймає та переопрацьовує «нарративний сценарій магічної освіти» («*le schéma narratif de l'éducation féerique*») (Martineau, 2021). Йдеться про те, що впродовж доволі тривалого часового проміжку молодий чоловік пізнає світ, а медіатором у цьому пізнанні є створіння жіночої статі, що належить іншому світу («*lent apprentissage au monde d'un jeune homme, avec pour guide un être féminin de l'Autre Monde*») (там само, 2021).

У такий спосіб вибудовується своєрідний ритмічний малюнок, який формує *мережєвну картину* фрагментів буття головного персонажа художнього наративу.

У творі Крістіана Бобена немає антиномічних феноменів розтягнення або стиснення часу, за винятком *нарративного еліпсу* як часового стрибку в кільканадцять років. При цьому увесь цей період поруч із Альбенем, головним героєм наративу, була дивна та фантазмагорична істота – Панна з озера на ім'я Жи.

Зауважу, що вибір імені головної героїні також можна витлумачувати як один із складників нара-

тивної стратегії *дублювання*, оскільки у французькій мові іменник «*un geai*» позначає птаха – сойку – красивого птаха сімейства вóронових. Цей птах не має однорідного окрасу, проте поєднання кольорів, які можна побачити у забарвленні крил сойки – блакитного і чорного – перегукується з барвами, що використовує Крістіан Бобен для опису озера Сен-Сікст як справжньої «гробниці, останнього притулку Жи» (Martineau, 2021):

Le lac de Saint-Sixte est très sombre, même en été. Le lac de Saint-Sixte ignore l'innocence des étés. C'est une eau qui retient sa lumière, une eau verte et surtout noire qui fait de la rétention de lumière. Le ciel dégringole en bleu dans le lac, passe en vert puis coule en noir. Il y a plusieurs sortes de noirs dans le noir. Les eaux de Saint-Sixte sont d'un noir mauve, orange, un noir comme dans les yeux des jaloux. Ce noir est là depuis qu'il y a de l'eau à Saint-Sixte. Et le sourire de Geai commence secrètement à le ronger, à le diluer, à l'allonger, et le sourire de Geai fait remonter en surface du lac de Saint-Sixte tout le bleu du ciel qui avait coulé dedans. C'est un pays de montagnes. En pats de montagnes, le bleu a une franchise absolue, une netteté blanche. Ce bleu, comment dire : il brûle et il lave (Bobin, 1998: 10).

У часи Середньовіччя сойку вважали демонічним птахом, ймовірно через уміння цієї птахи наслідувати різні голоси. У французького письменника така ідея демонічного птаха переосмислена і представлена у термінах магічного та фантазмагоричного через посмішку Панни («*le sourire*»), що стала помітною крізь темні води озера Сен-Сікст («*les eaux de Saint-Sixte sont d'un noir mauve, orange, un noir comme dans les yeux des jaloux*») лише для хлопчика на ім'я Альбен: «*Et le sourire de Geai commence secrètement à le ronger, à le diluer, à l'allonger*» та дістала з його dna всю блакить і абсолютну чистоту, яку лишень можна уявити: «*et le sourire de Geai fait remonter en surface du lac de Saint-Sixte tout le bleu du ciel qui avait coulé dedans*».

Важливою технікою нарративної стратегії *дублювання* у творенні Крістіаном Бобеном *мінімалістичної оповідної реальності* є *гетеродієгетичний оповідач* в екстрадієгетичній ситуації. У нарративній манері французького письменника текстотвірним є комбінування і незвичне поєднання відмінних за своєю сутністю викладових форм, що свідчить про відмову письменника від нарративізації висловлення і свідомого вибору техніки *показу*. Остання форматується в *мінімалістичній оповідній реальності* наратором, який має три різні прономінальні форми – *il*, *je* та *on*.

У такій наративній техніці я вбачаю переосмислення традиційних – канонічних моделей і сценаріїв ведення оповіді і/або Я-розповіді через використання займенників *il, je* на позначення гетеродієгетичного й гомодієгетичного нараторів відповідно, а також уведення займенника *on*, властивого наративному форматуванню кінця ХХ – поч. ХХІ століття. Прикметно, що всі ці знаково-мовні структури на позначення оповідної інстанції можуть уживатися в одному наративному сегменті, створюючи в такий спосіб особливий наративний сценарій розвитку подій і/або дій у наративі, акцентуючи його філософсько-причтєву тональність і лінеарність:

Le soir est venu. On ne distingue plus la glace du lac et la terre de la rive. Albain sourit une dernière fois à Geai. Je reviens te voir demain. Geai acquiesce par un battement de paupières et un renforcement de son sourire. Albain, à quatre pattes, revient sur la terre ferme. Il marche dans la campagne une demi-heure, pousse la porte de la maison familiale. Ils sont déjà tous à table. On lui demande où il était. J'étais avec la dame de Saint-Sixte. Quelle dame de Saint-Sixte? Celle qui sourit au fond du lac, elle est gentille, on a beaucoup parlé, enfin je veux dire: on s'est beaucoup souri. Et paf: Albain reçoit une claque (Bobin, 1998: 12–13).

У художніх текстах ХХ ст. займенник 3-ої особи однини *il* (традиційна оповідь з позиції він / вона) форматує таку оповідну реальність, яка постає результатом суб'єктивізованої оповіді. Наратор, утілений займенником *il*, вибудовує оповідь з позиції він / вона так, як це робить займенник 1-ої особи однини *je*, що асоціюється з суб'єктивною й інтимізованою манерою ведення Я-розповіді. Займенник *il* виконує роль свідка, оскільки локалізується саме на межі, що віддаляє простір історії від площини, в якій існує наратор, зважаючи на те, що останній перебуває «тут» і «зараз» і не знає ні минулого, ні майбутнього персонажа. Такий наратор утрачає об'єктивність і властивість всезнання й перебуває в екстрадієгетичній ситуації. Ефект присутності наратора в оповіді «тут» і «зараз», а також його спостереження за персонажем доповнюються використанням теперішнього часу *Présent de l'Indicatif*, що подекуди можна витлумачувати як позачасовий, тобто гномічний теперішній час. Такий час позначає ситуацію буття головних героїв наративу з непорушними й сталими істинами «тут» і «зараз», що жодним чином не означає хронотопні межі художнього наративу, однак проголошує істини, що не минають у часі.

Цитований вище приклад подає конфігураційні зміни й модифікації, що мають місце в наратив-

ній структурі бобенівського художнього наративу. Займенник 3-ої особи однини *il* не трансформується у прономінальну форму займенника 1-ої особи однини *je*, а лише імітує форматування розповіді з позиції *je-narratif*: *Albain sourit une dernière fois à Geai; je reviens te voir demain; on lui demande où il était; j'étais avec la dame de Saint-Sixte*. При цьому, «надягаючи маску *je*», займенник *il* позиціонується як займенник 1-ої особи однини, проте лишається спостерігачем, не проникаючи вглиб персонажної свідомості.

Зважаючи на те, що синтактико-семантичні характеристики художнього тексту мають тісний зв'язок з обраною письменником позицією наратора, а також із способом форматування оповідного зображення, превалювання у мінімалістичному наративі простих непоширених речень і парцельованих конструкцій зближує оповідь і/або Я-розповідь із синтаксисом живого, розмовного мовлення, відбиваючи або імітуючи природність плину думки, що підсилює мотив деякого *кружляння* головного персонажа в тенетах власного життя, що врешті форматує *мереживність* оповідного зображення:

Tu sais, petit, pour vendre il faut se vendre. Il faut y aller à fond, à bloc, à vif. Crois-en mon expérience. Quinze ans que je suis dans le métier et je continue de mouiller ma chemise tous les jours. À fond, à bloc, à vif. J'adore ça. La vente, ce n'est pas du commercial, c'est du passionnel. Si tu ne comprends pas ça, tu ne comprends rien. C'est facile de vendre de l'eau à celui qui est dans le désert. Tout le monde peut faire ça. Le vrai représentant, c'est celui qui vend du sable aux Touareg. Pour ça, il faut croire à ce qu'on vend et à ce qu'on est. À fond, à bloc, à vif (Bobin, 1998: 67).

Використання парцеляту *à fond, à bloc, à vif* у наведеному вище фрагменті справді підкреслює відчуття того, що персонаж рухається по колу, повертаючись до того самого через певний інтервал часу: текст / *à fond, à bloc, à vif* / текст / *à fond, à bloc, à vif* / текст / *à fond, à bloc, à vif*. Крім того, повтори парцеляту *à fond, à bloc, à vif* у поєднанні з афективним синтаксисом акцентують суб'єктивний порядок розташування наративних елементів.

Відзначу також, що мотив *кружляння* або *мереживності* буття головного персонажа художнього наративу дуже вдало підкреслено паратекстуальним компонентом, зокрема перітекстом – обкладинкою книги. Йдеться про примірник книги із серії Folio у виданні Gallimard, що датується 1998 роком. На обкладинці книги подано промовисту фотографію дитини 8-9 років, яка захоплено, з усмішкою ловить сніжинки, що у справжньому

вихорі падають з неба. Зауважу, що таке документальне фото, виконане у чорно-білій кольоровій гамі, на обкладинці книги, дає зрозуміти читачеві, що роман Крістіана Бобена відображає реальність і оповідає правдиву життєву історію, хоча й з елементами деякої фантазмагорії.

Іншим важливим компонентом форматування мінімалістичної оповідної реальності є використання такого параграфемного засобу організації тексту як *міжрядковий інтервал*, який слідує практично за кожним абзацом, візуалізуючи в такий спосіб паузи – невеликі за обсягом нічим незаповнені простори, що лінійно обрамляють усі кадри з життя головного персонажа:

C'est au cours de cette nuit que Geai disparut – à supposer que ce mot puisse convenir à quelqu'un qui, somme toute, était déjà disparu.

[міжрядковий інтервал]

Disparaître est un privilège de vivant. Les morts n'ont pas ce privilège. Ils en ont d'autres, ne craignons rien pour eux.

[міжрядковий інтервал]

Albain ne craignait rien pour Geai. Il comprenait son effacement. Il comprenait sans comprendre. Une porte sur l'invisible s'était ouverte, sans bruit. Elle se renfermait de même, sans bruit (Bobin, 1998: 112).

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Завершуючи доволі стислий виклад основних наративних прийомів, технік і тактик, які сукупно формують наративну стратегію *дублювання* й уможливають більш глибоке та більш ємне прочитання художнього наративу Крістіана Бобена, зацентую увагу на тому, що саме завдяки метажанровим варіаціям та оновленню і/або переосмисленню традиційних наративно-семіотичних практик, французький художній дискурс початку

XXI ст. викристалізується у межах поетики *мінімалізму* або *позитивного мінімалізму*. Серед найбільш виразних ознак *мінімалістичної оповідної реальності*, окремі конституенти якої були проаналізовані на матеріалі роману Крістіана Бобена « Geai », особливо варто відзначити лінійність подій і/або дій в оповіді, її стислість і лаконічність, зумисне скорочення наративної програми розвитку подій і/або дій, фрагментарний / мережевий характер оповідного зображення, деперсоналізацію наративної інстанції в художньому наративі.

Мінімалістична оповідна реальність у Крістіана Бобена вибудовується на принципі *повтору, копіювання* або *паралельного виконання*, що є основою наративної стратегії *дублювання*, уможливаючи форматування наративу, в якому кінцівка твору повторює його початок повністю або дещо видозмінено, виписуючи, таким чином, форму *кола* як деякого кінцевого пункту з поворотним кругом, який може виступати водночас і відправною, тобто початковою точкою. У цьому сенсі найбільш показовими знаково-мовними структурами у конструюванні художнього наративу виступає стилістична фігура ланцюгової сув'язі або конкатенації, в основі якої міститься синтаксична фігура анадиплозису у поєднанні з іншими засобами виразності.

Зважаючи на проаналізовані архітектоніко-композиційні, семантико-синтаксичні й образно-стилістичні наративні конфігурації у творенні *мінімалістичної оповідної реальності* в романі Крістіана Бобена « Geai », цілком закономірною постає необхідність подальшого дослідження наративних стратегій художнього текстотворення в інших французькомовних дискурсивних практиках цього письменника і/або інших авторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Савчук Р. І. Оповідний простір художньої прози Ф. Саган: лінгвокогнітивний та комунікативний аспекти: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 – романські мови. Київ, 2009. 295 с.
2. Audet R. Fuir le récit pour raconter le quotidien. Modulations narratives en prose contemporaine. *Temps zéro* [en ligne]. *Revue d'étude des écritures contemporaines*, 2007, № 1. <http://tempszero.contemporain.info/document84>
3. Bobin Ch. Geai. Paris : Éditions Gallimard, 1998. 113 p.
4. Becker C., Cabanès J.-L. Le roman au XIX siècle : l'explosion du genre. Paris : Éditions Bréal, 2001. 224 p.
5. Martineau A. La Dame du Lac gelé. Essai sur Geai de Christian Bobin (1998), 2021. <https://hal.science/hal-03204076v1>
6. Schaeffer J.-M. Le traitement cognitif de la narration. J. Pier, F. Berthelot (Éd.). *Narratologies contemporaines : approches nouvelles pour la théorie et l'analyse de récit*. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2010. p. 215–232.
7. Schoots F. L'écriture minimaliste. Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (Eds.). *Jeunes auteurs de Minuit*. Amsterdam: Atlanta GA, 1994, p. 127–144.
8. Tralongo S. Christian Bobin et les infortunes de la critique littéraire. *Sociologie de l'Art*. OPuS 4 (2), 2004, p. 89–122 <https://shs.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-2-page-89?lang=fr>

REFERENCES

1. Savchuk R. I. (2009). Opovidnyi prostir khudozhnoi prozy F. Sagan: linhvokohnityvnyi ta komunikatyvnyi aspekty. [The Narrative Space in F. Sagan's Literary Prose: Linguistic, Cognitive, and Communicative Aspects] Dys. ... kand. filol. nauk: 10.02.05 – romanski movy - Thesis ... Candidate of Philol. Sciences: 10.02.05 – Romance Languages. Kyiv. 295. [in Ukrainian].

2. Audet R. (2007). Fuir le récit pour raconter le quotidien. Modulations narratives en prose contemporaine [Fleeing the Story to Tell the Everyday. Narrative Modulations in Contemporary Prose]. Temps zéro [en ligne]. Revue d'étude des écritures contemporaines, 1. <http://tempszero.contemporain.info/document84>. [in French].
3. Bobin Ch. (1998). Geai [Geai]. Paris : Éditions Gallimard, 113 p. [in French].
4. Becker C., Cabanès J.-L. (2001). Le roman au XIX siècle : l'explosion du genre [The Novel in the 19-th Century: the Explosion of the Genre]. Paris: Éditions Bréal, 224 p. [in French].
5. Martineau A. (2021). La Dame du Lac gelé. Essai sur Geai de Christian Bobin (1998) [The Lady of the Frozen Lake. Essay on Geai by Christian Bobin]. <https://hal.science/hal-03204076v1>. [in French].
6. Schaeffer J.-M. (2010). Le traitement cognitif de la narration [Cognitive Processing of Narration]. J. Pier, F. Berthelot (Éd.). Narratologies contemporaines : approches nouvelles pour la théorie et l'analyse de récit [Contemporary Narratologies: New Approaches to Narrative Theory and Analysis]. Paris: Éditions des archives contemporaines, 215–232. [in French].
7. Schoots F. (1994). L'écriture minimaliste [Minimalist Writing]. Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (Eds.). Jeunes auteurs de Minuit [Young Authors of Midnight]. Amsterdam: Atlanta GA, 127–144. [in French].
8. Tralongo S. (2004). Christian Bobin et les infortunes de la critique littéraire [Christian Bobin and the Misfortunes of Literary Criticism]. Sociologie de l'Art. OPuS 4 (2), 89–122 <https://shs.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-2-page-89?lang=fr>. [in French].

УДК 81'37:82-1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-45>**Ірина СМЕТАНА,**

orcid.org/0000-0002-2974-3348

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української філології та історії

Харківського національного економічного університету імені Семена Кузнеця

(Харків, Україна) iryana.smetana@hneu.net

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ МОТИВУ СМУТКУ В ПОЕТИЧНОМУ ДОРОБКУ П. ГРАБОВСЬКОГО

У статті проаналізовано семантико-синтаксичні особливості репрезентації мотиву смутку в поетичній збірці «Кобза» П. Грабовського. З'ясовано, що глибину й виразність аналізованого мотиву відображає не тільки багатство авторського словника, а й майстерне поєднання слів, використання художніх засобів. Провідний мотив смутку в поезіях письменника розкривається експліцитно, за допомогою лексем, що мають різну частининомовну належність, серед них іменники (сум, журба, туга, жаль); прикметники (сумний, нерозважний, хмурий); дієслова (сумувати, журитися, тужити); прислівники (журливо, сумно) та інші. Крім того, вираженню мотиву слугують словообрази природи, лексеми на означення безвиході, розпачу. Домінування цього мотиву зумовлене впливом на поетичну творчість письменника обставин життя.

Досліджено, що в поезіях П. Грабовського мотив смутку пов'язаний переважно із зображенням емоційного стану ліричного героя, спогадами про рідний край, долю українського народу.

Сум у поетичних творах П. Грабовського розкриває також тему кохання, жіночої долі. Встановлено, що виразниками стану ліричного героя, які досить часто наділені печаллю, виступають флористичні об'єкти та фауноніми. Крім того, письменник передає печальний настрій через пейзажні замальовки та просторові площини.

Мотив смутку в поетичній мові письменника тісно переплітається з мотивом самотності, що є невідокремим, адже більшість свого життя П. Грабовський провів у неволі. А також перегукується з мотивами тиші, смерті, часу.

З'ясовано, що для емоційного відтворення журби, розпачу, безвиході ліричного героя автор використовує різні синтаксичні конструкції, але надає перевагу складним реченням. Провідними засобами вираження мотиву смутку є повтор, ампліфікаційні ряди однорідних членів речення, епітет, антитеза, полісиндетон. Експресивно-забарвлення надають риторичні питальні конструкції.

Ключові слова: ідіостиль, поетична мова, мотив, поетична лексика, поетичний синтаксис.

Iryna SMETANA,

orcid.org/0000-0002-2974-3348

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Ukrainian Philology and History

Simon Kuznets Kharkiv National University of Economics

(Kharkiv, Ukraine) iryana.smetana@hneu.net

VERBALIZATION OF THE MOTIVE OF SADNESS IN THE POETIC WORK OF P. GRABOVSKY

The article analyzes the semantic and syntactic features of the representation of the motif of sadness in the poetic collection "Kobza" by P. Grabovsky. It is found that the depth and expressiveness of the analyzed motif is reflected not only by the richness of the author's vocabulary, but also by the skillful combination of words, the use of artistic means. The leading motif of sadness in the writer's poems is revealed explicitly, with the help of lexemes that have different parts of speech, including nouns (sadness, sorrow, longing, grief); adjectives (sad, mournful, gloomy); verbs (sad, sorrowful, longing); adverbs (sadly, sadly) and others. In addition, the motif is expressed by word forms of nature, lexemes denoting hopelessness, despair. The dominance of this motif is due to the influence of life circumstances on the writer's poetic creativity. It is studied that in the poems of P. Grabovsky's motif of sadness is mainly associated with the depiction of the emotional state of the lyrical hero, memories of his native land, the plight of the Ukrainian people.

Sadness in P. Grabovsky's poetic works also reveals the theme of love, women's fate. It has been established that the state of the lyrical hero, which is quite often endowed with sadness, is expressed by floristic objects and faunonyms. In addition, the writer conveys a sad mood through landscape sketches and spatial planes.

The motif of sadness in the writer's poetic language is closely intertwined with the motif of loneliness, which is no coincidence, because P. Grabovsky spent most of his life in captivity. And it also resonates with the motifs of silence, death, time.

It has been found that for the emotional reproduction of the lyrical hero's grief, despair, hopelessness, the author uses various syntactic constructions, but prefers complex sentences. The leading means of expressing the motif of sadness are repetition, amplification rows of homogeneous members of the sentence, epithet, antithesis, polysyndeton. Rhetorical interrogative constructions give expressive coloring.

Key words: *idiostyle, poetic language, motif, poetic lexicon, poetic syntax.*

Постановка проблеми. Поетична творчість Павла Грабовського є яскравою сторінкою літературного процесу кінця ХІХ століття. Проживши усього тридцять вісім років, двадцять з яких у неволі за відданість Україні, письменник зумів виплекати неосяжну любов до рідного краю, свого народу, аналог якої важко знайти взагалі у світовій літературі.

Аналіз досліджень. Дослідники творчості П. Грабовського: Каспрук А., Присовський Є., Приходько І., Стожук А. – відзначають, що поезії автора властиві життєві та різноманітні мотиви, серед яких виділяють мотив смутку. Превалювання цього мотиву зумовлене впливом на поетичну творчість письменника обставин життя.

Мовні засоби вираження мотиву смутку в поезії П. Грабовського ще не були об'єктом дослідження, що й зумовлює актуальність нашої розвідки.

Мета статті – виявити семантико-синтаксичні особливості репрезентації зазначеного мотиву в поетичних творах П. Грабовського. У зв'язку із цим поставлено такі завдання: здійснити аналіз вербалізації цього мотиву, визначити, якими лексико-синтаксичними засобами розкривається та увиразнюється цей провідний мотив у поетичному доробку письменника. Об'єктом дослідження є поетична збірка «Кобза» П. Грабовського.

Виклад основного матеріалу. Глибину й виразність аналізованого мотиву відображає не тільки багатство авторського словника, а й майстерне поєднання слів, використання художніх засобів. За нашими спостереженнями, домінуючий мотив смутку розкривається в поезіях П. Грабовського за допомогою лексем, що мають різну частиномовну належність, серед них іменники (*сум, журба, туга, жаль*); прикметники (*сумний, нерозважний, хмурий*); дієслова (*сумувати, журитися, тужити*); прислівники (*журливо, сумно*) та інші. Крім того, вираженню мотиву слугують словообрази природи, лексеми на означення безвиході, розпачу.

Основними у творчості поета є спогади про рідний край, які яскраво виражені в однойменній поезії. Письменник виносить чотири рази

лексеми *сум, журба, туга, жаль* в позицію підмета, акцентуючи увагу на переживаннях ліричного героя: *В самотині сидить нудно, / Сум росте щодалі більши; / Вийдеши з хати, глянеш – людно, / Та журба гнітить ще гірши. / А не вспієш край свій кинуть, / Туга зараз забере; / Спогадання роєм линуть, / Забувається все зле. / Тепле літо, ясні зорі – / Все тихесенько сплива;/ Блимне слізка в твоїм зорі, / Жаль потроху ожива* (Грабовський, 1985: 368). У перших двох реченнях глибоко передати журливу тональність вірша авторові вдається за допомогою складних речень із різними видами зв'язку. Посилюють мінорність протиставні відношення між предикативними частинами складносурядного речення, уведення дієслів *росте, гнітить, забере*, що формують семантико-синтаксичну структуру речення. У третьому чотири-вірші для змалювання емоційного стану ліричного суб'єкта митець вживає безсполучникове складне речення з причиново-наслідковими змістовими відношеннями між останніми частинами, які надають оповіді відчутної виразності.

Сумне звучання простежуємо й далі в поезії. П. Грабовський порівнює рідну хату з квіткою, а зв'язок з Батьківщиною називає ниткою, яку неможливо розірвати, бо вона з'єднує людину навіки: *Рідна хата – мов та квітка, / Що скрашає весь квітник. / З рідним краєм якась нитка / Тебе зв'яже навік. / Її хочеш розірвати, / А вона усе міцніш; / Подаєшся мандрувати, / Але там іще сумніш* (Грабовський, 1985: 369). Для емоційного смислового відтінку письменник використовує в другій строфі складне речення з безсполучниковим і сурядним зв'язком. З'єднуючи предикативні частини сурядного речення протиставними сполучниками *а* та *але*, увиразнюється подальша дія, а ключова лексема *сумніш*, ужита у вищому ступені, перебирає на себе основну думку.

Досліджуваний мотив переплітається в цьому вірші також і з плинністю часу та конечністю буття: *Час підійде – ми вмираєм, / Бо на все своя пора; / Тільки жаль за рідним краєм / Серед люду не вмира* (Грабовський, 1985: 369). Послуговуючись складним реченням з різними видами зв'язку та введенням у четверту предикативну частину

частки *тільки* та лексем *жаль не вмира*, автор зауважує, що все на світі помирає, крім печалі за Батьківщиною.

Мотив смутку актуалізований у спогадах П. Грабовського про рідний край і у віршах «На селі», «Прокид», «Вгорі небо, внизу море», «Хмари» тощо. Митець із трепетом і любов'ю змальовує свій куточок, за яким постійно сумує: *Солом'яна стріха, убогі віконця, / Оплетені з вулиці хмелем; / Квіточки, обсіпані променем сонця, / Пташки з щибетанням веселим. / До гаю йде полем вузенька стежка, / Там любо журбу розважати, / А небо блакитне висить, як мережка, / Хрести недалечко від хати* (Грабовський, 1985: 352). Щоб передати атмосферу тогочасного життя, красу довкілля, письменник використовує в першій строфі безсполучникове складне речення, у предикативні частини якого вводить відокремлені означення позитивної семантики до означуваних слів, а в другій – складне речення з різними видами зв'язку, вкраплюючи оксиморон *журбу розважати* для привернення уваги читача. Схожа за тональністю й інша поезія: *Я прокинувся – із-за гаю / Сумно місяць впливав, / Замість батьківського краю / Я в чужому пробував* (Грабовський, 1985: 353). Через пейзажну замальовку письменник передає печальний настрій, який відтворюється в межах складного безсполучникового речення, де в другу предикативну частину уведено слово категорії стану *сумно* для вказівки на переживання ліричного суб'єкта чи його сприйняття навколишньої дійсності. Туга за рідним краєм простежується і в таких рядках: *Вгорі небо, внизу море; / Туга давить через край: / Де подіти люте горе? / Думка думку щораз боре / Про коханий рідний край. <...> Хто з нас батьківську країну / Проміняє на чужу? / Вічний сором тобі, сину, / За се був би! Вперед лину; / Сонце світить, я ж тужу* (Грабовський, 1985: 359). У першому прикладі П. Грабовський через просторову площину, у якій поєднано координати верх (*небо*) – низ (*море*), предикативні пари *туга давить*, *думка боре*, риторичне питання, експлікує всеосяжний сум, розпач ліричного героя. Епітети *коханий*, *рідний* до означуваного слова *край* підкреслюють любов до Батьківщини. У другому прикладі письменник, наголошуючи на вірності Вітчизні, фокусуючи увагу на всеохопності стану смутку ліричного суб'єкта, використовує квеситив, риторичне звертання та антитезу *сонце світить – я тужу*.

Через змалювання віковичного невірницького життя рідного народу автор експлікує мотив смутку: *Сум, недоля – от і все, / Мій коханий краю!* (Грабовський, 1985: 374). Для підсилення смисло-

вого навантаження, надання особливої емоційності письменник виносить ключові лексеми *сум, недоля* в підмет.

Послугуючись найчастіше іменниками (рідше прикметниками та прислівниками) розглядуваної семантики, П. Грабовський відтворює душевний стан ліричного героя: *До людського горювання / Скрізь я прислухався, / Сумний голос безталання / На папір прохався. / Закипали в душі сльози, / Дивлячись на муки, / І зривались тихо з ковзи / Нерозважні гуки* (Грабовський, 1985: 350). Динамічно передати переживання суб'єкта, який не міг бути байдужим до життя народу, його недолі, мук і поневірянь, авторові вдається за допомогою складного безсполучникового і сурядного речень, уведенням лексем досліджуваного мотиву, виражених прикметниками *сумний* і *нерозважний*, що викликають в душі митця співчуття.

Внутрішній світ ліричного героя розкривається й через образ *соловейка*: *Вже й весна йому [соловейку] не сниться, / А журбі нема кінця* (Грабовський, 1985: 350). Таке порівняння, на нашу думку, є не випадковим, адже соловей виступає символом волі, а саме цього так бракувало суб'єктові. Щоб підкреслити тяжкий душевний стан, П. Грабовський уводить у складносурядне речення з протиставним зв'язком присудок *нема кінця* до лексеми *журба*, що підсилює сприйняття читачем зажури ліричного героя.

Однаковий предикат *нема кінця* до лексеми *журба*, що увиразнює тужливий, безрадінний стан суб'єкта простежується й у іншій однострофній поезії: *Я сам під липою сиджу. / Журбі нема кінця: / З нудьги на хвилі я гляджу, / Дивлюсь на дно струмця* (Грабовський, 1985: 357). Як бачимо з наведеного вірша, письменник поєднує два мотиви – самотності й смутку.

Зазначені мотиви тісно переплітається і в таких рядках: *Тяжко на сім світі / Жити сиротині / Без милого роду, / В журбі-самотині; / Цілий вік тинялись / Без дружини-пари, / Знизу – люте горе, / Зверху – чорні хмари* (Грабовський, 1985: 365). Використавши лише одне безсполучникове складне речення з нанизуванням лексем мінорної тональності *тяжко*, *сиротині*, *без роду*, *в журбі-самотині*, *без дружини-пари*, автор зумів динамічно та глибоко передати тяжкий душевний стан та самотність ліричного героя. Посилюють думку й виконують емоційно-експресивну роль антитеза *знизу, зверху* та епітети *люте*, *чорні* до означуваних слів *горе*, *хмари*, які акцентує увагу на всеосяжності смутку.

Флористичні об'єкти як виразники стану ліричного героя також досить часто наділені печаллю:

Доц та буря; вечір гасне. / Треба йти, але куди? / Сумно верби кучеряві / Похилились край води. / Я покинув рід коханий... / Лийтесь, сльози! Де знайти / Такий інший? Плачуть верби; / Вітер гне очерети (Грабовський, 1985: 351). Перше безсполучникове складне речення з однорідними підметами *доц та буря* створюють атмосферу тривоги, руйнування, духовної кризи. Квеситив надає стилістичної вагомості, розпачу та безнадії. Зміст простого речення з ініціальною обставиною *сумно* до дієслова-присудка, що означає завершену дію флороніма, підпорядкований зображенню пригніченого стану. А остання строфа з предикатом в наказовому способі *лийтесь* до вокатива *сльози*, риторичне питання, предикативні пари *плачуть верби, вітер гне* постають експресею, що фокусують увагу на силі вияву почуттів ліричного героя.

Досліджуваний мотив репрезентовано й у змалюванні важкого, страдницького життя: *Вдосталь скуштував він і біди, і лиха: / То гуляв веселий, то журився стиха, / То поглядав зором усмішки живої, / То блукав чорніше хмари дощової* (Грабовський, 1985: 354). *Угамуйсь, моє серце безщасне! <...> Не хлоп'яче життя ми з тобою / Починаєм – далеко воно... / Побратавившись навіки з журбою, / Я про щастя не дбаю давно. / Цить же, серце, – нелегко без тебе / Мовчки вчись своє горе нести, / Схаменись та поглянь кругом себе / І безглуздох байок не плети!* (Грабовський, 1985: 358–359). Для увиразнення зажуреного стану ліричного героя письменник у першому прикладі використовує складне речення, уводячи ампліфікаційні додатки з полісиндетоном *і біди, і лиха*, однорідні присудки, з'єднані розділовим сполучником *то*, що є, на нашу думку, контекстуальними антонімами та створюють контраст. У другому прикладі, підкреслюючи безнадію на щасливе життя, автор застосовує просте речення, ускладнене відокремленою обставиною, вираженою дієприслівниковим зворотом, який додає оцінної семантики смутку. У дусі народної говірки, як зазначає Арсен Каспрук, ужив П. Грабовський наказові форми *угамуйсь, цить, схаменись, не плети*, які наголошують, що треба стоїчно, без нарікань нести свій жереб (Каспрук: 98). Інтенсивність вияву переживань і внутрішнього страждання втілює персонафікований образ *серця*.

Депресивність, трагічність, розпач ліричного суб'єкта, який не знає як втамувати біль, простежуємо і в таких рядках: *Не зумію горя / Вимовить словами, / Так зіллю дрібними, / Тихими сльозами. Коли ж його, злого, / Збутись не здолаю, / Так журливо пісню / Рідну заспіваю* (Грабовський,

1985: 359). Для образного змалювання картини внутрішнього стану автор використовує просте та складнопідрядне речення, зіставні дієслова-присудки (*не зумію вимовить – зіллю, не здолаю – заспіваю*), що надають динаміку вислову. Лексеми *горе, сльози* журливо посилюють мотив суму та безнадії.

Для змалювання глибоких страждань ліричного героя письменник використовує складне речення з різними видами зв'язку: *Змордований горем, я довго хворав, / Без волі, без долі, – з одчаю вмирав, / Потративши віру в любов і в добро, / І кидав од себе безсиле перо, / Світ божий здавався темніш, як тюрма, / Надії всі згасли – і сліду нема, / Душа заніміла з важкої журби, / Усюди ввижались мерці та гроби... / Але наді мною тут грім прокотивсь, / Немов спересердя, що я засмутивсь, / І голос почувся могутий: «Вставай!» / Як поклик до бою за рідний свій край* (Грабовський, 1985: 367). Інтенсивність емоційних переживань передано як за допомогою однорідних присудків з обставинами способу дії *довго хворав, з одчаю вмирав*, так і завдяки відокремленим членам речення *змордований горем, потративши віру в любов і в добро, як тюрма*. Виразність важкого психологічного стану забезпечують також причиново-наслідкові зв'язки між предикативними частинами із сурядним зв'язком та семантично потужні лексеми *важка журба, безсиле перо, мерці, гроби* й предикативна пара *душа заніміла*. Три крапки наприкінці речення підштовхують читача до роздумів. Наступні рядки наголошують, що не можна опускати рук, втрачати надію, віру в краще. Через словообраз *грім* та імперативне дієслово *вставай* автор передає пробудження ліричного героя та спонукання до дії, до боротьби за рідний край.

Мотив смутку у творчості П. Грабовського перегукується і з мотивом жіночої неволі: *Звечора доц лле, потоками хлинуци; / Вітер завив, так і б'є; / Стужа осінньої гупої півночі / Просто ступить не дає. / Лихо пекельне. В калюжах вся улиця. / Сумно старчиха бреде, / Спиною світить, під вікнами тулиться, / Схову нема їй ніде* (Грабовський, 1985: 360). Через просторові поняття, а саме пейзажні замальовки осені, передані за допомогою семантично потужних лексем *доц лле, вітер завив, б'є, стужа осіння не дає ступить, лихо пекельне*, надано контексту сумного звучання. Підсилює мінорну тональність вірша образ жебрачки, ужитий зі словом категорії стану *сумно* до присудка *бреде*. Саме через цей образ, на нашу думку, автор передає знедолене, нещасне життя простого люду: *Саме тим часом старчиха*

знеможена, / Що вже не здужа й тужить, / Посеред вулиці, вся заморожена, / Тілом невкритим дрижить (Грабовський, 1985: 361). Послугуючись складнопідрядним реченням та використовуючи присудки, які мають негативну оцінну семантику, *знеможена, не здужа, тужить, заморожена, дрижить*, письменник яскраво змальовує тяжку долю жінки, яку можна порівняти з народним горем, вносить драматизм у зображуване, передає відчуття безнадії.

Трагізм жіночої долі, що пов'язаний із досліджуваним мотивом, простежується і в іншій поезії П. Грабовського «Дівчина в тузі»: *Плаче дівчина, / Слізеньки лле: / Де ти, коханий, / Серце моє? <...> Скільки молилась / Богові я; / Краю не бачить / Туга моя* (Грабовський, 1985: 363). Змальовуючи переживання, страждання, пригнічений стан юнки, яка не може дочекатися свого коханого, митець уживає безсполучникове складне речення, уводячи в першу предикативну частину однорідні присудки *плаче, лле*, а в другу – риторичне питання, що надають оповіді експресивних відтінків. Підсилює тяжкий душевний стан предикативний центр *туга не бачить* з додатком *краю*, що ніби окреслює обсяг жалю й туги за коханим. Крім того, щоб глибше передати страждання дівчини, письменник уводить кільцевий повтор строфи: *Плаче дівчина, / Слізеньки лле: / Де ти, коханий, / Серце моє?* (Грабовський, 1985: 354).

Сум у поетичних творах П. Грабовського розкриває й тему кохання: *З поцілунку твого й досі / Як дурний собі ходжу, / Зовсім втратив дні веселі, / За тобою все тужу* (Грабовський, 1985: 366). Для віддзеркалення переживань ліричного суб'єкта, підкреслення журливої тональності вірша письменник уживає просте речення, ускладнюючи його однорідними присудками *ходжу, втратив, тужу*.

Поєднується досліджуваний мотив і з мотивом тиші та смерті: *Не сміюся, та й не плачу; / Тихий сум – мій давній друг... / Молоду завзяту вдачу / Підтинає злий недуг. / Смертю*

дишуть хмурі стіни; / Де не глянеш – скрізь межа... Тільки голос з України / Мою тугу розважа (Грабовський, 1985: 369). Тяжкий душевний та фізичний стан політичного в'язня, якому нестерпні умови життя, розкривається за допомогою заперечних часток *не* з дієсловами стану *не сміюся, не плачу*, епітетів *тихий, злий, хмурі* до означуваних слів *сум, недуг, стіни*. Гостре відчуття безнадії, конечності життя підсилюють лексеми *смертю дишуть*. Піднесений настрій – на протигагу довгій смуті – передано словами *голос з України, тугу розважа*.

Перегук згадуваних мотивів простежується і в іншій поезії П. Грабовського «Як умру, то не згрібайте»: *Прийде дівчина-голубка / На мою могилу, / Тихо сяде під калину, / Здохне через силу. / І згада про мене з сумом / Серденько гаряче, / Наді мною, сиротою, / Нищечком поплаче* (Грабовський, 1985: 372). Уводячи ампліфікаційний ряд присудків, поширених обставинами місця та способу дії в прості речення, автор динамічно передає сумний настрій.

Висновки. У поезіях П. Грабовського мотив смутку пов'язаний переважно із зображенням емоційного стану ліричного героя, спогадами про рідний край, долю українського народу. Вербалізаторами означеного мотиву слугують мовні одиниці, що безпосередньо виражають стан смутку, а також образні конструкції. Мотив смутку в поезіях митця перегукується з мотивами самотності, тиші, смерті, часу. Для емоційного відтворення журби, розпачу, безвиході ліричного героя автор використовує різні синтаксичні конструкції, але надає перевагу складним реченням. Провідними засобами вираження мотиву смутку є повтор, ампліфікаційні ряди однорідних членів речення, епітет, антитеза, полісиндетон. Експресивного забарвлення надають риторичні питальні конструкції. Аналіз семантико-синтаксичної організації поетичного доробку П. Грабовського дає змогу глибше розкрити особливості його мовомислення й тому є перспективним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грабовський П. Вибрані твори: в 2-х томах. Т. 1. / Упоряд., передм. і приміт. В. Ф. Святотця. Київ: Дніпро, 1985. 599 с.
2. Грабовський П. «Я не співець чудовної природи...»: Поезії. Переклади і переспіви. Нариси. Статті. Листи / Упоряд., авт. передм., комент., приміт. А. П. Стожук. Харків: Основа, 2005. 320 с.
3. Каспрук А. Павло Грабовський – поет-громадянин. URL: <https://arsenkaspruk.wordpress.com/2014/08/14/>
4. Присовський Є. Характеристика лірики П. А. Грабовського. *Література в школі*. 1959. № 6. С. 47–54.
5. Приходько І. Українська література XIX початок XX століття в новому осмисленні. Київ, 2006. 387 с.

REFERENCES

1. Hrabovskiy P. (1985) Vybrani tvory: v 2-kh tomakh. T. 1. / Uporiad., peredm. i prymit. V. F. Sviatovtsia [Selected works: in 2 volumes. V. 1. / Compiled, prefaced and footnoted by V. F. Sviatovets]. 599. [in Ukrainian].

2. Hrabovskyi P. (2005) «Ja ne spivets chudovnoi pryrody...»: Poezii. Pereklady i perespivy. Narysy. Statti. Lysty / Uporiad., avt. peredm., koment., prymit. A. P. Stozhuk. ["I am not a singer of wonderful nature...": Poems. Translations and retellings. Essays. Articles. Letters / Compiled by, author's preface, commentary, notes. A. P. Stozhuk]. 320. [in Ukrainian].
3. Kaspruk A. Pavlo Hrabovskyi – poet-hromadianyn. [Pavlo Grabovsky is a citizen poet]. URL: <https://arsenkaspruk.wordpress.com/2014/08/14/> [in Ukrainian].
4. Prysovskiy Ye. (1959) Kharakterystyka liryky P. A. Hrabovskoho. [Characteristics of the lyrics of P. A. Grabovsky]. Literatura v shkoli. - Literature in school, 6. 47–54. [in Ukrainian].
5. Prykhodko I. (2006) Ukrainska literatura XIX pochatok XX stolittia v novomu osmyslenni. [Ukrainian literature of the 19th and early 20th centuries in a new interpretation]. 387. [in Ukrainian].

УДК 811.161.2:821.161.2-1'06
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-46>

Наталія СОВТИС,
orcid.org/0000-0001-6025-545X
доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри української мови
Рівненського державного гуманітарного університету
(Рівне, Україна) NataliaSowtys@gmail.com

Наталія ВОЛОС,
orcid.org/0000-0002-3433-1292
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови
Рівненського державного гуманітарного університету
(Рівне, Україна) shcherbachuk.natalia@gmail.com

Ангеліна ЦАПУК,
orcid.org/0009-0005-4879-9995
учитель української мови
Грушівської гімназії Березнівської міської ради
(Поліське, Рівненська область, Україна) lina.melnichuk00@gmail.com

ПОЕТИЧНА МОВА ЛІНИ КОСТЕНКО ВОЄННОЇ ДОБИ

У статті проаналізовано поетичну мову Ліни Костенко воєнної доби, яка стала одним із визначальних явищ у ліриці та ліро-епосі видатної поетеси. Беззаперечним є рівень розуміння ліричних творів Ліни Костенко як унікального явища української літератури воєнної доби, що здатне передавати глибину людських переживань у часи випробувань. Особливу увагу приділено поетичним образам та мовним засобам їх вираження, що відображають реальну картину воєнної трагедії та водночас створюють передумови для роздумів про незламність духу і силу слова. У розвідці проаналізовано ключові елементи поетичної мови Ліни Костенко, зокрема метафоричність, символізм, експресивність та алегоричність, які визначають художню своєрідність її творів. Зосереджено увагу на виявленні тісних зв'язків між історичними подіями, осмисленими поетесою, та їх відлунням у сучасному соціально-культурному контексті воєнної доби. Окремий акцент зроблено на віршах, що висвітлюють складні моральні дилеми, зокрема вибір між боротьбою та відчаєм, патріотизмом і гуманізмом. У статті простежено процес відображення поетичною мовою Ліни Костенко універсальних проблем війни: фізичні втрати, рівень глибини болю, всеосяжна пам'ять. Водночас усе це трансформується в символічний простір надії, що дає змогу переосмислити воєнні події як складову загальнонаціональної історії та колективної пам'яті. Її слово – це не лише літературний відгук на події, але й цілющий засіб духовної терапії для сучасного суспільства. Таким чином, стаття розкриває багатогранність світу поетичного слова Ліни Костенко у воєнну добу, підкреслюючи його художню, культурну та моральну цінність. Висновки дослідження сприяють поглибленню розуміння ролі поезії у збереженні національної ідентичності та формуванні нових підходів до вивчення літератури воєнної тематики.

Ключові слова: Ліна Костенко, війна, мовна картина світу, моральні пошуки, символізм, національна пам'ять.

Natalia SOVTYS,
orcid.org/0000-0001-6025-545X
Doctor of Philology Sciences, Professor,
Head of the Department of the Ukrainian Language
Rivne State University of the Humanities
(Rivne, Ukraine) NataliaSowtys@gmail.com

Natalia VOLOS,
orcid.org/0000-0002-3433-1292
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of the Ukrainian Language
Rivne State University of the Humanities
(Rivne, Ukraine) shcherbachuk.natalia@gmail.com

Anhelina TSAPUK,
orcid.org/0009-0005-4879-9995
Ukrainian Language Teacher
Hrushiv Gymnasium of the Berezne City Council
(Poliske, Rivne region, Ukraine) lina.melnichuk00@gmail.com

THE POETIC LANGUAGE OF LINA KOSTENKO IN WARTIME

The article analyzes the poetic language of Lina Kostenko in wartime, which became one of the defining phenomena in the lyric poetry and lyric era of the outstanding poetess. The level of understanding of Lina Kostenko's lyrical works as a unique phenomenon of Ukrainian literature during the war is undeniable, which can convey the depth of human experiences in times of trial. Particular attention is paid to the poetic images and linguistic means of expression, reflecting the real picture of the tragedy of war and at the same time creating the prerequisites for reflections on the invincibility of the spirit and the power of word. The study analyzes the key elements of Lina Kostenko's poetic language, in particular, metaphor, symbolism, expressiveness, and allegory, which determine the artistic originality of her works. The article focuses on identifying close connections between historical events, interpreted by the poet, and their echo in the contemporary sociocultural context of wartime. Particular emphasis is placed on the poems that highlight complex moral dilemmas, in particular, the choice between struggle and despair, patriotism, and humanism. The article traces the process of reflecting universal problems of war in the poetic language of Lina Kostenko: physical losses, the level of pain, and all-encompassing memory. At the same time, all of this is transformed into a symbolic space of hope, allowing us to rethink events of war as a component of national history and collective memory. Her word is not only a literary response to the events, but also a healing tool of spiritual therapy for modern society. Thus, the article reveals the versatility of Lina Kostenko's world of poetic word in wartime, emphasizing its artistic, cultural, and moral value. The findings of the study contribute to a deeper understanding of the role of poetry in preserving national identity and the formation of new approaches to the study of military literature.

Key words: *Lina Kostenko, war, linguistic view of the world, moral quests, symbolism, national memory.*

Постановка проблеми. Повномасштабне вторгнення спричинило ланцюг жорстоких подій, які знайшли своє відображення у творчості письменників, породили нові думки, почуття і переживання. У час війни, коли метафори втрачали силу, українські митці знаходять способи фіксувати жорстоку реальність, що розгорталася перед очима, рефлексують поетичним і прозовим словом, воюють, волонтерять, збирають свідчення про воєнні злочини росії.

Сучасним письменникам, які є невід'ємною інтелектуальною частиною українського народу, так само, як і мільйонам українців, довелося навчитися виживати під час окупації, тікати від обстрілів, стати переселенцями у своїй країні та біженцями на чужині. Їхній гіркий досвід ліг в основу поетичної антології «Війна 2022» (Війна, 2022), яку було видрукувано наприкінці того ж таки 2022 року. Це одна з перших великих книг про повномасштабне вторгнення росії в Україну.

До антології увійшли і нові вірші про війну Ліни Костенко, творчість якої є невід'ємною частиною у формуванні сучасної історії України.

Аналіз досліджень. Глибина почуттів, зреалізована мовою, різноманіття тематики, майстерно відтворене авторкою, стали об'єктом різногатованих досліджень поціновувачів її слова. Натепер розвідки В. Базилевського, В. Брюховецького,

І. Дзюби, С. Єрмоленко, Г. Клочека, Г. Кошарської, В. Панченка, О. Рарицького, Г. Сюті, Л. Тарнашинської та інших стали вагомими дослідженнями всебічного аналізу поетичної, прозової, публіцистичної творчості Ліни Костенко.

Літературна спадщина письменниці різноманітна, особливо коли йдеться про війну. Попри значну кількість наукових публікацій про індивідуальний стиль мовомислення авторки, усе ж недостатньо висвітлено тему війни, яка становить невід'ємну частину культурологічної спадщини Ліни Костенко і є особливо актуальною сьогодні.

Мета статті. З огляду на творчий доробок письменниці варто вести мову про концепт «війна» у її художніх текстах. Поезії Ліни Костенко допомагають багатогранно розкрити авторське бачення теми війни в безпосередньому зв'язку з Україною та безперервною боротьбою за її майбутнє.

Виклад основного матеріалу. Велика сила й воля духу письменниці знаходить свій вияв у її словах. На слушну думку І. Дзюби (2016 р.), поезії мисткині допомагають українцям захищатися, бо є чесним, твердим і відвертим зізнанням чутливої і сильної людини, яка чітко знає, чітко бачить, що треба і каже про це, не зважаючи ні на які обставини і колізії. Внутрішньо, етично і світоглядно Ліна Костенко залишається такою, якою була. І те, що вона говорить, випробовування часом проходить. І випробовування всіма змінами часу, тому

що у її слові якісь вічні істини – інтелектуальні і етичні (Дзюба, 2016).

Як зазначає сама Ліна Костенко, війна не викликає страху в людини, яка вже пережила її в дитинстві, тому жодного разу не спускалася в укриття. Письменниця вчергове демонструє вражаючу мужність і впевненість у власних силах, зокрема у важкі моменти. Вона знає, що її суть – у боротьбі і писанні, у фіксуванні історії й думок про те, що трапляється.

Вірші про війну, які були створені до 2014 року сприймаються як передбачення або перестороги. У них проступають біль і страждання, деякі звучать як молитва за Україну та її народ.

Поезії «*І жах, і кров, і смерть, і відчай...*» (2015), «*Міф*» (2016), які стосуються воєнної агресії росії проти України та українського народу, написані після 2014 року і стали своєрідними кульмінаційними точками в розумінні сучасних військових подій. Вони можуть бути сприйняті як геніальне передбачення, як засвідчення того, що думки та почуття Ліни Костенко щодо війни залишилися незмінними протягом десятиліть. Це не лише вболівання патріотки за свою країну, а й сильний зв'язок із землею, історією та усім, що символізує Україну.

Вірш «*І жах, і кров, і смерть, і відчай...*» демонструє тверду, небайдужу позицію письменниці до трагедії, що закривавила її рідну землю та тисячів співвітчизників.

Бінарна опозиція, яка універсально поєднала в собі елементи *життя* і *смерть*, лежить в основі моделі концепту «війна». У поезії використано низку лексем з негативною конотацією: *жах, кров, відчай, чорна біда*. Щодо національної ментальності, яка є важливою для авторки, то в аналізованому тексті на мовному рівні вона реалізована займенником *ми*, який виступає контекстуальним синонімом до іменників *народ, суспільство, українці*.

Ліна Костенко написала цю поезію на титульному аркуші збірки віршів, які були відправлені як гуманітарна допомога військовим. Цим вчинком письменниця висловила солідарність з тими, хто відстоює майбутнє сучасної України. У той же час вірш пронизаний відразою до загарбників. Назва твору правдиво відображає жахття вчинків «хижого орди», яка стала головним антагоністом цієї історії.

Окрім гострої критики, текст також містить риторичні запитання до усього світу, який сліпо ігнорує загрозу. Строфи про *маленького сірого чоловічка*, що накоїв чорної біди, та попередження світові *Куди ж ви дивитесь, народи?! Сьогодні ми, а завтра – ви уже тепер* сприймаються

як передбачення і заклик до людей світової спільноти не стояти осторонь, а підтримувати в складних умовах. Текст точно передає образ *маленького сірого чоловічка* як символ весвітнього зла, який авторка складає із лексем з негативною конотацією: *маленький, сірий*, що репрезентують його як безіменного, неіндивідуалізованого суб'єкта – втіленням лиха. Алюзії на Лох-Несс та інші міфічні образи допомагають поетесі узагальнити цей образ, надаючи йому універсальності та глобального масштабу. Це заклик до об'єднання народів у боротьбі з загальним злом. Поетеса використовує цей образ як метафору загальної небезпеки, що не має національних або індивідуальних меж, але яка спільна для всього людства. Це стимулює до зусиль у протистоянні зі злом.

Вірш «*Міф*» (2016 р.) Ліна Костенко присвятила Герою України, Василю Сліпаку, який загинув у бою, захищаючи честь та незалежність України. Назва вірша – це позивний самого героя. Ідея, яку обстоює письменниця, болить кожному: герої народжуються раз на століття, але померти можуть щодня. «*Міф*» – дуже важлива постать, чий життя стало подвигом людського духу. Він безсмертний для людей та загадковий, неприборканий у своїй чесності та відвазі. Авторка надала заголовку емоційної нейтральності, тоді як сам текст наділений ідейно-художньою експресією. Це додає віршу глибини, а читач занурюється в образ героя через призму не лише його подвигу, а й символічності самого імені. Василь Сліпак уже став міфом, справжньою легендою. Використання порівнянь (*кулі примхливі, як дівчата; підлість послідовна, як геометрія; в'язниці гостинні, як могили*), прикметників найвищого ступеня порівняння (*найкраці, найчесніші*), створюють емоційну глибину поезії та дозволяють читачеві зрозуміти усю трагедію сучасної війни.

Василь Сліпак був неймовірно талановитим музикантом та виконавцем з унікальним, емоційно виразним, здатним переходити на різні реєстри, голосом. Саме він, завжди пам'ятаючи про свою Батьківщину, відкривав світовим аудиторіям твори українських композиторів та активно пропагував нашу культуру. З початком війни оперний співак вирушив захищати свою країну. За величезну самовідданість та героїзм, заслужене визнання внеску в захист державного суверенітету України йому присвоєно звання «Герой України» (помертньо). Василь Сліпак став символом відданості і мужності тих українців, які захищають свою країну.

Авторка використовує назву квітки *жоржина*, яка набуває символічного значення – *криваві жоржини ростуть над шляхом у вічність*. Це символ

успіху, мужності і нескореної сили життя. Часто жоржини за їх витонченість називають королівськими. Вони асоціюються з успішними й впевненими в собі людьми з почуттям власної гідності, оскільки мають міцне та масивне стебло. Тому їх можна дарувати чоловікам.

*Не дуже людям думалось про честь,
усе хотіли хліба і видовищ.*

Колись була Мадонна Перехресть.

Тепер у нас Мадонна Бомбосховищ (Війна, 2022).

Звернення Ліни Костенко до особистих переживань та загальнолюдських тем допомогло наповнити цей вірш певною символікою. Письменниця з докором викриває сумнівні цінності, які обирало українське суспільство до повномасштабного вторгнення: зазвичай це хліб і видовища. Це неминуче призводить до хаосу і воєн. Алюзією до вірша є збірка «Мадонна Перехресть», яка відобразила різні періоди життя поетеси та містить присвяту доньці. У ній поетеса розкрила перед читачем окремі відверті сторінки свого особистого життя. Осмислення глибинного значення поетичних мініатюр акцентує на вічних загальнолюдських питаннях буття. «Мадонну Перехресть» слід розглядати не лише через призму повсякденного психологічного аналізу. Перед читачем постають етапи відтворення спогадів та простір для майбутнього, який, сприймається як мінорний. Мадонна Перехресть – це ще й біблійний символ Діви Марії з малим Ісусом на руках, і скульптура, яка популярна в різних країнах і культурах. Вона символізує материнство, духовність і благословіння, часто встановлюється і досі на перехрестях доріг або важливих точках міста, щоб приносити захист і добробут подорожнім.

Ілюстрацією до вірша може бути фото молодої українки з немовлям у київському метро, яке стало усевітньо відомим у перші місяці повномасштабного вторгнення. Цей образ біблійного символу є початком нового життя і сучасних реалій. Майстри слова часто використовують таку біблійність для відтворення емоцій та думок про циклічність життя. Світ її поезії – це акцент на внутрішньому світлі та розумінні людських почуттів.

*Ще трохи, трохи – й зацвітуть морелі,
і облетять, як сон кореневищ.*

Війна малює кров'ю акварелі.

Її палітра – попіл пожарищ.

Її пейзаж – руйновище кварталів.

Порожніх вулиць вицвіла постель.

Хіба що десь крізь стогін з-під завалів

якийсь тюльпанчик раптом проросте (Війна, 2022).

Письменниця стає свідком безмежного горя та хаосу, що несе війна. Однак, на її думку, морелі після морозів усе ж таки зацвітуть. Мореля – це сорт абрикосів з дрібними плодами, які є чутливими до морозів. Більшість їх сортів вимагає теплих кліматичних умов, адже через вплив низьких температур вони можуть зазнати пошкодження або навіть загинути. Стадія цвітіння абрикос – це найчутливіший їх стан.

У вірші – природне цвітіння, облітання пелюсток асоціюється зі зникненням краси архітектурних споруд, весняні акварелі малюються кров'ю, а палітра – попіл пожарищ, руйновище кварталів, порожніх вулиць вицвіла постель. Однак посеред безодні трагедій виглядають тендітні бутони тюльпанів – символи миру та надії. Квіти стають уособленням краси й початком нового життя, яке може розцвісти навіть після трагедій, страждань. *Крізь стогін з-під завалів* – це навіть не метафора, а реальні події в багатьох містах України, обстріляних ракетами, коли з-під завалів діставали тіла живих чи мертвих людей. Попри все поетеса вірить у красу, у відновлення України та в здатність народу перетворювати руїни в сади. Поетичні рядки – це сподівання, віра у майбутнє, де війна буде лише відгомном минулого, а тюльпани розквітнуть на полях, символізуючи мир і красу.

Підкрадається лихо нечутними кроками.

Але раптом зненацька зупиниться мить.

Почорніє село обгорілими кроквами.

І на білому світі війна загримить.

Захлинаються кров'ю і димом світанки.

Вигинає імперія хижий хребет.

По дорогах повзуть розчепірені танки.

Причайлася свастика в літері Zet.

А ще світяться хатки в зимовій завії.

Ще не знає ніхто, що йому на роду.

Лиш над Києвом очі святої Софії

спопеляють навіки новітню орду (Війна, 2022).

До лексеми *орда* Ліна Костенко добирає прикметники з негативним значенням: *хижа, зла, жорстока*; до прикметника *новітня* – протиставлення *вічна Софія Київська*, як відтворення страшної історії боротьби нашого народу з ордами зі сходу.

Виразну персоніфікацію *підкрадається лихо нечутними кроками* авторка використала для відтворення напруженої атмосфери небезпеки та загрози війни, адже зненацька підкрадається лише вбивця або злодій. Лірична героїня свідомо того, що війна спинає і навіть кардинально змінює хід подій, віроломно втручається в людські долі. Як і в часи Другої світової війни *почорніє село обгорі-*

лими крокками – промовиста метафора трагічних подій, які, на жаль, можуть повторитися: *захлинаються кров'ю і димом світанки; по дорогах повзуть розчепірені танки; причаїлася свастика в літері Zet*. Авторка конкретизує та персоніфікує усі жахіття війни: вибухи, сирени і нічний страх, щоб показати відчуття тривоги й небезпеки.

Попри гнітючу атмосферу невизначеності долі кожної людини, у вірші проступає символ надії – це хатки, які світяться в зимовій завії. А відтак ворог буде подоланий, лише необхідно стійко пережити цю ніч, цей страшний час. Уведення образу *святої Софії* доречно, тому що це історична пам'ятка архітектури і символ Києва, столиці України, відома своїми мозаїчними українськими розписами. Нагадування про неї не випадкове, адже символізує незламність народу, одвічні морально-етичні цінності. Софія Київська завжди була осередком духовного життя і незважаючи на пожежі, стихійні лиха, війни і катастрофи, стоїть і стоятиме на берегах Дніпра непорушним оберегом.

*Ця ніч була загрозлива і темна.
І так хотілось тиші і тепла!
А вибух був – як жовта хризантема,
що на пів неба раптом розцвіла.
Струснуло стіни і двигтіло довго ще.
Сирени вили, блискало на склі.
То що – тікати? (Війна, 2022).*

Її покоління, яке пережило Другу світову війну, не злякали бомби о 4 ранку, оскільки вони їм звичні з дитинства. Тому в укриття не ходила. Проте і сил не було перший місяць писати, адже слідкувала за кожним кроком, нюансом цієї війни, а потім взяла себе в руки і почала писати, писати і все (Ліна Костенко, 2022).

Зворушливі образи вірша передають напружену атмосферу, але водночас вселяють упевненість у власних силах народу. Авторка відмовляється від страху й відчуває, що народ не подолають.

*Росли, росли – і вирости хлоп'ята.
Чийсь кохані і чийсь сини.
Щоб Україна не була розп'ята,
пішли боротись, – хто ж, як не вони?!
Господь їм сил подвоїв і потроїв.
Здолали все, подужали заброд.
Так виникає нація героїв.
Так постає з населення народ (Війна, 2022).*

Характерні риси українського народу вербалізовано лексемою *нація*, до якої зафіксовано найбільше епітетів, що становлять номінативне поле автостереотипу та виражають негативну та позитивну конотацію стереотипних ознак: *анахронічна, терпляча, добра, красива, шляхетна*.

Особиста позиція письменниці – глибока повага до тих, хто віддає своє життя за волю країни, адже саме їхні вчинки формують велич духу усього народу, силу волі, патріотизм та віру у краще майбутнє навіть у найважчі часи. Саме в борні формується народ, гідний поваги і шани усього світу.

*Вернулись люди – а немає стін.
Пройшла орда, жорстока і запекла.
Регоче диявол.
І встає з руїн
Сивий Янгол українського пекла (Війна, 2022).*

Саме ці рядки відображають реалії нашого сьогодення: руїни домівок. На думку Ліни Костенко, дії теперішньої країни-агресорки можна порівняти тільки із жорстокістю озброєної орди монгольських чи тюркських кочових народів, котрі виснажували князівства Київської Русі, що призводило до втрати політичної самостійності. Тому письменниця застерігає від поневолення і вбачає чіткі аналогії з цими подіями. *Янгол* (транслітерація українського слова «ангел»), який згадує авторка, зазвичай асоціюється з білими одягом і крилами, втілює духовну істоту з надприродними силами, захистом, благополуччям та добром. Вони сприймаються як посланці віри або духи, що є благовістниками чи заступниками перед Богом чи вищими силами. Метафоричний епітет *сивий янгол* відображає жахіття війни, які зістарюють навіть янголів. Проте у вірші чітко простежується надія письменниці на оновлення: на руїнах має постати щось нове, відродитися втрачене, перемога добра повинна принести правду. Водночас авторка переконана, що важливо не лише чекати на справедливості, але й діяти для її досягнення.

*Всі маски вже впали і всі королі уже голі.
І всі Златоусту усе вже сказали торік.
Виходимо з моря своєї гіркої недолі.*

Заходимо в повінь усіх Вавилонських рік (Війна, 2022).

Ця поезія Ліни Костенко з використанням великої кількості різних образів яскраво відтворили глибоке та всеосяжне мислення мисткині слова. Вражає своєю влучністю метафора або вираз *Голий король*, що у вірші означає ситуацію, коли людина або ідея, яку раніше вважали сильною або впливовою, позбавляючись таких чеснот через викриття слабкостей, помилок або недоліків, втрачає свою видиму силу, владу або авторитет. Оманлива ідея, проголошені фейкові гасла, нетривкі цінності приречені на поразку. На жаль, ще з біблійних часів правдиві пророки були не почуті натовпом. Златоусту, як *пророки*, передбачали події, що мали статися, а відтак сенс їхніх

пророцтв не втратив своєї актуальності і досі. Як відомо, ім'я Іоанна Златоуста, святителя, відомого своїми проповідями, філософськими трактатами та великим впливом на християнську церкву, асоціюється з високими моральними якостями, правдивими свідченнями. *І всі Златоусту усе вже сказали торік* – усі правдиві свідчення і застереження були висловлені, але, на жаль, не почуті: українці таки зіткнулися з ворогом-агресором. Зрештою, як і не засвоєні українським народом поетичні афоризми самої Ліни Костенко, у яких закарбовано морально-етичні імперативи.

Ще одним образом у поезії є *Вавилонські ріки*. Загалом письменниця часто використовує образ *річки* у своєму доробку. На думку О. Пахльовської, «Річка Геракліта – це психологічний, інтимний, почуттєвий вимір космічного Часу. Це космічний Час, заломлений крізь пам'ять людини... Уздовж багатьох загублених річок – «очерети із чорними свічками...» (Костенко, 2011: 12).

Вавилон за біблійними мотивами символізує державу-завойовника, яка зневажила Бога. *Вавилонські ріки* – це вираз про дві річки Євфрат і Тигр у місті Вавилон в давній Месопотамії, які були важливими для цивілізації давнього світу. Вони стали символом того, що додає сил для очищення і відстоювання правди. Український народ має вийти з моря «своєї гіркої неолі» і вступити в нову еру для оновлення і відродження. Саме в образі *вавилонських рік* сконденсований космічний час – нова ера для України.

Зміряйте росії температуру – у неї біла гарячка.

Поставте діагноз – у неї параноя.

Вона хреститься на ікони, а бомбить церкви й кладовища.

Її священники благословляють убивць (Війна, 2022).

На позначення безумства в розв'язанні російсько-української війни письменниця використовує ще одне стале словосполучення – *біла гарячка*.

Обридли всі ерзаці і абзаці, щоденний треш без чуда і легенд.

І весь цей діалог цивілізацій, де бомба як останній аргумент.

Політики, учеплені за владу.

Глобальний світ, залежний від нікчем.

Обридло все. І хочеться в Елладу, де ще боролись словом і мечем (Війна, 2022).

Як бачимо, у цьому вірші чітко простежується втома Ліни Костенко від сучасного світу,

де переважає поверхневність речей і маніпулюють словами, де надмірне засилля фейкових новин і постійне залякування атомною бомбою, де політика переважає моральні цінності, де насильство і загроза стають останнім аргументом, а *глобальний світ, залежний від нікчем*. У метафорі *обридли всі ерзаці і абзаці* виразний акцент зроблено на паронімах і алітерації. Ерзац – це замітник або імітація чогось оригінального, часто виготовленого з менш якісного матеріалу. На її думку, настала епоха імітації, підробок у всіх сферах життя.

Авторка використовує навіть сучасне сленгове слово молоді *треш*, що характеризує ситуацію, яка не вкладається у розуміння можливого. Очевидно, це слово письменниця перейняла від своєї онуки – Ярослави Барб'є.

У вірші Ліна Костенко висловлює бажання втекти від цього світу туди, де колись боролись словом і мечем, де була справжня боротьба за ідеали і цінності – *в Елладу*, античну грецьку цивілізацію. У вірші *Еллада* – це місце, де раніше цінувалися традиції, культура, мистецтво та боротьба словом і мечем – символіка глибоких цінностей та історичного спадку.

До образу Еллади часто звертався Є. Маланюк, називаючи Елладу Україну з її історією, сучасністю, менталітетом та світоглядом українців.

Висновки. Отже, поезія Ліни Костенко про війну є важливою складовою її творчості. Російська агресія проти українського народу для письменниці стали об'єктом глибокого осмислення та влучного художнього відображення. Сучасна лірика авторки на тему війни підносить почуття гордості за тих, хто обороняє свою землю, співчуття до тих, хто зазнав страждань через війну, і надію на перемогу над злом, закликає до єднання та спільної боротьби проти загрози. Така поезія відображає вічні проблеми людства.

Мовна картина світу творчого доробку Ліни Костенко постає як багатомірна та багатогранна із символами, що поєднують універсальні та рідні для поетеси цінності й значення. Центральне місце картини світу займає образ нашої країни, яка часто перебуває на роздоріжжі між Заходом та Сходом, і впродовж своєї історії змушена відстоювати право на життя із ворогами-сусідами, тому концепт *війна* стає маркером епохи та сьогодення. Тому не випадково проаналізовано основні образи, які асоціюються з війною, соціокультурні та психологічні аспекти теми війни, репрезентацію цієї теми у творчості письменниці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Війна 2022: щоденники, есеї, поезія. Львів: Видавництво Старого Лева. 2022. 440 с.
2. Дзюба Іван про рятівні сенси поезії Ліни Костенко. 2016. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/27691171.html>
3. Костенко Л. Річка Геракліта. Київ: Либідь. 2011. 336 с.
4. Лектура Івана Дзюби про Ліну Костенко. Рідний край. Полтава, 2012. – № 1 (26). С. 260–261.
5. Ліна Костенко: «Передавайте від мене привіт Кіровоградщині». 2022. URL: <https://cbn.com.ua/articles/2022-07-21-lina-kostenko-peredavajte-vid-mene-pryvit-kirovogradshhyni>.
6. Совтис Н., Волос (Щербачук) Н., Сойко М. Концепт «війна» в індивідуально-авторській картині світу Ліни Костенко. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту імені Івана Франка. Дрогобиц : ВД «Гельветика», 2023. Вип. 60. Т. 5. С. 82–87.

REFERENCES

1. Viina 2022: shchodennyky, esei, poeziia. [War 2022: diaries, essays, poetry]. 440. [in Ukrainian].
2. Dziuba I. pro riativni sensy poezii Liny Kostenko (2016). [Ivan Dzyuba about the saving meanings of Lina Kostenko's poetry]. URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/27691171.html>. [in Ukrainian].
3. Kostenko L. (2011) Richka Heraklita. [Heraclitus River]. 336.
4. Lektura Ivana Dziuby pro Linu Kostenko (2012). [Ivan Dzyuba's lecture about Lina Kostenko]. Ridnyi kraj. Poltava, 1 (26). 260–261. [in Ukrainian].
5. Lina Kostenko: «Peredavaite vid mene pryvit Kirovohradshchyni» (2022). [Lina Kostenko: «Send my greetings to Kirovohrad region»]. URL : [tps://cbn.com.ua/2022/07/21/lina-kostenko-peredavajte-vid-mene-pryvit-kirovogradshhyni/](https://cbn.com.ua/2022/07/21/lina-kostenko-peredavajte-vid-mene-pryvit-kirovogradshhyni/). [in Ukrainian].
6. Sovtys N., Volos (Shcherbachuk) N., Soiko M. (2023) Kontsept «viina» v indyvidualno-avtorskii kartyni svitu Liny Kostenko. [The concept of «war» in Lina Kostenko's individual and author's picture of the world]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuz. zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohobyts. derzh. ped. un-tu imeni Ivana Franka, 60 (5). 82–87. [in Ukrainian].

Микола СТАСИК,
orcid.org/0000-0002-7208-0332
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри українознавства
Запорізького національного університету
(Запоріжжя, Україна) dobrogost1975@ukr.net

«... ВОНИ БУЛИ ХВОРИ УКРАЇНОЮ» (ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ ТА ОБРАЗІВ У РОМАНІ В. ШКЛЯРА «МАРУСЯ»)

Василь Шкляр посідає особливе місце в українській історичній прозі другої половини ХХ – поч. ХХІ століття. Його романи відображають історію боротьби українського народу за свою державність, за право самостійно визначати свою долю. Шкляр пропонує оригінальне бачення національної історії та живі образи історичних персонажів, що робить його твори актуальними як у контексті сучасності, так і з точки зору історичної перспективи. Автор досить ретельно вивчив архівні джерела, мемуари та спогади очевидців; майже кожна описана ним в романі подія ґрунтується на історичних фактах.

Через свої твори Шкляр розкриває нові грані духовного життя людини в умовах важких і екстремальних обставин. Його трактування історичних подій часто відрізняється від усталених версій, що викликає чимало дискусій серед науковців. У романі, окрім вічних тем любові, дружби, природи, війни і миру, порушуються важливі для українського суспільства питання національної ідентичності, свободи та вибору власного шляху розвитку. Письменник детально осмислює характери своїх героїв, пропускаючи їх через особистісні й духовні виміри. Він виступає не просто спостерігачем, а активним прихильником національної свободи, який поєднує інтелектуальну глибину, патріотизм і політичну мудрість. Авторські примітки виконують унікальну роль. Вони інформаційно насичені, часом перетворюються в поширені ремарки.

Важливу роль у романі відіграють образи-символи, такі як тиша, дорога, кінь (особливо білий), камінь «соколине око» тощо. Ці символи зазнають художніх змін у різних контекстах і можуть трактуватися як шлях до самопізнання або пошук істини.

Звернення до історичного минулого дозволило В. Шкляру не лише замислитися над долею свого народу, але й зберегти історичну пам'ять, що є основою для подальшого розвитку українського суспільства та державності. Особливо важливим є вміння автора поєднувати загальне і конкретне, відображати це в динаміці і взаємодії. Історичні події в романі показані через призму сприйняття людей, і в сучасному контексті роман може слугувати «довідником» для розуміння психології ворога.

Ключові слова: інтертекст, роман, символ, образ, портрет.

Mykola STASYK,
orcid.org/0000-0002-7208-0332
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Ukrainian Studies
Zaporizhzhia National University
(Zaporizhzhia, Ukraine) dobrogost1975@ukr.net

“...THEY WERE SICK WITH UKRAINE” (ARTISTIC MODELLING OF HISTORICAL EVENTS AND IMAGES IN THE NOVEL “MARUSIA” BY V. SHKLIAR)

Vasyl Shkliar occupies a special place in Ukrainian historical fiction of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries. His novels reflect the history of the struggle of the Ukrainian people for their statehood and the right to determine their own destiny. Shkliar offers an original vision of national history and vivid images of historical characters, which makes his works relevant both in the context of the present and from the historical perspective. The author has thoroughly studied archival sources, memoirs and eyewitness accounts; almost every event he describes in the novel is based on historical facts.

Through his works, Shkliar reveals new facets of human spiritual life in difficult and extreme circumstances. His interpretation of historical events often differs from the established versions, which causes a lot of discussion among scholars. The novel, in addition to the eternal themes of love, friendship, nature, war and peace, raises important issues of national identity, freedom and the choice of one's own path of development for Ukrainian society. The writer comprehends the characters of his characters in detail, passing them through personal and spiritual dimensions. He is not just an

observer, but an active supporter of national freedom, combining intellectual depth, patriotism and political wisdom. The author's notes play a unique role. They are rich in information and sometimes turn into widespread remarks.

Symbolic images play an important role in the novel, such as silence, the road, a horse (especially a white one), the «falcon's eye» stone, etc. These symbols undergo artistic changes in different contexts and can be interpreted as a path to self-knowledge or a search for truth.

Turning to the historical past allowed V. Shklyar not only to reflect on the fate of his people, but also to preserve historical memory, which is the basis for the further development of Ukrainian society and statehood. Particularly important is the author's ability to combine the general and the specific, to reflect this in dynamics and interaction. Historical events in the novel are shown through the prism of people's perception, and in the modern context, the novel can serve as a «guide» to understanding the psychology of the enemy.

Key words: *intertext, novel, symbol, image, portrait.*

Постановка проблеми. У художніх творах осмислення історичних подій та зображення історичних постатей через призму авторської інтерпретації належить до інтертексту. Термін «інтертекстуальність» уведений в літературознавство у 1967 р. болгарською і французькою дослідницею Ю. Крістєвою. Теорію інтертекстуальності розробляли І. Арнольд, Р. Барт, М. Бахтін, Ж. Женетт, Ю. Лотман, Р. Нич, М. Ріффатер, І. Смирнов та ін. Проблеми інтертекстуальних зв'язків розглядали у свої роботах також українські літературознавці Леся Біловус («Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості І. Світличного та В. Стуса)», «Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика»), Ольга Бойко («Реалізація категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі»), Світлана Бортник («Інтертекстуальна поетика Петра Карманського»), Ганна Віват («Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус)»), Вікторія Гоголіна («Поетика біблійного інтертексту в Києво-Печерському патерику»), Тамара Николук («Інтелектуальний інтертекст Докії Гуменної»), Тамара Піндосова («Категорія інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна: прагмастистичний аспект»), Інна Пономаренко («Художня своєрідність поезії Ліни Костенко (інтертекстуальність і феномен агону)»), Віра Просалова («Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика»), Анатолій Ткаченко («Інтертекст як світ. Філологічні семінари»), Мар'яна Шаповал («Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика»), «Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми») тощо. Однак, незважаючи на таку кількість ґрунтовних праць, означена проблема ще потребує ретельного доопрацювання. Адже, ще й сьогодні категорію інтертекстуальності науковці продовжують трактувати по-різному: у вузькому (використання «чужого слова» через явні чи приховані посилання в новому тексті) або широкому значенні (кожен текст є інтертекстом). На думку М. Шапо-

вал, «інтертекст – міжтекстовий простір, який виникає між двома або більше творами, що виявляють схожість елементів» (Шаповал, 2013: 105). «Інтертекстуальність – поняття, що вживається для позначення спектру міжтекстових відношень і постулює, що будь-який текст містить явні чи приховані елементи інших. ...Поняття характеризує взаємодію текстів і виявляється у: відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів; явному наслідуванні чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямків)», – зазначає В. Просалова (Просалова, 2019: 171–172).

Метою статті є студіювання історичного інтертексту в романі Василя Шкляра «Маруся», оприявленого через змалювання історичних постатей на тлі подій 1919 року в Україні. Для досягнення цієї мети передбачено вирішення таких завдань: проаналізувати особливості функціонування історичного інтертексту в романі В. Шкляра «Маруся» та висвітлити різноманіття історичних подій і образів у творі.

Аналіз досліджень. Роман уже був об'єктом дослідження низки науковців, а саме: А. Галича (Галич А., 2015), О. Галича (Галич О., 2015), В. Гонського (Гонський), М. Гуцуляка (Гуцуляк), С. Жили (Жила, 2015), І. Насмінчук (Насмінчук, 2015), А. Новикова (Новиков, 2016; Новиков, 2016), О. Рибцевої (Рибцева, 2016), Т. Федюк (Федюк), Т. Хом'як (Хом'як, 2016) тощо. Висловлено пропозицію розглядати його у контексті роману В. Шкляра «Чорний ворон» («Залишенець»). Виокремлено проблематику твору і деякі проблеми розкрито, зокрема проблему взаємозалежності людини й історії; частково висвітлено питання поетики, жанру, дискурс національно-визвольних змагань; акцентовано увагу на деяких образах і досить детально охарактеризовано образ отамана Марусі (Галич А., 2015; Галич О., 2015; Гонський; Завальнюк & Стецюк, 2010; Федюк; Хом'як, 2016).

Виклад основного матеріалу дослідження. Роман «Маруся» В. Шкляра (2014) присвячений

боротьбі українського народу за незалежність у період 1917–1922 років. Письменник ретельно опрацював архівні джерела, мемуари та спогади очевидців, зокрема, детально описав події 1919 року на Поліссі, поблизу села Горбулів (нині Черняхівський район Житомирської області).

Події, описані в творі, – це реалії ХХ століття. За кожним епізодом стоїть конкретний історичний факт. «Бойовий шлях отамана Марусі, – зауважує Т. Хом'як, – тісно переплітається з героїчно-трагічною долею Української Галицької армії, яка наприкінці літа 1919 року визволила Київ від московсько-більшовицьких окупантів, проте волею злого фатуму опинилася на межі цілковитої загибелі» (Хом'як, 2016: 237).

У роботі йдеться про події в розірваному протистоянні – людина проти людини – абсурдному світі, який постає через баражуючі ситуації свідомих і несвідомих дій, станів героїв, обставин, що їх зумовлюють, акцентуацію рефлексій героїв та їх наслідків на рівні трагічного.

«Шкляр акцентує увагу на епічному, насичуючи свій роман батальними сценами із цистернами крові і вагонами відрубаних голів. Панорамність у описі битв, вкупі з розмаїттям лексики, – головна перевага автора "Марусі"» (Гуцуляк).

Поділяємо думку О. Рибцевої, яка зазначає: «Роман В. Шкляра «Маруся» репрезентує закутки української історії в абсолютно новому оформленні» (Рибцева, 2016: 130).

Часовий проміжок твору невеликий, проте «в проспекціях і ретропроспекціях художній час роману охоплює ледве не все двадцяте століття і частково переходить у наші дні. Цей час постає дискретним: між окремими епізодами та сценами наявні суттєві часові провали» (Галич О., 2015: 11).

На території Житомирської, Київської, Черкаської областей 1919 року Українська Галицька армія під командуванням Симона Петлюри проривається на Київ. У боротьбі з «червоними» їм допомагають місцеві повстанські формування. У Київ вони переможно зайшли, і навіть здобули ключі від Думи, та наказ «обсадити, але не стріляти» (Шкляр, 2014: 122) призвів до втрати переваги, а в додачу із хитрістю московитів перемога дісталась денікінцям. Як афористично сказано в романі: «Обсадити, але не стріляти – те саме, що посіяти й не жати» (Шкляр, 2014: 122). Усі «тексто- та сюжетотвірні елементи постають в кінематографічному калейдоскопі. Автор наче змонтує кінострічку, виділяючи окремі ракурси і висвітлюючи власне бачення історичних подій», – наголошує В. Пономаренко (Пономаренко, 2016: 79).

Серед відомих повстанських отаманів згадано Ангела, Бугая, Голуба, Гофмана, Зеленого, Лиха, Льобковіца, Марусю (якій відведено чільне місце), П'яту, Олексія, Дмитра, Василя Соколовських, Шуліку, Шума, Чорного. Зображено і багатьох інших історичних осіб цього періоду: Симона Петлюру, Петра Франка тощо.

Змальовує В. Шкляр і тогочасних ворогів України, які представляли «червоних» і «білих» москалів (генерали Бредов, Штакельберг, полковник Стессель та інші).

Згадуючи імена історичних постатей, письменник іноді описує їхні дії та прийняття ними доленосних рішень, акцентуючи увагу на тому, яких смертних мук вони зазнали в боротьбі за свободу України.

У контексті твору перелічено, а деякі й описано, знаменні історичні події часів 20-х років ХХ століття на Україні: великі битви, що відбувалися в населених пунктах або біля них (бої під Веприком, біля Глевахи, біля Трипілля, біля Фастова, у Янівці; 22 серпня галичани взяли Фастів, було взято Білу Церкву – «там більшовиків розтрощив Запорозький корпус разом із Дніпровською дивізією отамана Зеленого (Шкляр, 2014: 59), взяли Васильків. «24 серпня галичани розірвали останню лінію оборони й розчистили прямий шлях на Київ» (Шкляр, 2014: 70) тощо).

Об'єднана з галичанами Армія УНР гнала «червоних» до Дніпра, а повстанські загони прокладали українському війську шлях всюди, де це було можливо.

Наявні в романі й топоніми на визначення водойм та річок, на берегах яких відбувалися баталії (річки Дніпро, Кирша, Плиска, Роська, Свинолужка, Стugna та інші). Використовуючи топонімічні та гідронімічні назви, В. Шкляр ніби створює історичне підґрунтя твору. Вживання топонімічних назв доводить прагнення письменника передати історію батьківщини конкретного часу й епохи. Погоджуємося з твердженням дослідників І. Льченко та Н. Ткаченко, що «вибір топонімів автором є безумовно вмотивованим, географічні власні назви доповнюють історичне полотно романів» (Льченко & Ткаченко, 2022: 176).

Основним засобом характеротворення більшості образів у романі є портрет. Оскільки образ Марусі уже досить детально розкрито (Галич А., 2015; Галич О., 2015; Гонський; Завальнюк & Стецюк, 2010; Федюк; Хом'як, 2016), то про нього будемо вести мову лише принагідно.

Портрети подано переважно через сприйняття іншими персонажами. Портрет Євгена Ангела: «Він лежав на простеленій кавказькій бурці, і сам

був схожий на кавказця. Смагливий, очі смолянисті, великі, і брови над ними сходилися розгонистими крильми. На отаманові були теплі повстяні чоботи, знизу обшиті шкірою, і Маруся подумала, що тут, на правому березі, Ангел ночує більше по лісах, ніж під стріхою, тому й зодягається тепло, вже по-зимовому» (Шкляр, 2014: 171). Важливі портретні деталі додано і через бачення Ангела отаманом П'ятою: «...вкотре завважив його чисту білу сорочку, що виглядала з-під розстебнутого кітеля. Наче Ангел спав не в лісі, а в якомусь пансіонаті... Диви, який франт, подумав він про Ангела» (Шкляр, 2014: 173). І узагальнюючі від Марусі: «Я бачила отамана Ангела. Він із лівого берега Дніпра перескочив на правий. Справді красивий, як ангел» (Шкляр, 2014: 96).

Автор у примітці зауважує: «Отаман Ангел насправду був незрівняним красенем. Мав болгарське коріння, і прізвище Ангел було його справжнім, а не псевдонімом» (Шкляр, 2014: 96).

Авторські примітки виконують унікальну роль. Вони інформаційно насичені, часом перетворюються в поширені ремарки.

Відомо, що очі є дзеркалом душі людини, її внутрішньої суті, духовності і моральності. Додаючи до опису зовнішності отамана красномовну деталь – колір очей («смолянисті», «агатові»), письменник надає образіві індивідуальності.

Портрет отамана Зеленого (Данило Терпило) також подано очима інших, зокрема сотника Василя Гречаника: «– Простий сільський хлопець... Зустрів нас босий... з підкоченими до колін холошами. Сам чорнявий, а вуса руді. Каже, що тягне руку за Петлюрою в боротьбі за волю України, але чхати хотів на його загравання з «динями». «Динями» отаман називає денікінців і каже, що пустив із них юшку вже в дев'яти боях» (Шкляр, 2014: 162).

«Столицею» отамана Зеленого було Трипілля. Увиразнюють образ риси портрета, серед яких також виокремлюються очі. Хорунжий роман Зелений додає: «Очі в нього ласкаві... Але часом як блисне ними, то ніби наскрізь прошиє. Що ж ти хоч – тримає під своєю рукою цілу дивізію. Мудрий, як змії» (Шкляр, 2014: 163).

Немало підтверджень прийняття ним мудрих рішень. Так, він заборонив селянам возити до Києва хліб на продаж. Влаштував «диням» хлібну блокаду. Призначив операцію (втечу стрільців-галичан із табору) на суботу, наче знав «заведенцію табірною коменданта – полковник Осліковський щосуботи від'їздив до Києва й повертався в неділю увечері або в понеділок уранці. Табірна охорона, користуючись такою

нагодою, пиячила до запаморочення» (Шкляр, 2014: 163).

«Отаман Зелений зі своєю Дніпровською дивізією не був пов'язаний «воєнною дипломатією», через те діяв на власну руку, як підказувало серце. А серце казало, що чужинець є чужинець і ще жоден із них не приходив до нас із добром. Хай він буде червоний чи білий, сірий чи жовтий, а якщо попер на твою землю, то не питай у нього, що він думає робити далі, а покажи заброді, почім фунт свинцю на українському ярмарку» (Шкляр, 2014: 95).

До паспортних портретів додано і риси характеру, які пояснюють поведінку в різних ситуаціях.

Портрет Симона Петлюри побудовано на протиставленні: уявний портрет персонажа не збігається з реальним. Так, Марусю «трішки» розчарував Петлюра. «Вона уявляла його грізним вождем-воякою (саме слово Петлюра дихало гнівом), а Головний Отаман виявився майже цивільним чоловіком у темно-зеленому френчі – лише на відлогах коміра нашито два великі тризуби. Середнього зросту, вирлоокій, під очима синці від недосипання. Обличчя гладенько виголене, але бліде, аж землисте. Між пальцями, жовтими від тютюну, диміла цигарка» (Шкляр, 2014: 78). «Звичним жестом він відкинув назад м'якого попелястого чуба», «походжав по кімнаті, склавши руки за спиною» (Шкляр, 2014: 78). Він був «трохи згорблений, ходив, нахилившись уперед, як людина, що звикла більше до сидячої роботи. Хромові чоботи порипували під його кроками» (Шкляр, 2014: 78).

Портрет – це не просто опис зовнішності персонажа, а «складник створення його образу» (Шкляр, 2014: 39).

Симон Петлюра постає діловим, впевненим, розважливим, рішучим у прийнятті рішень. Його характеризують і вороги. Денікінський генерал Бредов говорить, що «з Петлюрою взагалі не буде ніяких переговорів, оскільки це сепаратист-відщепенець і заклятий ворог «єдиної і неделимої» Росії» (Шкляр, 2014: 145).

А. Новиков зауважує: «Чимало уваги приділяє Шкляр образу Симона Петлюри, притому здебільшого через сприйняття іншими персонажами, що, напевно, мало б створити ілюзію більшої об'єктивності» (Новиков, 2016: 141).

Своєрідність трактування образу Симона Петлюри у романі «Маруся» В. Шкляра виявляється у створенні образу ерудованого політика, національно свідомої особистості, спроможної об'єднати навколо себе однодумців для боротьби за самостійність українських земель. Образ вирізняється особливим патріотичним пафосом, спря-

мованим на руйнування стереотипів колоніальної свідомості українців та утвердженні національного героя.

Такі засоби психологізму, як внутрішнє мовлення, діалоги, жести, рухи, інтонація, суттєво доповнюють характер Петлюри.

Усі ці герої «були хворі Україною» (Шкляр, 2014: 213). Тож і повстали. І повстанських загонів було багато. Часом їх називали бандами, але далеко не всіх навіть на ту пору. «На їхню землю сунули червоні, білі, німці, поляки, тепер, дивися, поперли ще й жовті – китайці, десь узялися мадьяри, лотиші, калмики, башкири, посунули якісь покручі-інтербригади, і не було їм ні ліку, ані зупину. Вся світова війна враз перекинулася в їхній Край, де начебто всі воюють проти всіх, а насправді точиться битва за Україну» (Шкляр, 2014: 255).

Екзистенційність героя і світу в «Марусі» розкривається через деталізацію подієво-сюжетної картини і миттєвостей, нерідко драматичних, а то й трагічних, ситуацій. Хронотопічні константи, особливо просторові, завжди займають активну позицію; вони не просто позначають час і місце подій, а є носіями ідеї, емоційним кодом, що розкриває внутрішній світ героя, його конфлікт з оточенням.

Одним із засобів художнього моделювання образів персонажів є наявність автора-«всезнайки» («бессервіссер»): «й отаман Гофман, кинувши руку «під дашок», весело підморгнув Станімірові (через сім місяців Карл Гофман, цей австрійський офіцер-романтик, який присвятив себе боротьбі за українську державність, буде розстріляний більшовиками в Одесі; росіяни запропонують Гофману перейти на їхній бік, обіцяючи йому ранг полковника й усі привілеї переможної армії, а він мовчки піде до муру на розстріл)» (Шкляр, 2014: 114). Тобто, коментуються події із забіганням наперед. Така можливість всевідання є у письменника, який пише про події минулого з часової дистанції.

Дієвим засобом характеристики є гасла, якими послуговуються персонажі, в котрих закарбовано сутність боротьби. Над шапкою Марусі розвивається шлик із написом «Смерть ворогам України!».

Чотири рази в романі повторено родинний девіз отаманів Соколовських: «Будемо держати Україну!». Кияни скандують: «Соборність! Україна! Петлюра!... Соборність від Сяну до Дону!!!» (Шкляр, 2014: 117), «у чорних запорожців» «на їхньому чорному полотнищі був зображений білий череп з кістками, а на другому боці напис «Перемога або смерть!» (Шкляр, 2014: 124).

Образи роману найбільш повно розкриваються через дії, вчинки та характеристики, надані іншими персонажами.

Легенди, перекази, чутки також є одним із засобів характеротворення. У текст роману введено цитати зі старих газет «Радомышлинин», витяги із документів, хронік. Повстанці співають «Червону калину», «Ще не вмерла України!», власну пісню «Ромен жовтий, цвіт ружовський», коломийки тощо. Коли увійшли в Київ, стрільці пафосно заспівали пісню на слова Івана Франка «Не пора, не пора, не пора», завершивши словами, що стали їх клятвою:

Бо пора се великая єсть:

У завзятой, важкій боротьбі

Ми поляжем, щоб волю і славу, і честь,

Рідний краю, здобути тобі (Шкляр, 2014: 114).

Коли галичани опинилися в оточенні біля Фастова (і були урятовані загоном Марусі), Мирон Гірняк намагався пригадати команду, яку подають під час такої смертельної ситуації, але єдине, що спало на думку, було «Отче наш!». Так по ходу битви він і читав з перервами молитву. Віруючі галичани і сприйняли неочікувану для них підмогу як Боже диво.

«Промінь зору» (В. Фащенко) автора спрямовано й на художнє моделювання образів ворогів. Протягом твору вимальовується узагальнений образ москалів. Роман можна розглядати як інформаційний довідник зі знання їх поведінки, психології. На жаль, сьогоднішня реальність в Україні дає можливість переконатися, що характеристику їм в романі дано точну, об'єктивну.

Маруся про Червону Армію влучно говорить: «Ідуть визволяти Україну від українців, – сказала Маруся» (Шкляр, 2014: 254), «Ви не знаєте, з яким ворогом маєте справу? – спитав Кравс. – Біляки рано чи пізно вдадуться до підступу. Як це завжди було з москалем... Один біс, червоний він чи білий» (Шкляр, 2014: 82); «Тільки пам'ятай, синку, мою науку: якщо сі доведе мати діло з москалем, ніколи-ніколи йому не вір. Особливо сі стережи його, коли в тебе свято, коли похорон, коли ти найменше очікуєш його нападу. Найдужче пильнуй – коли москаль пропонує замирення. Тоді не дрімай, тоді він нападе неодмінно...» (Шкляр, 2014: 271). Основні складники поетики роману спрямовані на моделювання образу ворога як абсолютного Зла, що розкривається через низку ситуацій і деталей.

Важлива роль у романі образів-символів: тиша, дорога, кінь (білий зокрема), камінь соколине око, томик І. Франка, «Кобзар» та портрет Тараса Шевченка.

Однією з граней поетики на мікрорівні є образ тиші, «занурений» в атмосферу трагічного. Він допомагає передати і увиразнити подих доби. Образ тиші як природного явища осмислюється на рівні макро- і мікрокосму. Структурно цей стан у природі подано або на початку, або по завершенню бою. Образ тиші чітко контрастує до воєнного пекла. Глибина тиші здебільшого набуває зловісного звучання: «Перед боєм упала важка тиша» (Шкляр, 2014: 68), «Її стривожила тиша, яка впала на село після бою» (Шкляр, 2014: 186). Тривогу очікування наступу і бою В. Шкляр передає саме через образ тиші, який стає лейтмотивним, увесь час набираючи щоразу більшої експресії: «Ворушка тиша нашіптувала, що тут мусить хтось бути» (Шкляр, 2014: 281), «Але тиша, саме зачана тиша нічного лісу, навівала якусь феєричну тривогу; Миронові здавалося, що не він її наслухає, а вона, ця жива тиша, вслухається в нього й чує його думки» (Шкляр, 2014: 212).

Найпоширеніше використання образу тиші в батальних сценах. Побудовані на контрасті, вони особливо підкреслюють жахливість переживань людини на війні. Створений письменником образ немовби протистоїть усьому трагізмові подій і тим самим, власне, підкреслює його.

Через внутрішній сюжет, у якому образ тиші як символ самотності, приреченості, трагедійності, відграє помітно значиму роль, автор розкриває людську драму у ході боротьби за свободу і незалежність України.

На мікрорівні поетики образ тиші в кожному з контекстів зазнає художньо-відповідної трансформації.

Мотив дороги також репрезентований на образ-символ, що змістовно є багатозначним (реалістичний, хронотопічний, психологічний).

На першому плані дорога-реалії, що представлена рядами синонімічних образів: дорога, стежка, шлях. Це передусім реальна дорога, яка означає постійну динаміку руху, але рідко рівна, гладенька, як по Хрещатику, чи бодай від містечка до містечка, або навіть від села до села, а здебільшого «через чагарники» (Шкляр, 2014: 207), продирання хащами, «через поля, вибалки, байраки» (Шкляр, 2014: 223). Дорога – це географічна точка і рух, вільний простір і воля людини.

У психологічному аспекті дорога постає як життя. Переосмислення первинного значення зумовлене закономірністю: життя як дорога, має певні закони, які людина повинна виконувати, і від яких залежить людське життя.

Образ дороги переосмислюється і як шлях до Себе, і як пошук Істини.

Аспект свободи у трактуванні В. Шкляра є естетичним критерієм, який стверджували Т. Шевченко, І. Франко. Також закономірно і символічно, що серед киян, які зустрічали галичан, були ті, хто тримали в руках не лише жовто-блакитні прапори, але й томик Франка, «Кобзар» і портрет Шевченка.

Камінь «соколине око», вважає В. Пономаренко, є символом кохання Мирона і Марусі (Пономаренко, 2016: 82). Перехід від світу людини до світу природи відбувається несилувано, при цьому характер настрою людини логічно розвивається і продовжується в настроях природи, конкретизуючись і в категорії запаху зокрема. Усе в природі перебуває в стані постійної зміни – і запах, і міра відкритості людини. Запах передусім допомагає передати реалії доби. Також цілком закономірно, що переважають запах смерті («Густе липуче повітря запахло смертю» (Шкляр, 2014: 54), «Якесь мертве місто, і пахло у ньому смертю» (Шкляр, 2014: 119), «сопук смерті» (Шкляр, 2014: 119)) і природні запахи, оскільки події здебільшого відбуваються під відкритим небом («пахло татарським зіллям» (Шкляр, 2014: 211), «У повітрі стояв прілий дух осіннього лісу» (Шкляр, 2014: 222), «Це був запах ранньої осені» (Шкляр, 2014: 77), «від неї пахло вітром і димом» (Шкляр, 2014: 96), «пахне живиця» (Шкляр, 2014: 287), «гірко-солодкий дух скошеної трави» (Шкляр, 2014: 96) тощо). Деякі запахи посилюють тривогу, непевність, навіть нагадують про вмирання. Емоційне забарвлення нюхових вражень постійно змінюється, набуває нових відтінків.

Чутливо вловлені миттєві нюхові враження виступають одним із основних засобів характеристики внутрішнього стану персонажів.

Функцією охоронного модусу В. Шкляр наділив птахів (одуд, плиска), що сприяють душевній регенерації, поглиблюють національну самобутність персонажів. Маруся уміє глибоко відчувати і розуміти природу. Це проявляється у її повсякденному житті і у спілкуванні з коханим Мироном Гірняком. Орнітообрази співвідносяться зі станом персонажів. Маруся підносить Миронові маленьке диво – пташку, що має таку ж назву, як і річка, – плиска. Розповідає про неї ніжно і щемливо: «Плинка, вона ж як дитина. Коли заплющує очі, думає, що її ніхто не бачить. Тільки треба вміти підійти до неї» (Шкляр, 2014: 97). Плинка – це «суцця українська назва» (Шкляр, 2014: 90). «По-московському – трясогузка» (Шкляр, 2014: 90). Це диво – «невеличка пташка, не більша за ластівку, тільки була вона сіра та з білою шийкою» (Шкляр, 2014: 90).

Про одуда, птаха, відомого Миронові, вона говорить: «У моєму селі цього птаха називають московською зозулькою. ... Бо він весь час туркутить: «вот-вот, вот-вот» (Шкляр, 2014: 90).

Світ природи ніби покликаний рятувати людську душу від очерствіння, від жорсткості, піднімаючи її над тимчасовістю обставин.

Український світ у романі В. Шкляра «Маруся» означено конкретно, але він не замкнений – він розімкнутий у Всесвіт. Його просторові матриці – реальні топонімічні назви, громадсько-територіальні; Київ як уособлення національної гідності та історії; природний універсум, міти якого (степ, річки, Дівич-гора, калина та ін.) набувають символічного значення як концепти етнічного і національного світу.

Мікрообраз міста Київ, що постає в лаконічному описі галичан при входженні в нього, є не лише уособленням сьогодення країни, її оновлення як держави, якої, по суті, як такої, і не було, а й вказівкою на здійснення героями мрії і реалізації планів: на Львів через Київ.

Висновки. Отже, можемо констатувати, що історичний інтертекст твору є різноплановим і багатограним. Автор акцентує увагу на необхідності скрупульозного документування подій 20-х років ХХ століття на території України, що дасть можливість зробити правильні висновки для подальшого розвитку українського суспільства та розбудови національної держави. З огляду на сучасні події, роман може виконувати функцію «довідника» з розуміння психології ворога.

Найголовнішим є талановите поєднання загального й окремого, вміння зібрати й виразити все це в єдності та динаміці, у взаємовідносинах і взаємодії. Історичні події не лише не заступають людей, а й самі показані через їх сприймання. Цим досягається багатогранне осмислення подій, що по-різному сприймаються різними людьми, а, з іншого боку, відображення їхньої діяльності значною мірою сприяє глибшому розкриттю характерів. Як результат – маємо в романі зв'язок загального й окремого, історії й приватного життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Галич А. О. Короткий портрет у документальному тексті: акцент на відтворення зовнішності реальної особи. *Вісник Запорізького національного університету: Філологічні науки*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2015. № 2. С. 38–47.
2. Галич А. О. Поліфонічність портрета Марусі в однойменному романі В. Шкляра. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. праць (Філол. науки)*. Вип. 6. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. С. 102–105.
3. Галич О. А. Роман «Маруся» В. Шкляра як поєднання біографії з квазі-біографією. *Літератури світу: поезика, ментальність і духовність*. 6, (Вер. 2015), 2015. 9–18.
4. Гонський В. Час воїнів. Олександра Соколовська – отаман Маруся. *Українська правда*. URL: <http://www.istpravda.com.ua/columns/2011/01/26/18551/> (дата звернення: 15.11.2024).
5. Гуцуляк М. Вальтер Скотт би плакав (рецензія на роман Василя Шкляра «Маруся»). URL: <http://ltd.co.ua/vasyshklyar-marusa-retsenziya-na-roman/> (дата звернення: 15.11.2024).
6. Жила С. «...Книжка минулим дуже нагадує сьогодення...»: вивчення історичного роману Василя Шкляра «Маруся». *Українська література в загальноосвітній школі*. 2015. № 5 (травень). С. 24–30.
7. Завальнюк К., Стецюк Т. Українська амазонка Олександра Соколовська (отаманша Маруся). Вінниця : ФОП Данилюк В.Г., 2010. 88 с.
8. Ільченко І. І., Ткаченко Н. В. Топонімічний простір романів «Залишенець. Чорний ворон» та «Маруся» як вияв мовної особистості В. Шкляра. *Закарпатські філологічні студії. Випуск 26. Том 1*. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 172–177.
9. Насмінчук Г. Художній світ роману «Маруся» Василя Шкляра. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. Вип. 40. Кам'янець-Подільський. 2015. С. 33–36.
10. Новиков А. Дискурс національно-визвольних змагань у романах Василя Шкляра «Чорний ворон» і «Маруся». *Український світ у наукових парадигмах : Збірник наук. праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. Харків : ІШФТ, Вип. 3. 2016. С. 136–142.
11. Новиков А. О. Українська історія крізь призму творчості Василя Шкляра. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2016. Вип. 21(1). С. 20–24.
12. Пономаренко В. Особливості індивідуального стилю роману «Маруся» Василя Шкляра. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка*. 2016. Вип. 1(25). С. 77–83.
13. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. Навчальний посібник. Вінниця, 2019. 206 с.
14. Рибцева О. Тематично-змістові домінанти роману «Маруся» В. Шкляра. *Українська література від давнини до сучасності: парадигми, напрямки, проблеми*. Запоріжжя, 2016. С. 128–130.
15. Федюк Т. Люди, які «тримають Україну»: рецензія на книжку Василя Шкляра. URL : https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/10/141028_book_2014_review_shklyar_fedyuk (дата звернення: 15.11.2024).
16. Хом'як Т. В. «Будемо держати Україну» (Образ отамана Марусі в однойменному романі В. Шкляра). *Вісник Запорізького національного університету: Філологічні науки*. 2016. № 2. С. 236–245.
17. Шаповал Мар'яна. Інтертекстуальність: історія, теорія, поезика. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. 167 с.

18. Шкляр В. Маруся : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2014. 320 с.

REFERENCES

1. Halych A. O. (2015). Korotkyi portret u dokumentalnomu teksti: aktsent na vidtvorennia zovnishnosti realnoi osoby [Brief Portrait in a Documentary Text: the Emphasis on the Recreation of the Appearance of a Real Person]. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu: Filolohichni nauky*. Zaporizhzhia : Zaporizkyi natsionalnyi universytet, № 2. S. 29–37. [in Ukrainian].
2. Halych A. O. (2015). Polifonichnist portreta Marusi v odnoimennomu romani V. Shkliara [Polyphonicity of Marusia's Portrait in V. Shklyar's Novel of the Same Name]. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii : zb. nauk. prats (Filol. nauky)*. Vyp. 6. Kyiv : Kyiv. un-t im. B. Hrinchenka, S. 102–105. [in Ukrainian].
3. Halych O. A. (2015). Roman «Marusia» V. Shkliara yak poiednannia biohrafii z kvazi-biohrafieiu [The novel 'Marusia' by V. Shklyar as a combination of biography and quasi-biography]. *Literaturnyi svitu: poetyka, mentalnist i dukhovnist*. 6, (Ver. 2015), 9–18. [in Ukrainian].
4. Honskyi V. Chas voyniv. Oleksandra Sokolovska – otaman Marusia. [The time of warriors. Oleksandra Sokolovska – Ataman Marusia. Ukrainian Truth]. *Ukrainska pravda*. URL: <http://www.istpravda.com.ua/columns/2011/01/26/18551/> (data zvernennia: 15.11.2024) [in Ukrainian].
5. Hutsuliak M. Valter Skott by plakav (retsenziia na roman Vasyliia Shkliara «Marusia»). [Walter Scott Would Cry (a Review of the novel «Marusia» by Vasyl Shklyar)]. URL: <http://lsd.co.ua/vasyl-shklyar-marusya-retsenziya-na-roman/> (data zvernennia: 15.11.2024) [in Ukrainian].
6. Zhyla S. (2015). «...Knyzhka mynulym duzhe nahaduie sohodennia...»: vyvchennia istorichnoho romanu Vasyliia Shkliara «Marusia» [«...The Book, by it's Past, is Very Similar to the Present...»: Studying the Historical Novel «Marusia» by Vasyl Shklyar]. *Ukrainska literatura v zahalnoosvitnii shkoli*. № 5 (traven). S. 24–30. [in Ukrainian].
7. Zavalniuk K., Stetsiuk T. (2010). Ukrainska amazonka Oleksandra Sokolovska (otamansha Marusia). [Ukrainian Amazon Oleksandra Sokolovska (Ataman Marusia)]. Vinnytsia : FOP Danyliuk V.H., 88 s. [in Ukrainian].
8. Ilchenko I. I., Tkachenko N. V. (2022). Toponimichni prostir romaniv «Zalyshnets. Chornyi voron» ta «Marusia» yak vyjav movnoi osobystosti V. Shkliara [Toponymic Space of the Novels «Zalyshnets. Black Crow» and «Marusia» as a Manifestation of V. Shklyar's Linguistic Personality]. *Zakarpatski filolohichni studii*. Vypusk 26. Tom 1. Uzhhorod : Vydavnychy dim «Helvetyka», S. 172–177. [in Ukrainian].
9. Nasmynchuk H. (2015). Khudozhnii svit romanu «Marusia» Vasyliia Shkliara [The Artistic World of the novel «Marusia» by Vasyl Shklyar]. *Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohienka. Filolohichni nauky*. Vyp. 40. Kamianets-Podilskyyi. S. 33–36. [in Ukrainian].
10. Novykov A. (2016). Dyskurs natsionalno-vyzvolnykh zmahan u romanakh Vasyliia Shkliara «Chornyi voron» i «Marusia» [The Discourse of the National Liberation Movement in the Novels «The Black Crow» and «Marusia» by Vasyl Shklyar]. *Ukrainskyi svit u naukovykh paradyhmakh : Zbirnyk nauk. prats Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody*. Kharkiv : IShFT, Vyp. 3, S. 136–142. [in Ukrainian].
11. Novykov A. O. (2016). Ukrainska istoriia kriz pryzmu tvorchosti Vasyliia Shkliara [Ukrainian History through the Prism of Vasyl Shklyar's Works]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serii: Filolohiia*. Vyp. 21(1), S. 20–24. [in Ukrainian].
12. Ponomarenko V. (2016). Osoblyvosti individualnoho styliu romanu «Marusia» Vasyliia Shkliara [Features of the Individual Style of the Novel «Marusia» by Vasyl Shklyar]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. Volodymyra Hnatiuka*. Vyp. 1(25). S. 77–83. [in Ukrainian].
13. Prosalova V. A. (2019) Intertekstualnyi analiz: teoriia i praktyka. Navchalnyi posibnyk [Intertextual analysis: theory and practice]. Vinnytsia, 206 s. [in Ukrainian].
14. Rybtseva O. (2016). Tematychno-zmistovi dominanty romanu «Marusia» V. Shkliara [Thematic and Content Dominants of the Novel «Marusia» By V. Shklyar]. *Ukrainska literatura vid davnyiny do suchasnosti: paradyhmy, napriamky, problemy*. Zaporizhzhia, S. 128–130. [in Ukrainian].
15. Fediuk T. Liudy, yaki «trymaidu Ukrainu»: retsenziia na knyzhku Vasyliia Shkliara [People who «Hold Ukraine»: a Review of Vasyl Shklyar's Book]. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/10/141028_book_2014_review_shklyar_fedyuk (data zvernennia: 15.11.2024) [in Ukrainian].
16. Khomiak T. V. (2016). «Budemo derzhaty Ukrainu» (Obraz otamana Marusi v odnoimennomu romani V. Shkliara) [«We will Hold Ukraine» (The Image of Ataman Marusia in the Novel by V. Shklyar of the Same Name)]. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu: Filolohichni nauky*. № 2, S. 236–245. [in Ukrainian].
17. Shapoval Mariana. (2013) Intertekstualnist: istoriia, teoriia, poetyka [Intertextuality: history, theory, poetics]. Kyiv : Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr «Kyivskyyi universytet», 167 s. [in Ukrainian].
18. Shklyar V. (2014). Marusia : roman [Marusia : a Novel]. Kharkiv : Knyzhkovyi klub «Klub simeinoho dozvillia», 320 s. [in Ukrainian].

Інеса ЧАКАЛ,

orcid.org/0000-0001-9373-5986

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри румунської та класичної філології
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) *inesa.chakal@gmail.com*

ФУНКЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДАВНЬОГРЕЦЬКОГО ДАВАЛЬНОГО ВІДМІНКА (НА ОСНОВІ РОМАНУ ЛОНГА «ДАФНІС І ХЛОЯ»)

У статті зроблено спробу охарактеризувати функційні можливості давньогрецького давального відмінка у романі «Дафніс і Хлоя» письменника II ст. н.е. Лонга. **Метою дослідження** було виявити і охарактеризувати форми давального відмінка давньогрецької мови, одного з непрямих відмінків, що поєднує функції трьох індоєвропейських: власне давального, інструментального та локативного, та описати діапазон його синтаксичних потенцій у тексті роману. У роботі ми використали комплекс традиційних методів лінгвістичного аналізу, зокрема, описовий, структурний та метод кількісного аналізу. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що в роботі вперше здійснено системний аналіз давньогрецького давального відмінка, проведено семантичну класифікацію основних дієслів та прикметників, що керують давальним відмінком (наприклад, дієслова зі значенням «давати» (δίδωμι), «дарувати» (δωρέομαι), «говорити» (λέγω), «служити» (δουλεύω), «слідувати, йти» (ἀκολουθέω), «наближатися» (πλησιάζω), «переконувати» (πειθομαι), «уподібнюватися» (ὁμοιόω), «турбуватися» (μέλω) etc.); виокремлено і проаналізовано його найпоширеніші синтаксичні функції у тексті роману «Дафніс і Хлоя» з урахуванням типу синтаксичного зв'язку (давальний приналежності, знаряддя, інтересу, причини, часу, виконавця, відношення, адресата, спільноти, міри, способу дії та ін.); охарактеризовано значення давального відмінка у позиції сильного керування, слабого керування та у позиції прилягання. Давальний відмінок у позиції прилягання вживається з прийменниками ἐν, ἐπί, παρά, περί, πρός, σύν, ὑπό (dativus praepositionis), серед них домінують виявилася синтаксема ἐν + Dat. (135 фіксацій). **Висновки.** Проаналізований матеріал надає досить цілісну характеристику давньогрецького давального відмінка та засвідчив його багату функційну природу.

Ключові слова: давальний відмінок, синтаксична функція, синтаксема, керування, прилягання, давньогрецький роман, Лонг.

Inesa CHAKAL,

orcid.org/0000-0001-9373-5986

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Romanian and Classical Philology
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
(Chernivtsi, Ukraine) *inesa.chakal@gmail.com*

FUNCTIONAL POTENTIAL OF THE ANCIENT GREEK DATIVE CASE (BASED ON LONGUS' NOVEL "DAPHNIS AND CHLOE")

The article attempts to characterize the functional capabilities of the ancient Greek dative case in the novel "Daphnis and Chloe" by the writer of the 2nd century AD Longus. **The purpose of the research** was to identify and characterize the forms of the dative case of the ancient Greek language, one of the indirect cases, which combines the functions of three Indo-European cases: the dative pure, the instrumental and the locative, and describe the area of its syntactic potentialities in the text of the novel. In the work, we used a set of traditional methods of linguistic analysis, in particular, descriptive, structural and quantitative. **The scientific novelty** of the obtained results lies in the fact that in the article for the first time a systematic analysis of the ancient Greek dative case is carried out, a semantic classification of the main verbs and adjectives that govern the dative case is conducted (for example, verbs with the meaning of "to give" (δίδωμι), "to bestow" (δωρέομαι), "to speak" (λέγω), "to serve" (δουλεύω), "to follow, to go" (ἀκολουθέω), "to approach" (πλησιάζω), "to persuade" (πειθομαι), "to resemble" (ὁμοιόω), "to care" (μέλω) etc.); its most common syntactic functions in the text of the novel "Daphnis and Chloe" are identified and analyzed according to the type of syntactic connection (the dative of possession, instrument, interest, cause, time, agent, reference, addressee, association, measurement, manner etc.); the meanings of the dative case in the position of strong government, weak government and in the position of adjointment are characterized. The dative case in the position of adjointment is used with the prepositions ἐν, ἐπί, παρά, περί, πρός,

ὄν, ὑπό (dativus praepositionis), among them the dominant syntaxema is ἐν + Dat. (135 fixations). Conclusions. The analyzed material provided a quite complete characteristic of the ancient Greek dative case and demonstrated its rich functional nature.

Key words: dative case, syntactic function, syntaxema, government, adjointment, ancient Greek novel, Longus.

Постановка проблеми. Категорія відмінка іменника належить до фундаментальних категорій давньогрецької мови. Свій зміст вона виявляє шляхом функціонування відмінкових слівформ. І щоб виявити функційну значимість того чи того відмінка визначальним є синтаксичний аспект. За функціональну одиницю синтаксичного рівня береться *синтаксема* – елементарна синтаксична одиниця.

О. Межов визначає *синтаксему* як «абстрактну мінімальну синтаксичну одиницю, що виконує певні семантико-синтаксичні функції в реченні (предикатну, суб'єктну, об'єктну, локативну, причинову, часову, умовну, допустову та ін.) і може виступати у формально-синтаксичних позиціях підмета, присудка, другорядного члена речення та комунікативних позиціях теми або реми» (Межов, 2007: 16).

Відмінок – одна з найрозповсюдженіших і добре вивчених на сьогодні лінгвістами граматичних категорій. Сам термін виник ще в античності. Вперше слово πτόβς (відмінок) як термін у граматичному контексті фіксується у давньогрецького філософа Аристотеля (IV ст. до н.е.), який вкладав у нього значно ширший зміст, ніж має цей термін у сучасній граматиці. Вагомих результатів у розробці теорії відмінка досягли стоїки, зокрема граматики Хрісіпп (III ст. до н.е.), якого вважають основоположником вчення про відмінки. Александрійський граматики Діонісій Фракієць закріплює п'ятивідмінкову систему, яку й сьогодні без жодних змін розглядає граматики давньогрецької мови. Аполлоній Дискол першим в античній граматиці почав працювати над розробкою синтаксичних функцій відмінків (Сафроняк, 1989: 51–55).

Однією з найважливіших функцій відмінка є характеристика синтаксеми. О. Межов зазначає, що «в українській мові відмінкові форми є засобом вираження синтаксем (називний відмінок виступає головним морфологічним показником суб'єктної синтаксеми, знахідний – об'єктної, давальний – адресатної, орудний – інструментальної, місцевий – локативної)» (Межов, 2007: 17).

Аналіз досліджень. Система значень давньогрецьких відмінків досить добре вивчена, особливо у зіставленні з загальним станом індоєвропейської відмінкової системи (Ф. Кнауер, П. Шантрєн, Й. Тронський, О. Широков, М. Сла-

в'ятинська, С. Шарипкін, С. Соболевський) (Чекарева, 2017: 34).

У вітчизняному і зарубіжному мовознавстві проблематику функціонування відмінкових форм у класичних мовах порушували у своїх дослідженнях Р. Оліщук (Оліщук, 1996), М. Сенів (Сенів 1997; Сенів, 2005; Сенів, 2016), Є. Чекарева (Чекарева, 2006; Чекарева, 2017), В. Шовковий (Шовковий, 2008), О. Лазер-Паньків (Лазер-Паньків, 2008), З. Павловська (Павловська, 2009), Дж. Поултні (Poultney, 1936), Дж. Лоу (Louw, 1966), Р. Дін (Dean, 2003) та ін.

У праці Дж. Лоу запропоноване стійке застосування трьох аспектів (семантичного, синтаксичного і контекстуального) для характеристики відмінкової системи грецької мови. Науковець зазначає, що у реченні *семантичний рівень* позначає значення, втілене у самому відмінку і таким чином виражає його можливість бути в позиції у конструктивному ланцюзі; *синтаксичний рівень* вказує на позицію у структурі речення і конструктивну роль, яку виконує відмінок; *контекстуальний рівень* вказує на специфічне значення (Louw, 1966: 77). Ці три рівні, на думку Дж. Лоу, ані взаємовиключаються, ані співіснують по відношенню один до одного.

Окремі синтаксичні функції давального відмінка у давньогрецькій мові стали предметом дослідження у наукових розвідках Дж. Гонди «Грецьке ἐλί + давальний відмінок» (Gonda, 1957), А. Хоєкстри «Примітка про давальний відмінок мети («Dativus Finalis») у грецькій мові» (Hoekstra, 1962) та Д. Гольдштейна «Синхронія та діахронія грецького давального відмінка виконавця» (Goldstein, 2019), в індоєвропейських мовах – С. Лурагі «Давальний відмінок виконавця в індоєвропейських мовах» (Luraghi, 2016), в чеській і німецькій мовах – Й. Андерша (Андерш, 1975) та ін.

Зважаючи на незначний обсяг наукових досліджень давньогрецького давального відмінка та відсутність комплексного опису його синтаксичних функцій, виникає необхідність у виявленні всіх можливих типів його значень і висвітленні їх функціонування у тексті давньогрецького письменника II ст. н.е.

Мета статті – виявити і охарактеризувати форми давального відмінка давньогрецької мови, описавши діапазон його синтаксичних потенцій у

тексті роману Лонга. Мета роботи зумовлює необхідність розв'язання низки конкретних завдань, серед яких: подати коротку характеристику давньогрецького давального відмінка і з'ясувати усі можливі синтаксичні функції, які виокремлюють вчені; провести семантичну класифікацію дієслів, іменників, прикметників, що керують давальним відмінком у давньогрецькій мові; виокремити і проаналізувати найпоширеніші синтаксичні функції давального відмінка у тексті роману «Дафніс і Хлоя».

У процесі роботи ми використали комплекс традиційних методів лінгвістичного аналізу, зокрема, описовий, структурний та метод кількісного аналізу. Об'єктом дослідження виступає давальний відмінок давньогрецької мови в контексті словосполучень і речень, взятих з тексту роману Лонга. Предмет – функціонування грами давального відмінка в синтаксичній системі давньогрецької мови на матеріалі роману Лонга «Дафніс і Хлоя».

Виклад основного матеріалу. Загальна синтаксично-семантична функція давального відмінка полягає в оформленні назви об'єкта, якого стосуються певною своєю стороною дія або стан, позначувані керуючим членом словосполучення. Стосунки дії або стану до такого об'єкта можуть при цьому розумітися як такі, що відбуваються на користь або на шкоду об'єктові, спрямовуються до нього чи орієнтуються на нього або просто здійснюються в сфері його сприймання чи існування (Сучасна українська літературна мова: Синтаксис, 1972: 82).

Як показало дослідження, синтаксичні функції давального відмінка виходять за межі, наприклад, функцій українського давального відмінка, який виступає головним морфологічним показником зокрема адресатної синтаксеми.

Давньогрецький давальний відмінок (πτῶσις δοτική, casus dativus) – один з непрямих відмінків, який об'єднує функції трьох індоєвропейських відмінків: власне давального, інструменталія та локатива (Енциклопедичний словник класичних мов, 2017: 147).

В давньогрецькій мові власне давальний відмінок «означає особу чи предмет, на який переноситься дія дієслова чи для якої щось існує чи відбувається, і виступає як непрямий додаток при перехідних і неперехідних дієсловах, прислівниках, прикметниках і, зрідка, іменниках» (Енциклопедичний словник класичних мов, 2017: 147). Давальним керують дієслова (й подібні за значенням прикметники) із семантикою «давати» (δίδωμι), «дарувати» (δωρέομαι), «говорити»

(λέγω), «служити» (δουλεύω), «слідувати, йти за кимось» (ἔπομαι, ἀκολουθέω), «наближатися» (πλησιάζω), «переконуювати когось» (πείθομαι), «бути схожим, уподібнюватися» (ἕοικα, ὁμοίω) etc. Наприклад: οἱ τε ἄλλοι νομεῖς ἦγον τὰς ἀγέλας εἰς νομὴν καὶ πρὸ τῶν ἄλλων Χλόη καὶ Δάφνις, οἷα μεῖζονι δουλεύοντες ποιμένι (3,12,1) – *одні пастухи погнали стада на пасовиська, а раніше від інших – Дафніс і Хлоя, адже служили видатнішому пастухові; Οὐκ ἔπειθε ταῦτα Φιλητὰς Μηθουναίοις (2,17,2) – Філет не переконав у цьому мітимнійців.*

Опрацювавши сучасні граматики давньогрецької мови, вітчизняні і закордонні (Олішук 1996; Dean, 2003; Енциклопедичний словник класичних мов, 2017), ми виявили, що окрім своєї основної власної функції, давальному відмінку приписують різноманітні синтаксичні функції, більшість з яких представлені у тексті роману Лонга «Дафніс і Хлоя».

Найбільш переконливим засобом відобразити, яким саме чином поєднуються слова у словосполученні чи реченні, виступає керування – «тип зв'язку, при якому наявність у слова активної валентності вимагає певного граматичного оформлення відповідної залежної групи» (Загнітко, 2006: 344–345). А. Загнітко підкреслює, що моделі керування «визначають відповідність між активними синтаксичними валентностями слова і засобами їх вираження у залежній групі – наприклад, прийменниково-відмінкова форма» (Загнітко, 2006: 344–345).

Давальний реалізує свої потенції у певних позиціях через смислову незавершеність опорного компонента, що і визначає сильний чи слабкий характер зв'язку між компонентами у реченні. Розглянемо функціонування давньогрецького давального відмінка у тексті роману Лонга у позиції сильного керування, слабого керування та у позиції прилягання, щоб з'ясувати особливості його синтаксичних значень.

І. Давальний відмінок у позиції сильного керування вживається при дієсловах: 1) для позначення близько розташованого об'єкта, що входить у сферу дії (πλησιάζω τινί «наближатися до когось», ἔπομαι, ἀκολουθέω τινί «слідувати, йти за кимось», προσέρχομαι «приходити, наближатися», ὁμοίω «робити схожим на когось»), пор.: δεσμὸν ῥάβδου χλωρᾶς λυγίσας ὁμοίον βρόχῳ τῆ πέτρα προσῆλθεν (1,5,1) – *[Дріас], скрутивши зелену гілку у зав'язь, подібну до петлі, наблизився до скелі; κάκεινος δὲ συγκατακλίνεται τῷ φιλήματι ἀκολουθῶν (2,11,2) – і він разом з нею схилився, слідує за поцілунком; ἔστι δὲ καλὸς καὶ οὐδὲν ἕοικῶς σιμῶ γέροντι καὶ μαδώσῃ γυναικί (3,32,1) –*

він гарний і зовсім неподібний до кирпатого старого і лисої жінки; 2) для позначення іншого (інших) учасників дії, спільності дії (давальний відмінок спільноти, *dativus sociativus*, δοτική τῆς κοινωνίας): μάχομαι (битися), διαλέγομαι (розмовляти, вести бесіду), ἐρίζω (сперечатися), πολεμέω (воювати) etc., наприклад: Ἐπετήρει δὲ καιρὸν **διαλεχθῆναι** περὶ αὐτοῦ **τῷ Ἀστύλῳ** (4,12,4) – [Гнафон] вичікував вдалого часу поговорити з Астилом про нього; 3) для позначення об'єкта, на користь якого відбувається дія (βοηθέω τινί «допомагати комусь», μέλω «турбуватися» etc.), як-от: τὰ δὲ ἄλλα **μελήσει** περὶ ὑμῶν Ἐρωτι (2,23,5) – а про інше за вас потурбується Ерот; 4) для позначення каузального об'єкта, що є причиною дії (здебільшого при verba affectuum): ὀργίζομαι τινί (гнівтися на когось, через когось); καταμέμφομαι (дорікати) та ін., напр.: Ὁ Πάν **ὀργίζεται τῇ κόρῃ** τῆς μουσικῆς φθονῶν (3,23,3) – Пан гнівається на дівчину за звучання музики; **ταῖς Νύμφαις** ὡς προδούσαις **κατεμέμφετο** (2,21,3) – [Дафніс] дорікав Німфам, наче зрадницям.

Давальний відмінок при дієсловах емоційного стану (verba affectuum) Й. Андерш називає «афективним». Вчений зазначає, що такий давальний «оформляє назву особи, у зв'язку з якою або стосовно до якої відбувається дія, у якій вона емоціонально зацікавлена. При цьому стосунок особи, назву якої оформляє давальний афективний, до висловлюваного, може супроводжуватися різними модальними відтінками, зокрема такими, як подив, похвала, здивування, задоволення, переживання, співчуття, убоління, розчарування, висміювання, погрожування, застереження тощо» (Андерш, 1975: 44). Саме тому, що давальний афективний виражає «емоційно забарвлений інтерес особи до дії, він є сильним стилістичним засобом» (Андерш, 1975: 44).

У позиції сильного керування перебуває також давальний відмінок, поєднуючись із прикметниками, що мають значення, близькості, подібності, спільності, корисності і протилежні до них (ὁμοῖος «подібний, схожий», φίλος «дружній», βλαβηρός «шкідливий» etc.). Порівняймо: Ἄρα καὶ γνῶρίσματα **ὅμοια** παρέκειτο **τοῖς εὐρεθεῖσιν** ὑπ' ἐμοῦ; (3,32,2) – Чи не лежали там розпізнавальні знаки подібні до знайдених мною? ὅρας ὡς **ὕακίνθῳ** μὲν τὴν κόμην **ὅμοια** ἔχει (4,17,5) – Ти бачиши, що має волосся подібне до гіацинту.

Давального відмінка потребують (здебільшого) дієслова з префіксами, співвідносними з тими прийменниками, які поєднуються з давальним (σύν, ἐπί, παρά, ὑπό, πρός). «Прийменник-префікс, будучи складовою частиною нового слова..., збе-

рігає зв'язок з прийменником – окремим словом зі своїми специфічними ознаками, впливаючи на семантико-граматичні зв'язки між словами в реченні» (Чекарева, 2006: 50).

У позиції сильного керування датив часто вживається після дієслів, які мають префікси ἐν- (ἐμ-), ἐπι-, παρα-, περι-, προσ-, συν- (συμ-), ὑπο- (*dativus praepositivus*, προθητική δοτική), наприклад, **ἐμβάλλω** (класти), **προσέρχομαι** (приходити, наближатися), **ὑποτρέχω** (пробігати), **ὑποκρύπτω** (ховати), **ἐπιπηδῶ** (настрибувати, нападати), **συμπαίζω** (грати разом): Ἡ δὲ ἦδετο ἰδοῦσα ... καὶ αὐθις **ἐνέβαλε τῷ κόλπῳ** λαλοῦντα (1,26,3) – вона зраділа, побачивши [цикаду], ... і знову поклатла на груди цвіркотливу; **τῇ πέτρῃ προσῆλθεν**, ὡς ἐκεῖ συλληψόμενος αὐτήν (1,5,1) – він наблизився до скелі, щоб спіймати там її [вівицю]; потὲ μὲν **ταῖς ῥοδωνιαῖς ὑποτρέχων**, потὲ δὲ **ταῖς μήκωσιν ὑποκρυπτόμενος** (2,4,2) – то він пробігав поміж трояндових кущів, то ховався посеред маків; Ἐνταῦθα οἱ κωμῆται **ταραχθέντες ἐπιπηδῶσιν αὐτοῖς** (2,17,3) – тепер розгнівані селяни напали на них; Αἴγας ἔνεμεν, **Νύμφαις συνέπαιζεν**, ἦδεν οἶον νῦν (2,34,1) – вона випасала кіз, грала разом з німфами, співала, як тепер.

II. Давальний відмінок у позиції слабого керування позначає особу (рідше предмет), яка перебуває в сфері протікання дії і проявляє до неї значний ступінь зацікавленості і близькості.

Давальний відмінок позначає адресата дії (*dativus adresativus*): Τοῦτο Ἀφροδίτη κάλλους ἔλαβεν ἄθλον, τοῦτο ἐγὼ **σοὶ δίδωμι** νικητήριον (3,34,2) – таке [яблуко] отримала Афродіта як нагороду за красу, таке і я дарую тобі як нагороду за перемогу.

При прикметниках, дієсловах, іменниках давальний відмінок може позначати особу або предмет, якому спеціально призначена дія або ознака (як-от: θύω «приносити жертву», τὸ ἀνάθημα «дар, пожертва», ἀνατίθηναι «приносити в дар, присвячувати»): **θεοῖς** ἔθυσεν, ὅσοι προεστᾶσιν ἀγροικίας, **Δήμητρι** καὶ **Διονύσῳ** καὶ **Πανὶ** καὶ **Νύμφαις** (4,13,3) – він приніс жертви богам, які опікуються полями, – Деметрі і Діонісу, і Пану, і німфам; Ἐνταῦθα ὁ Δάφνις συναθροίσας πάντα τὰ ποιμενικὰ κτήματα διένειμεν ἀναθήματα **τοῖς θεοῖς**. **τῷ Διονύσῳ** μὲν ἀνέθηκε τὴν πήραν καὶ τὸ δέρμα, **τῷ Πανὶ** τὴν σύριγγα καὶ τὸν πλάγιον αὐλόν· τὴν καλαύροπα **ταῖς Νύμφαις** (4,26,2) – тоді Дафніс зібрав усе пастуше надбання і поділив як жертвовні дари богам. Діонісу він присвятив пастушу торбину та шкіру, Пану – сирингу та вигнуту флейту, німфам – пастуший посох.

При певних дієсловах та іменниках форма давального відмінка може отримувати значення особи чи предмета, на користь чи на шкоду якої вчиняється дія. Такий відмінок називається *давальний відмінок інтересу (dativus commodi vel incommodi, δοτική χαριστική ή ἀντιχαριστική)*. Виступаючи у зв'язку з дієсловом (іменником чи прикметником), він вказує на суб'єкт (особу або річ), на користь (шкоду) якого щось робиться, відбувається чи існує, та відповідає на питання «для (заради) кого, чого? в чийх інтересах? кому, чому на користь (шкоду)» (Оліщук, 1996: 45). Наприклад: *γίνεται μοι θυγάτριον (4,35,3) – донька у мене народилась (вигода); Καὶ τὸ μὲν ἐξέκειτο ἐν ἄντρῳ Νυμφῶν πιστευθὲν ταῖς θεαῖς (4,35,4) – і ось я залишив дитину у гроті Німф, довіривши [її] богиням (вигода); λυποῦμαι, καὶ οὐδὲν τῶν προβάτων ἀπόλωλέ μοι (1,14,1) – я сумую, але жодна з овець у мене не зникла (невигода).*

Давальний вигоди і невигоди (або давальний центрального об'єкта) полягає в оформленні назв таких об'єктів, у сфері сприймання чи в сфері існування яких відбувається певна дія або має місце певний стан чи відношення, позначувані керуючим членом словосполучення (Сучасна українська літературна мова: Синтаксис, 1972: 82–83).

У позиції слабого керування вживається також *давальний відмінок із значенням приналежності (dativus possessivus, δοτική κτητική ή τῆς χρήσεως δοτική)*. Давальний відмінок у поєднанні з дієсловами *εἶμι, ὑπάρχω, πέφυκα, γίγνομαι* «бути, існувати» означає особу, у якої щось (підмет показує, що саме) є або відсутнє (Оліщук, 1996: 83). В українській мові цьому відмінку відповідає вираз з прийменником «у». Порівняймо: *Ἀθύρματα δὲ ἦν αὐτοῖς ποικιλῆα καὶ παιδικά (1,10,1) – ігри були у них пастуші і дитячі; Ὅναρ δὲ Διονυσοφάνει μετὰ φροντίδα πολλήν εἰς βαθὺν ὕπνον κατενεχθέντι τοιόνδε γίνεται (4,34,1) – Діонісофанові сталося таке сновидіння після довгого розмірковування, коли він занурився у глибокий сон.*

Давальний належності оформляє назву особи, у зв'язку з якою або стосовно якої відбувається дія, як така, що безпосередньо стосується предметів власності чи приналежності цієї особи (Андерш, 1975: 52). Деякі дослідники відмінкового синтаксису називають такий давальний *dativus sympatheticus* і характеризують його як більш суб'єктивний, «теплій», ніж родовий, який лише об'єктивно констатує посесивне відношення (Андерш, 1975: 52).

Давній інструментальний відмінок став основою для наступних значень давального відмінка: а) знаряддя дії (*dativus instrumenti*), б) виконавця

або діючої особи (*dativus auctoris*) та в) відношення (*dativus relationis*).

Давальний відмінок знаряддя (dativus instrumenti, δοτική τοῦ ὀργάνου) означає предмет, особу або абстрактне поняття, за допомогою яких відбувається дія, і зазвичай вживається у таких зворотах: *νικᾶν μάχη* «перемогти битвою», *ζημιοῦν θανάτῳ* «карати смертю», *χρησθαί τι* «користуватися чимось» та ін. (Оліщук, 1996: 93). У тексті роману Лонга давальний у синтаксичній функції знаряддя дії досить поширений, що засвідчують наступні контексти: *οἷα τῆς οἰδὸς τῇ γλώττῃ τὸ πρόσωπον ἀπολιχμωμένης μετὰ τὸν κόρον τῆς τροφῆς (1,5,2) – оскільки вівця язиком очищує обличчя після того, як він насититься; τὸ δὲ ἐφαψάμενον ἀμφοτέρων ἐνὶ βέλαι κελεῦσαι λοιπὸν ποικαίνει τὸν μὲν τὸ αἰπόλιον, τὴν δὲ τὸ ποιμνιον (1,7,2) – [Ерот] торкнувшись обох однією стрілою, наказав відтепер пасти йому отару кіз, а її – овець; ὁ δὲ καλάμους ἐκτεμῶν λεπτοῦς καὶ τρήσας τὰς τῶν γονάτων διαφυάς ἀλλήλους τε κηρῶ μαλθακῶ συναρτήσας, μέχρις νυκτὸς συρίζειν ἐμελέτησε (1,10,2) – [Дафніс], нарізавши тонких очеретин і проколовши вузлики в колінцях, одну з одною склеїв м'яким воском, до ночі вчився грати на сиринзі; Ὁ μὲν γὰρ πρεσβύτερος παῖς καὶ ἡ θυγάτηρ ὁμοία νόσῳ μιᾶς ἡμέρας ἀπώλοντο· σὺ δὲ μοι προνοία θεῶν ἐσώθης (4,24,2) – бо старший син і донька померли від одноєї і тої ж хвороби в один день; ти ж мені була врятована волею богів; Ἦ ναῦς ... ἡμέρα μὲν ἐκεῖνη μακρὰν τῆς γῆς ὑπηνέχθη πνεύματι (3,27,3) – корабель ... того дня був відігнаний вітром далеко від землі (у цьому реченні фіксуємо також *dativus temporis* – *ἡμέρα ἐκεῖνη* «того дня»).*

Давальний відмінок виконавця (dativus auctoris, δοτική τοῦ ἐνεργοῦντος προσώπου, виступаючи в конструкції з дієслівними утвореннями (віддієслівними прикметниками на -τεος як предикатив та з дієсловами в пасивному стані в перфекті, плюсквамперфекті чи футурі III), вказує на діючу особу (Оліщук, 1996: 150; Енциклопедичний словник класичних мов, 2017: 148). Фіксуємо *dativus auctoris*, наприклад, у контексті: *Καὶ νῦν δὲ ἡμῖν πεφρόντισται τὸ κατ' ἐκεῖνην, ὡς μήτε εἰς τὴν Μήθυμναν κομισθεῖσα δουλεύοι μήτε μέρος γένοιτο λείας πολεμικῆς (2,23,3) – і зараз нам треба було потурбуватися про неї, щоб вона не потрапила в Мітімну рабинею або щоб не стала частиною військовою здобичі.*

Давальний відмінок відношення (dativus relationis, δοτική τῆς ἀναφορᾶς) ставиться при дієсловах і прикметниках для вказівки на те, що виражені дієсловом чи прикметником стан або властивість належать логічному підметові

не у всьому об'ємі, а лише у певній частині, у певному відношенні. Особливо продуктивні такі давальні відмінки відношення: ὀνόματι «по імені», ἀριθμῷ «числом», φύσει «за природою», γένει «родом», προφάσει «з наміром» etc. (Оліщук, 1996: 175–176), як-от: Τοῦτων τῶν ὀρνίθων ἐπὶ **προφάσει** θήρας ἐξώρμησεν ὁ Δάφνις ἐμπλήσας μὲν τὴν πήραν ὀψημάτων μεμελιτωμένων (3,5,4) – *Дафніс вибрався під проводом полювання на цих птахів, наповнивши торбину медовими тістечками; Ὁ δὲ Γνάθων ... φύσει* παιδεραστῆς ὢν (4,11,2) – *Гнафон... за природою любив хлопців*. Присутність такого давального відмінка (Й. Андерш називає його давальний обмеження) у реченні впливає на характер предикативної ознаки, яка при цьому мислиться релятивно, а не абсолютно (Андерш, 1975: 20).

III. Давальний відмінок у позиції прилягання вживається тоді, коли форми давального відмінка можуть мати значення, близьке до значення прислівників (*dativus adverbialis*), і використовується у ролі різних обставин: а) давальний спосіб дії (*dativus modi*), б) давальний міри (*dativus mensurae*).

Давальний відмінок способу дії (dativus modi, дотикі тоῦ) виражає обставини, які супроводжують дію, і спосіб дії (Оліщук, 1996: 90) та вживається у деяких адвербіальних виразах (βιά «силою», δόλω «хитрістю», δρόμῳ «бігом», ἔργῳ «на ділі», κοινῇ «спільно», τῷ ὄντι «в дійсності», λάθρᾳ «таємно», λόγῳ «на словах», σιγῇ «мовчки», σπουδῇ «поспіхом», τῷδε / οὐδενὶ / πάντι τρόπῳ «таким / ніяким / будь-яким чином» тощо). Зокрема, *dativus modi* фіксуємо у таких контекстах: Ἐπραττον δὲ **κοινῇ** πάντα πλησίον ἀλλήλων νέμοντες (1,10,1) – *вони все робили спільно, пасучи стада один біля одного; καὶ νεμήσετε κοινῇ καὶ συρίσετε κοινῇ* (2,23,5) – *і ви випасатимете стада разом і зратимете на сиринзі разом; ἡ δὲ Χλόη θεασαμένη τὸ συμβὰν δρόμῳ* παραγίνεται πρὸς τὸν σιρόν (1,12,3) – *Хлоя, побачивши, що сталося, бігом помчала до ями; Καὶ ἐπεὶ πλησίον ἦσαν τῶν θυρῶν, ἦδον σκληρᾶ καὶ ἀπηνεὶ τῇ φωνῇ* (4,40,2) – *і коли вони були біля дверей, заспівали скрипучим і грубим голосом*.

Давальний відмінок міри (dativus mensurae, дотикі тоῦ τρόπου) ставиться при прикметниках і прислівниках у вищому ступені і при зворотах πολλῷ (μεῖζων) «набагато (більший)», ὀλίγῳ, μικρῷ (μεῖζων) «трошки (більший)», τοσοῦτῳ «настільки», τοσοῦτῳ... ὅσῳ (μεῖζων) «настільки... настільки (більший)» та з прислівниками πρό (раніше) і μετά (після) на позначення того, настільки один предмет вищий або ниж-

чий від іншого (Оліщук, 1996: 87). Наприклад: Καὶ ἡ χαίρουσα τοῖς τε ἄλλοις ὄρεξε καὶ **Δάφνιδι** μετὰ τοὺς ἄλλους (3,8,1) – *і вона радіючи наливала [вино] усім і Дафнісу після усіх*.

Крім того, у позиції прилягання може фігурувати *давальний відмінок часу (dativus temporis, дотикі тоῦ χρόνου)*, який вживається без прийменника в тому випадку, коли при іменнику є означення (напр., τῆδε τῇ νυκτί «цієї ночі», τῆ ὑστεραία (ἡμέρᾳ) «на наступний день»), і з прийменником ἐν, якщо означення відсутнє (ἐν νυκτί «вночі»). Порівняймо у контекстах: Αἰ μὲν ταῦτα εἰποῦσαι **τῇ νυκτί** συναπῆλθον (3,28,1) – *сказавши це, вони відійшли разом з ніччю; Ἡ ναῦς ἡ τῶν Μηθυμναίων νεανίσκων... ἡμέρᾳ* μὲν ἐκεῖνη μακρὰν τῆς γῆς ὑπηνέχθη πνεύματι (3,27,3) – *корабель молодих мітимнійців... в той день був віднесений вітром далеко від землі; καὶ τῷ μετοπώρῳ* τοὺς γάμους θῆσειν ἐπαγγέλλεται δεξιάν τε ἔδωκεν ὡς οὐδενὸς ἐσομένης ὅτι μὴ Δάφνιδος Χλόης (3,32,3) – *[Дріас] обіцяв, що восени влаштують весілля і дав праву руку як знак того, що нікому не належатиме Хлоя, тільки Дафнісу*. Давньогрецький давальний часу вказує на точний момент часу, коли здійснюється дія, і відповідає за змістом українському недистрибутивному родовому відмінку часу або прислівникам (Шовковий, 2008: 136).

Давальний відмінок причини (dativus causae, дотикі τῆς αἰτίας) служить для вираження внутрішньої причини (φόβῳ «зі страху», ἀνάγκη «з необхідності», ὀργῇ «з гніву» etc.) та ставиться при дієсловах, які виражають почуття (λυπέομαι «сумувати», χαίρω «радіти», ἀγαπάω, στέργω «бути задоволеним») (Оліщук, 1996: 177). Наприклад: ἡ γὰρ Χλόη βραδύτερον ὡς κόρη τὰ πρόβατα ἐξῆγγε τοῦ Δρύαντος **φόβῳ** τῶν ἀγερώχων ποιμένων (1,28,2) – *бо Хлоя, як дівчина, пізніше виганяла овець Дріаса через страх до зарозумілих пастухів; διὰ τοῦτο καὶ νεότητι χαίρει* (2,7,1) – *[Ерот] через це і радіє молодості*.

Давальний відмінок у позиції прилягання вживається при деяких прислівниках та при невластних прийменниках ἅμα і ὁμοῦ, як-от: Καὶ ἐλθὼν **ἅμα τῇ Χλόῃ** πρὸς τὸ νυμφαῖον τῇ μὲν ἔδωκε καὶ τὸν χιτωνίσκον καὶ τὴν πήραν φυλάττειν (1,13,1) – *і прийшовши разом з Хлоєю в грот німф, він віддав їй і хитон, і пастушу торбину, щоб оберігала; φίλημα φίλησας ὕστατον ἀφῆκεν ἅμα τῷ φιλήματι* καὶ **τῇ φωνῇ** τὴν ψυχὴν (1,30,1) – *поцілувавши останнім поцілунок, він відпустив душу разом з поцілунок і зі звуком*.

Давальний відмінок у позиції прилягання вживається з прийменниками ἐν, ἐπί, παρά, περί, πρὸς, σύν, ὑπό (dativus praepositionis). Із зазначених

прийменників тільки одним давальним відмінком у давньогрецькій мові керують ἐν та σύν. У романі Лонга прийменник σύν зафіксований один раз, а ἐν засвідчений 135 разів. Порівняймо: Τύριοι λησταὶ ... προσέσχον τοῖς ἀγροῖς καὶ ἐκβάντες **σύν μαχαίραις** καὶ **ἡμιθωρακίοις** κατέσυρον πάντα τὰ εἰς χεῖρας ἐλθόντα (1,28,1) – *Тірійські пірати... прибули до полів і, висадившись з мечами і панцирами, забрали все, що потрапило до рук*; Καὶ ὄρων τὰ μὲν πεδία ἐν **αὐλακι**, τὰς δὲ ἀμπέλους ἐν **κλήματι**, τὸν δὲ παράδεισον ἐν **κάλλει**... ἦδετο περιττῶς (4,13,4) – *і побачивши поля у борозні, грона на виноградній лозі, сад у красі ... він дуже зрадів*.

Інші прийменники ἐπί, παρά, περί, πρός, ὑπό можуть керувати трьома відмінками – родовим, давальним і знахідним. Зокрема, синтаксема **ὑπό + Dat.** вживається 5 разів (всього у тексті роману 34 фіксації прийменника ὑπό) для позначення місця: ὁ μὲν Δάφνις **ὑπὸ τῇ δρυὶ** τῇ συνήθει καθεζόμενος ἐσύριζε (1,13,4) – *Дафніс, сидючи у звичному місці під дубом, грав на сиринзі*; Καὶ τὸν Πᾶνα ἐκεῖνον τὸν **ὑπὸ τῇ πίτυϊ** ἰδρυσμένον... τούτου ἐδεήθημεν (2,23,4) – *і того Пана, який стоїть під сосною, ... його ми просили*; καὶ **ὑπὸ τῷ στελέχει** καθίσας ἐπυνθάνετο (2,30,2) – *і сівши біля підніжжя пенька, він почав розпитувати*; Ὁ δὲ καθίσας αὐτοὺς ὡσπερ θέατρον, **στάς ὑπὸ τῇ φηγῷ** (4,15,2) – *[Дафніс], посадивши їх, наче у театрі, став під буком*; та в переносному значенні (під владою / керівництвом кого): ὡς ἂν **ὑπὸ φωτὶ** νύκτωρ τὸ γλεῦκος φέροίτο (2,1,2) – *щоб вночі нести при світлі виноградне сусло*.

Синтаксема **ἐπί + Dat.** фіксуємо у досліджуваному тексті 21 раз (всього у романі 92 вживання прийменника ἐπί) для вказівки місця (на чому; біля чого): καθίσαντες **ἐπὶ στελέχει** δρυὸς ἐσκόπουν (1,12,5) – *сівши на стовбур дуба, вони розглядали*; ὁ μὲν ἦδεν οἷα ἄδουσι θερίζοντες, ὁ δὲ ἔσκολπτε τὰ **ἐπὶ ληνοῖς** σκόμματα (4,38,3) – *один співав, що співають при жнивах, а інший розповідав жарти біля чанів, в яких витискають виноград*; та у переносному значенні (для позначення послідовності, керівництва над чимось, причини, мети дії, умови тощо): ταῦτα θρηῆνος ἦν τῶν βοῶν **ἐπὶ βουκόλῳ τετελευτηκότι** (1,31,4) – *таким був тужливий плач корів за померлим волопасом*; **ἐπὶ τίσι** καλαύροπι χρηστέον, **ἐπὶ τίσι** φωνῇ μόνη (1,8,3) – *над якими [тваринами] потрібно застосовувати посох, а для яких – лише голос* (у реченні καλαύροπι та φωνῇ μόνη – dative instrumenti); Ἰδοῦσα δὲ καὶ ... τὸν Δάφνιν **ἐπὶ τῷ δέει** γελῶντα τοῦ φόβου μὲν ἐπαύσατο (1,26,2) – *але побачивши Дафніса, який сміявся через переляк [Хлої], вона забула свій страх; εὐχεται δὲ ταῖς*

Νύμφαις **ἐπὶ χρηστῇ τύχῃ** θρέψαι τὴν ἰκέτιν αὐτῶν (1,6,1) – *[Дріас] помолився німфам, щоб міг виховати благородно їхню опікунку*. Як зазначають Дж.Гонда та А.Хокстра, у грецькій мові сполучення **ἐπί + Dat.** став звичною конструкцією для підкреслення мети (Gonda, 1957; Hoekstra, 1962).

Письменник використовує двічі синтаксеми **παρά + Dat.** (всього 26 фіксації прийменника παρά) у переносному значенні (при кому, у кого, на думку кого (тільки у назвах осіб): Ἐνόμιζε τὴν ψυχὴν **ἐτι παρὰ τοῖς λησταῖς** μένειν (1,32,4) – *він вважав, що душа ще залишилася серед піратів*; Εὐρεν ἴσως **παρὰ τῇ μητρὶ** θεραπαίνας ἐμοῦ κρείττονας (4,27,2) – *він знайшов, мабуть, серед служниць матері, вродливіших від мене*; та двічі синтаксеми **πρός + Dat.** (всього 61 фіксація прийменника πρός) для позначення місця (біля чого): παρήμην σοι συρίζοντι **πρὸς ταῖς φηγοῖς ἐκεῖναις**, ἡνίκα ἦρας Αμαρυλλίδος (2,5,3) – *я був близько біля тебе, коли ти грав на сиринзі біля тих буків, бо ти кохав Амариллідю*; τὸ δὲ δέρμα κέρασιν αὐτοῖς ἐνέπηξαν τῇ πίτυϊ **πρὸς τῷ ἀγάλματι** (2,31,3) – *шкіру рогами вони прикріпили до сосни біля статуї бога*.

Синтаксема **περί + Dat.** засвідчена у Лонга 1 раз (всього у тексті роману 36 фіксації прийменника περί), як-от: Ἀλγεῖ Δάφνις **περὶ τῷ κέρατι** (1,12,1) – *Дафніс жалкував через зламаний ріг [козла]*. Взагалі в аттичній прозі **περί + Dat.** вживається дуже рідко, а саме в деяких зворотах, в яких зазвичай ставиться **περί + Gen.** та **περί + Acc.**

Висновки. Як показало дослідження, семантика давньогрецького давального відмінка охоплює низку синтаксично взаємопов'язаних функціональних типів. Давальний відмінок у власній функції може позначати інтерес, почуття, співвідношення, належність, виконавця; у функції інструментального – супровід, спільноту, знаряддя, спосіб дії, міру, причину; у функції локатива – місце та час. Слід зазначити, що українською мовою він перекладається не лише давальним відмінком, а й формами орудного чи місцевого відмінка, а також прийменниковими конструкціями та подекуди прислівниками.

Здійснений аналіз функційного аспекту давального відмінка у тексті давньогрецького роману Лонга дає цілісну характеристику цього відмінка, висвітлює його природу. Оскільки сучасна грецька мова не має давального відмінка, а його функції розподілені між родовим і знахідним відмінками, тому перспективою дослідження можуть бути способи відтворення давального відмінка у перекладі роману Лонга «Дафніс і Хлоя» новогрецькою мовою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андерш Й. Ф. Семантична структура безприєменникового давального відмінка в чеській і німецькій мовах. Київ : Наукова думка, 1975. 134 с.
2. Енциклопедичний словник класичних мов / Л.Л.Звонська, Н.В.Корольова, О.В.Лазер-Паньків та ін.; за ред. Л.Л.Звонської. 2-е вид. випр. і доп. К. : ВПЦ «Київський університет», 2017. 552 с.
3. Загнітко А.П. Теорія сучасного синтаксису : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2006. 378 с.
4. Лазер-Паньків О.В. Особливості функціонального синтаксису відмінків грецької мови елліністично-римського періоду (на матеріалі твору Арріана «Анабазис Александра»). *Studia Linguistica*. 2008. Vol. 1. С. 68–73.
5. Межов О.Г. Суб'єктні синтаксеми у структурі простого речення : монографія. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. 184 с.
6. Олішчук Р. Грецька мова: синтаксис. Львів : Вид-во ЛБА, 1996. 274 с.
7. Павловська З.В. Синтаксис знахідного відмінка в новогрецькій мові : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.14. К., 2009. 20 с.
8. Сафроняк О.В. Еволюція древньогрецького терміна πῶσις. *Іноземна філологія*: Республіканський міжвідомчий науковий збірник. Вип. 95: Питання класичної філології. № 24. Львів : Вид-во при Львівському держ. ун-ті видавничого об'єднання «Вища школа», 1989. С. 51–56.
9. Сенів М.Г. До питання взаємовідношення відмінкової і приєменникової системи в класичних мовах. *Типологія мовних значень у діахронічному та зіставному аспектах*. Вип. 31-32. 2016. С. 84–103.
10. Сенів М.Г. Приєменник у класичних мовах : посібник. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2005. 272 с.
11. Сенів М.Г. Функціонально-семантичний аналіз системи просторових і часових відношень (на матеріалі латинської мови). Донецьк : Донеччина, 1997. 384 с.
12. Сучасна українська літературна мова: Синтаксис / За заг. ред. І.К. Білодіда. К. : Наук. думка, 1972. 512 с.
13. Чекарева Є.С. Категорія простору в системі приєменникових конструкцій грецької мови : навч. посібник для вищ. навч. закладів. Харків : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2006. 200 с.
14. Чекарева Є.С. Мовна картина світу в лексико-семантичній системі давньогрецької мови (просторово-часовий аспект) : монографія. Харків : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2017. 416 с.
15. Шовковий В.М. Методична інтерпретація категорії відмінка у давньогрецькій мові (на матеріалі форм генетива і датива). *Studia Linguistica*. 2008. Vol. 1. С. 131–137.
16. Dean R.J. Greek Grammar. For Those Who Don't Know Greek. Preston : Preston City Bible Church, 2003. 101 p.
17. Goldstein D.M. The synchrony and diachrony of the Greek dative of agent. *QAZZU warrari: Anatolian and Indo-European studies in honor of Kazuhiko Yoshida*, ed. by A. Catt, R.I. Kim, M. Kobayashi, & B.H. Vine. Ann Arbor : Beech Stave Press, 2019. P. 73–90.
18. Gonda J. Gr. ἐπί + Dative. *Mnemosyne*, 10 (1), 1957, P. 1–7. <http://www.jstor.org/stable/4427937>
19. Hoekstra A. A Note on the Dative of Purpose ("Dativus Finalis") in Greek. *Mnemosyne*. Fourth Series, Vol. 15, Fasc. 1 (1962), P. 15–23.
20. Louw J.P. Linguistic Theory and The Greek Case System. *Acta Classica*. 1966. P. 73–88.
21. Luraghi S. The dative of agent in Indo-European languages. *STUF – Language typology and Universals*. Vol. 69 (1). 2016. P. 15–47. <https://doi.org/10.1515/stuf-2016-0002>
22. Poultney J.W. The Syntax of the Genitive Case in Aristophanes / James Wilson Poultney. Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1936. 235 p.
23. Schönberger O. Longos. Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe. Griechisch und deutsch. Berlin : Akademie-Verlag, 1973. 215 s.

REFERENCES

1. Andersh, Y. F. (1975). Semantyczna struktura bezprzyimennykowego davalnoho vidminka v cheskiej i nimetskii movakh [Semantic structure non-prepositional Dative Case in Czech and German]. Kyiv : Naukova dumka. 134 s. [in Ukrainian].
2. Entsyklopedychnyi slovnyk klasychnykh mov (2017). [Encyclopedic Dictionary of Classical Languages] / Zvonska L.L., Koroliova N.V., Lazer-Pankiv O.V. et al.; za red. L.L. Zvonska. 2-e vyd. vypr. i dop. Kyiv : VPT «Kyivskii universytet», 2017. 552 s. [in Ukrainian].
3. Zahnitko, A.P. (2006). Teoriia suchasnoho syntaksysu : monohrafiia [Theory of Modern Syntax : monograph]. Donetsk : DonNU. 378 s. [in Ukrainian].
4. Lazer-Pankiv, O.V. (2008). Osoblyvosti funktsionalnoho syntaksysu vidminkiv hretskojji movy ellinistychno-rymskoho periodu (na materialii tvoruu Arriana "Anabazys Aleksandra") [Peculiarities of the functional syntax of cases in the Greek language of the Hellenistic-Roman period (based on the material of Arrian's work "The Anabasis of Alexander")]. *Studia Linguistica*. Vol. 1. 68–73. [in Ukrainian].
5. Mezhev, O.H. (2007). Sub'ektni syntaksemy u strukturi prostoho rechennia : monohrafiia [Subject syntaxemes in the structure of a simple sentence : monograph]. Lutsk : RVV «Vezha» Volyn. derzh. un-tu im. Lesi Ukrainky. 184 s. [in Ukrainian].
6. Olishchuk, R. (1996). Hretska mova: syntaksys [Greek language: syntax]. Lviv : Vyd-vo LBA. 274 s.
7. Pavlovska, Z.V. (2009). Syntaksys znakhidnoho vidminka v novohretskii movi [Syntax of the Accusative Case in Modern Greek] : avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.02.14. K., 20 s. [in Ukrainian].
8. Safroniak, O.V. (1989). Evolutsiia davniohretskoho termina πῶσις [Evolution of the ancient Greek term πῶσις]. *Inozemna filolohiia*: Respublikanskyi mizhvidomchyi naukovyi zbirnyk. Vyp. 95: Pytannia klasychnoi filolohii. № 24. Lviv : Vyd-vo pry Lvivskomu derzh. un-ti vydavnychoho objednannia «Vyshcha shkola». 51–56. [in Ukrainian].

9. Seniv, M.H. (2016). Do pytannia vzajemovidnoshennia vidminkovoi i pryimennykovoi systemy v klasychnykh movakh [To the question of the relationship between the case and prepositional system in classical languages]. *Typolohiia movnykh znachen u diahkronichnomu ta zistavnomu aspektakh*. Vyp. 31-32. 84–103. [in Ukrainian].
10. Seniv, M.H. (2005). Pryimennyk u klasychnykh movakh : posibnyk [Preposition in classical languages : textbook]. Donetsk : TOV «Yuho-Vostok, Ltd». 272 s. [in Ukrainian].
11. Seniv, M.H. (1997). Funktsionalno-semantycnyj analiz systemy prostorovykh i chasovykh vidnoshen (na materialy latynskoj movy) [Functional-semantic analysis of the system of spatial and temporal relations (based on the material of the Latin language)]. Donetsk : Donechchyna. 384 s. [in Ukrainian].
12. Suchasna ukrainska literaturna mova: syntaksis (1972) [Modern Ukrainian literary language: syntax] / Za zah. red. I.K. Bilodida. Kyiv : Nauk. dumka. 512 s. [in Ukrainian].
13. Chekareva, Ye.S. (2006). Katehoriia prostoru v systemi pryjmenykovykh konstruktsij hretskoj movy : navch. posibnyk dlia vyshch. navch. zakladiv [The category of space in the system of prepositional constructions of the Greek language : a textbook for higher educational institutions]. Kharkiv : Kharkivskii NU im. V.N. Karazina. 200 s. [in Ukrainian].
14. Chekareva, Ye.S. (2017). Movna kartyna svitu v leksyko-semantycnij systemi davniohretskoj movy (prostorovo-chasovyj aspekt) : monohrafiia [Linguistic picture of the world in the lexical-semantic system of the ancient Greek language (spatio-temporal aspect) : monograph]. Kharkiv : Kharkivskii NU im. V.N. Karazina. 416 s. [in Ukrainian].
15. Shovkovyi, V.M. (2008). Metodychna interpretatsiia katehorii vidminka u davniohretskij movi (na materialy form genetyva i datyva) [Methodical interpretation of the case category in ancient Greek (based on the material of the genitive and dative forms)]. *Studia Linguistica*. Vol. 1. 131–137. [in Ukrainian].
16. Dean, R.J. (2003). Greek Grammar. For Those Who Don't Know Greek. Preston : Preston City Bible Church. 101 p. [in English].
17. Goldstein, D.M. (2019). The synchrony and diachrony of the Greek dative of agent. *QAZZU warrari: Anatolian and Indo-European studies in honor of Kazuhiko Yoshida*, ed. by A. Catt, R.I. Kim, M. Kobayashi, & B.H. Vine. Ann Arbor : Beech Stave Press. 73–90. [in English].
18. Gonda, J. (1957). Gr. ἐπί + Dative. *Mnemosyne*, 10 (1). 1–7. [in English]. <http://www.jstor.org/stable/4427937>
19. Hoekstra, A. (1962). A Note on the Dative of Purpose ("Dativus Finalis") in Greek. *Mnemosyne*. Fourth Series, Vol. 15, Fasc. 1. 15–23. [in English].
20. Louw, J.P. (1966). Linguistic Theory and The Greek Case System. *Acta Classica*. 73–88. [in English].
21. Luraghi, S. (2016). The dative of agent in Indo-European languages. *STUF – Language typology and Universals*. Vol. 69 (1). 15–47. [in English]. <https://doi.org/10.1515/stuf-2016-0002>
22. Poultney, J.W. (1936). The Syntax of the Genitive Case in Aristophanes. Baltimore : The Johns Hopkins Press. 235 p. [in English].
23. Schönberger, O. (1973). Longos. Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe. Griechisch und deutsch. Berlin : Akademie-Verlag. 215 s. [in German].

УДК 821.161.2-1Ф.09:398.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-49>**Валентина ЧОЛКАН,***orcid.org/0000-0002-6635-2493*

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української літератури

Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

(Чернівці, Україна) *v.cholkan@chnu.edu.ua***ЮРІЙ ФЕДЬКОВИЧ І НАРОДНА ПІСНЯ**

У статті крізь призму феноменальних здібностей Ю. Федьковича акцентовано на його художньому доробку та впливові народнопісенної традиції, що стала основою письменницької творчості митця. Ю. Федькович вмів не тільки гарно співати (його улюбленими народними піснями були співанки про Олексу Довбуша, коломийки), а й добре знав нотну грамоту, грав на багатьох музичних інструментах (скрипці, цимбалах, гітарі, цитрі, лірі). Відповідно музичне обдарування письменника знайшло свій вияв у його поетичній, прозовій, драматичній творчості та навіть у публіцистиці, де простежується чимало народнопісенних мотивів, вже не кажучи про жанрове означення власних творів на зразок «співанки», «пісні».

Народна пісня супроводжувала Юрія Федьковича протягом усього його життя. Навіть перебуваючи на службі у австрійській імперсько-королівській армії, він ні на мент не забував про рідну пісню, про що засвідчували у спогадах побратими – приятелі поета по військовій службі.

У творчості буковинського письменника народнопісенна традиція розвивається у кількох аспектах, які дозволяють скласти цілісне уявлення про нерозривний зв'язок його творів із фольклором. Тема «Юрій Федькович і народна пісня» надто широка, оскільки охоплює декілька напрямків, кожен із яких підкреслює її багатогранну структуру. Йдеться про народні пісні на слова Ю. Федьковича, пісні українських композиторів на слова поета, наприклад, С. Мандичевського, С. Воробкевича, А. Вахнянина, Ф. Колесси, С. Людкевича, О. Нижанківського та пісні про Буковинського Соловія. Зокрема, детально розглянуто поезію Ю. Федьковича, на яких позначився фольклорний вплив і які були свого часу омузичені та ті прозові і драматичні твори, де наявне використання текстів українських народних пісень. Виокремлено фольклористичну діяльність Ю. Федьковича, що вплинула на ідейно-художній та сюжетно-тематичний зміст його багатожанрової творчості, а також наголошено на його перекладах українських народних пісень німецькою мовою.

Ключові слова: пісня, поезія, мотив, прозовий, драматичний, композитор, ноти, мелодія.

Valentyna CHOLKAN,*orcid.org/0000-0002-6635-2493*

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Ukrainian literature

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

(Chernivtsi, Ukraine) *v.cholkan@chnu.edu.ua***YURIY FEDKOVYCH AND FOLK SONG**

The article emphasizes the creative heritage of Yuriy Fedkovych and the influence of the folk song tradition, which formed the foundation of the artist's literary work through the light of his phenomenal talents. Y. Fedkovych not only sang well (his favorite folk songs included songs about Oleksa Dovbush and kolomyikas) but also had a strong grasp of notation and played many musical instruments, such as violin, cymbals, guitar, zither, and lyre. His musical talent manifested in his poetic, prose, and dramatic works, as well as in his journalism, where numerous folk song motifs can be traced, not to mention the genre-specific titles of his works, such as «spivanka» and «song».

Folk songs accompanied Yuriy Fedkovych throughout his entire life. During his service in the Austrian emperor-royal army, he never forgot his native songs, as his comrades and brothers-in-arms attested.

In the creativity of the Bukovinian writer, the folk song tradition develops in several aspects, providing a comprehensive understanding of the inseparable connection between his works and folklore. The topic «Yuriy Fedkovych and folk song» is vast, covering several directions, each highlighting its multifaceted structure. These include folk songs set to Fedkovych's lyrics, songs by Ukrainian composers using his poetry (e.g., Y. Mandichevsky, S. Vorobkevych, A. Vakhnianyn, F. Kolessa, S. Liudkevych, and O. Nyzhankivsky), and songs about the Bukovinian Nightingale.

In particular, the article examines the poetry by Y. Fedkovych, influenced by folklore and was later set to music, as well as his prose and dramatic works that incorporate texts of Ukrainian folk songs. Particular attention is given to Y. Fedkovych's folkloristic activity, which influenced his multi-genre creativity. Also, his translations of Ukrainian folk songs into German are highlighted.

Key words: song, poetry, motif, prose, dramatic, composer, notes, melody.

Постановка проблеми. Юрій Федькович – визначний просвітител, письменник (поет, прозаїк, драматург, майстер письма для дитячого читання, перекладач), публіцист, фольклорист, етнограф, «піонер нової літератури» (Юрійчук, 2001: 48), редактор газети «Буковина» – першого в краї україномовного періодичного видання; той, хто започаткував «весну українського національно-культурного відродження» (Федькович, 2004: 6) та «вписав» Буковину в українську і світову літературу» (Шалата, 1984: 6). Окрім зазначених фахів, майбутній письменник працював землеміром (в інженера Чунтуляка), аптекарем (в аптекаря Бредемеєра), писарем, жовніром, війтом, котрий давав приватні уроки, вправно володів ціпом, косою, збирав гроші на церкву, виступав правозахисником селян, беручи участь у сервітутових процесах, був шкільним інспектором Вишницького повіту (1869–1872), співробітником львівської «Просвіти», став визначним педагогом, невтомним трудівником на ниві народної освіти, ідеї якого, зокрема, навчання національною мовою, нині – дуже актуальні. Про високу освіченість першого «буковинсько-гуцульського європейця», знавця «п’яти мов (крім рідної, ще й німецької, польської, французької, румунської, угорської)» (Ковалець, 2011: 225), пише Лідія Ковалець, – на сьогодні найвідоміша дослідниця життя і творчості буковинського Соловія, вказуючи, зокрема, і на потужну лектуру письменника (Ковалець, 2006: 40). Отже, на нашу думку, Юрія Федьковича цілком можна вважати своєрідним «українським Леонардо да Вінчі».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Літературознавець М. Насенко вважає митця «першим професійним поетом Буковини і першим із тих, хто заговорив про національну свідомість буковинців» (Насенко, 2012: 324). Натомість Д. Павличко пише: «За словами Франка, Федькович стоїть обіч Шевченка перший. Тому треба перестати говорити, що маємо трійцю – Шевченко, Франко, Леся Українка. Леся Українка – велика поетеса, але якщо говорити про першу трійцю, то це Шевченко, Федькович, Франко» (Павличко, 2014: 6).

За влучним висловленням Г. Філіпчука, Ю. Федькович – «український Поет синіх гір і запінених Черемоша і Прута», виростаючи поміж такої краси спершу від матері («Бо моя мати мене породила, / Та де вірли воду пили, / Та й співаночок мене научила / Вісімдесят і чотири. / Бо моя мати мене породила / В чистім поли при Дунаю. / «Співай, мій сину, – так ми говорила, – / Як соловії в темнім гаю» (Федькович, 2004: 27)), а пізніше – від сестри Марії («Моя старша сестра знала незра-

ховані казки і пісні руссконародні [...], а же ми ся обоє так дуже любили, то я, хлопчиком бувше, раз у раз при ней ся забавляв і всі тоті співанки і казки попереїняв» (Федькович, 2022: 105)) з дитинства увібрав любов до народної пісні.

Як зазначає Я. Шлюсар-Бак (Шлюсар-Бак, 1984: 148), «улюбленими піснями Федьковича були народні співанки про Олексу Довбуша «Гей, попід гай зелененький» та «А на нашій полонині розвив ми ся бучок», які надихнули поета на написання віршів про легендарного ватажка опришків /«Сам», «Сонні мари», «Дзвінка», «Довбуш»/».

Недаремно, спраглий до краси пісенної творчості, автор пізніше у поезії «Одних виучують писарить», яка вперше була надрукована в журналі «Правда» (1868), напише: «Одних виучують писарить, / А другі пнуться аж в попи; / А я лиш співанки на швару (швар – висока трава на полонинах. – В. Чолкан) / Хотів посіяти...» (Федькович, 2004: 139).

Мета і завдання статті. На основі детального аналізу поезії, прози, драматургії та публіцистики Ю. Федьковича з’ясуємо вплив народнопісенної традиції, що позначається на жанрово-стильових особливостях творів письменника.

Виклад основного матеріалу дослідження. Юрій Федькович володів гарним голосом (баритоном). Про особливу любов письменника до співу посвідчує наступний спомин, записаний Наталею Семанюк: «[...] Марко Черемшина так згадував розповіді свого батька: «Коли читано книжки Юрія Федьковича, дедя мій не могли нахвалитися того свого «тезка» і розповідали про него: як-то він не раз співав у церкві в Путилові так сильно, що усі гудзики у його кабаті були потріскали і попадали на землю...» (Семанюк, 1959: 174). Окрім таланту до співу, митець володів грою на кількох музичних інструментах – скрипці, цимбалах, гітарі та цитрі. Так, Мелітон Бучинський, гостюючи у Юрія Федьковича у Путилі, засвідчив пізніше у спогадах, що той «пісні народні, ним самим уложені в ноти, відспівував ніжно баритоном при гітарі» (Федькович, 2019: 97). Отже, письменник добре знав музичну грамоту, тому міг самостійно занотовувати мелодії власних і народних пісень.

З-поміж музичних інструментів, на яких грав письменник, особливе місце займала ліра. Вона найбільше імпонувала духу митця. Саме про ліру Юрій Федькович позитивно висловлювався у супровідних статтях до збірників «Дванадцять пісень про святого Николая» та «Коляди старовіцкі». У героя «Казки за одного стрільця та й за одного опиря» на порозі «золота ліра на сторожи»

(Федькович, 2011: 29), яка, виконуючи охоронну функцію, не дає можливості жодній нечисті потрапити до хати.

Перебуваючи на службі у австрійській цісарсько-королівській армії (від 1 листопада 1852 року до березня 1863 року), Юрій Федькович ні на мент не забував про рідну пісню. Так, Яків Осташик – приятель поета по військовій службі – згадує: «Наш пан лейтман Федькович дуже дбав, аби жовняри знали красно співати. Прийде неділя, то в неділю з полудня не пішли хлопців на spacer на місто, але котрий має добрий голос, тих усіх збере на подвір'ю в касарни та й учить співати. Як хто знав грати на скрипці, той уже грав, а вони за скрипкою співали. Учив, учив, аж поки не привчилися добре співати. Тоді-то варт було послухати співанок» (Федькович, 2019: 122). Здебільшого це були народні пісні, коломийки, варіанти поезій Ю. Федьковича «У Вероні» (1861), «Під Маджентов» (1861) (Федькович, 2019: 124–125), покладені ним самим на музику.

Ще один побратим Юрія Федьковича по війську Василіка Драгінда у спогадах зазначає, що жовніри під керівництвом пана Гординського «співали по-руськи» (Федькович, 2019: 127) цісарський гімн «Сохрани нам, моцний Боже». Як зазначає у примітках до нового видання повного корпусу мемуарних текстів про письменника Л. Ковалець, назва твору – «це перший рядок перекладеного Ю. Федьковичем «Австрійського народного гімну» (1854) австрійського письменника Йоганна Габрієля Зайдля (1804–1875), музика Франца Йозефа Гайдна. Ю. Федькович назвав свій твір «Піснею за цісаря» і вперше опублікував його 1861 р. в додаткові «Slovo na slovo do redaktora "Slova"» (Федькович, 2019: 127). Як стверджує Осип Маковей, «перші пісні його – то «жовнярські думи», спомини з війни, тема, найближча поетові. Склали він ці пісні на лад народних, мабуть, співаючи собі при писанні і самі мелодії» (Маковей, 2005: 143). Іван Франко зазначав: «У своїх перших поезіях Федькович був поетом оригінальним, що в тоні народної пісні оспівував пригоди реального життя, – жовнірського [...]» (Франко, 1980: 200).

Поезії Юрія Федьковича за своєю традиційною віршовою структурою досить часто нагадують народнопісенний коломийковий вірш, тому на них легко «накласти мелодію». У передмові до видання «Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича» О. Романець зазначає: «Як поет він народився з народної пісні» (Дей, Романець, 1968: 14). Зазначена книга містить нотний додаток, де вміщено одинадцять художніх текстів («Гой ти, пане-господарю», «Маланка», «Гой піду ж бо я, гой

піду ж бо я то в гору, то в долину», «Гий попід гай зелененький», «Жовняр», «Цапістрайх», «Марш», «Удалили тамборики», «Гоя пане ти наш», «Думка під Маджентов», «Як засяду, брата, коло чари»), мелодію до яких написав Юрій Федькович. Серед співанок-хронік варто виокремити твір «Ци думаєш, Джурджуване, що твоя Віжниця» (Дей, Романець, 1968: 151). На думку І. Франка, таку народну пісню, в якій, «крім першого куплета, нема нічого народного» (Франко, 1986: 283), зложив буковинський Соловій. І. Франко вважав, що Ю. Федькович взяв перший куплет з чисто народної пісні, а далі висловив власне розуміння політики і дій Лук'яна Кобилиці.

Чимало поетичних творів автор часто іменує «співанками» чи «піснями»: «Поклін», «При відході», «Співанка», «Марш на Італію», «У Вероні», «У гори!». Таким жанровим визначенням поет, очевидно, хоче донести до читача думку про те, що цей художній текст можна покласти на музику. Підтвердження цього факту сьогодні можемо віднайти на сторінках збірки «Цвіт шовкової косиці», яка складається з трьох розділів: **«Народні пісні на слова Юрія Федьковича»**, **«Пісні українських композиторів на слова Юрія Федьковича»** (серед яких прізвища відомих композиторів – *Євсевія Мандичевського* /пісні «Рідний край», «Місяцю-князю»/; *Сидора Воробкевича* /пісні «Коби я мав хатку», «Ластівка і діти»/; *Віктора Матюка* /пісня «Ластівочко, щебетушко»/; *Філарета Колесси* /пісні «Три стрільчики», «О, Боже, милий світе», «Болить мене головонька»/; *Анатолія Вахнянина* /пісня «Який ти добрий, Боже»/; *Павла Стельмащука* /пісні «Зашуміли темні лози», «Сонце низько, вечір близько», «Пою коні при Дунаю», «Засвіти ми, ясна зоре»/; *Іллі Міського* /пісня «Повій, вітре, повій, буйний»/; *Василя Пиндика* /пісні «Тарасові Шевченку на вічну пам'ять», «До Данила Млаки», «Думи мої, діти мої», «Молодість минула»/) та **«Пісні про Юрія Федьковича»**. Так, вірш «У Вероні» має два варіанти народної пісні, мелодію якої розшифрував лауреат літературно-мистецьких премій імені Віктора Зубара та Сидора Воробкевича Кузьма Смаль. Поезія «Вечором» (Федькович, 2004: 33) містить на сьогодні вісім варіантів народної пісні «Пою коні при Дунаю», записи якої у Чернівецькій, Івано-Франківській, Львівській областях здійснили Леопольд Яценко, Кузьма Смаль, Авксентій Яківчук, Григорій Дем'ян та Осип Роздольський. Український композитор Павло Стельмащук (1918–1964) створив однойменний музичний твір для трьохголосного чоловічого хору (Смаль, 2004: 101).

Поезія Юрія Федьковича «Як я, братя, раз сконаю» (Федькович, 2004: 79), музику до якої написав український композитор, музикознавець, фольклорист, педагог, доктор музикознавства, дійсний член Наукового товариства імені Т. Шевченка Станіслав Людкевич (1879–1979), не ввійшла до збірки, впорядкованої Кузьмою Смалем. Цей твір, написаний митцем 1905 року для чоловічого хору а капела, видали у 1906 і 1911 роках.

До видання «Цвіт шовкової косиці», упорядкованого Кузьмою Смалем, не ввійшла також і хорова сцена «Гуляли», яку написав відомий український композитор, диригент, громадський діяч Остап Нижанківський (1863–1919), де спостерігаємо характерне різке зіставлення картин безтурботного свята та душевного страждання головного героя. Поезія Юрія Федьковича «Гуляли» вперше була надрукована в журналі «Правда» (1869) (Федькович, 2004: 256). Ноти музичного шедеву О. Нижанківського, присвяченого відомому українському громадсько-політичному діячеві, композитору, педагогу і журналісту Анатолію Вахнянину, надруковані у альманасі «Буковинський Кобзар», присвяченому 110 роковинам з дня народження великого українського поета Юрія Федьковича (Зеленюк, 1944: 28–31). Як зазначає доктор філологічних наук, професор, журналіст, публіцист, письменник Микола Тимошик, на це видання «діяло своєрідне негласне табу. Більше того, інформація про наявність збереженого на Буковині єдиного примірника не з'являлася ніде у відкритих каталогах за останні тридцять літ української незалежності» (Тимошик, 2023: 317).

Поезію «Сестра» Юрій Федькович називає «співанкою з української думки». Така авторська номінація свідчить про максимальне наближення художніх творів письменника до народної пісні, що прослідковуємо у текстовому наповненні поезій. Дотичними до музики є назви поезій «Співацька доля», «Співацька добраніч. На скін Тараса Шевченка», «Співак» (За Шіллером. «Die Theilung der Erde»).

До баркароли – ліричної пісні переважно мрійливого ґатунку із плавною мелодією, яку склали і виконували венеціанські човняри-гондольєри, – звертається поет в однойменному творі. У зазначеному тексті спостерігаємо, як на основі баркароли витворився відповідний поетичний жанр з виразними ознаками стилізації фольклорного зразка, як-от: «Сонце заходить, лідо леліє, / У сріблі луни лягуна мріє, / А гондоліре, краший Аполля, / Пустився барков долів на море...» (Федькович, 2004: 168).

Збірка «Поезії» (1862) містить «Пісні ладовні (весільні)», що текстуально наближені до весільних пісень, які власноруч записував Юрій Федькович. Порівняймо перші дві строфи творів цього жанру: «Хміль лугами, хліб ланами! Ладо! Ладо! / Будем, братя, пропивати!» (фольклорний запис весільної пісні «Хміль лугами, хліб ланами!» (Дей, Романець, 1968: 59)) і «Цвіт лугами, пшениця ланами, / Ладо! Ладо! / Батеньку мій милий, вечеряй ти з нами, / Милий Боже!» (перша поезія «Пісень ладовних (весільних)» (Федькович, 2004: 36).

Чимало поетичних рядків Юрія Федьковича містять алюзії на українські народні пісні. Так, у поезії «До Михайла Дучака у славній Заставні» читаємо: «Літа мої молодії, / Доле моя щасна! / В мене дома меди-вина, / Хата на помості, – / Вернітєся, коханії, / Хоть на днину в гості!» (Федькович, 2004: 101). Родинно-побутова пісня «Із-за гори кам'яної» містить наступну строфу: «Ой, догнали літа мої / На кленовім мості / Ой, вернітєся, літа мої, / Хоч до мене в гості» (Шумада, 1989: 255).

Перших два катрени поезії Юрія Федьковича «У поли, гей, у поли!» звучать так: «У поли, гей, у поли / Літають три соколи, / А я собі думаю: / Чому я крил не маю? / Коби ж то крила, крила, / Полетів би-м, де мила, / Полетів на Підгір'є, / Де милої подвір'є» (Федькович, 2004: 73). У поета-романтика Миколи Петренка вірш «Дивлюсь я на небо» починає наступний катрен: «Дивлюсь я на небо та й думку гадаю: / Чому я не сокіл? Чому не літаю? / Чому мені, Боже, ти крилля не дав? / Я б землю покинув і в небо злітав» (Шумада, 1989: 383).

Поезію «Дивлюсь я на небо» Микола Петренко написав ще до початку чиновницької кар'єри. Знаменитий твір вийшов друком 1841 року в поетичному збірнику «Сніп» з титулом «Недоля». Цікава версія «Недолі» вийшла у брошурі «Holos na holos dlia Haluscunu» у Чернівцях 1861 року. Укладачі надрукували поезію латиницею: «Dyvliu sia na nebo...». Припускаємо, що з цим виданням мав можливість ознайомитися Юрій Федькович.

Другий рядок поезії «Ударили тамборики», вперше надрукованої в збірці «Пісні жовнярські з голосами. Склав Ю. Федькович. Чернівці, 1887», «[...] Заплакала дівчиночка свої чорні очі» (Федькович, 2004: 234) є алюзією на козацьку пісню «За світ встали козаченьки» (За світ встали козаченьки / В похід опівночі, / Заплакала Марусенька / Свої карі очі) (Коротя-Ковальська, 2011: 232–233), авторство якої приписують славновісній піснетворці часів Хмельниччини Марусі Чурай (1625–1653) (Лановик, Лановик, 2001: 386).

«Юрій Федькович уклав ряд співаників, призначених як для дітей, так і для дорослих читачів, для їх громадянського, морально-етичного та естетичного виховання» (Федькович, 2004: 261), – зазначають упорядники приміток до першого тому видань творів письменника Б. Мельничук і М. Юрійчук. Так, перша частина «Співаника для господарських діточок» була надрукована у Відні (1869), а друга – в «Бібліотеці для молодіжи» (1885–1886). Ошатний том «Лірики» Юрія Федьковича містить п'ять поетичних текстів із цього видання («О Боже, милий світе», «Ластівочко-щобетушко», «Рідний край», «До школи», «У що турати?»); зразки духовної поезії (збірка «Проскурка»), які не входили до жодного з видань тоталітарних часів; «Співанки» (окремим виданням не виходили); «Маланку» (звід обрядових маланчиних пісень, вперше надрукованих частково 1894 р. у тижневику «Неділя» та літературному додатку до «Буковини»).

Ще на початку 70-х років XIX ст., коли активувалася фольклористична діяльність письменника, було підготовлено «Колядник русского народа. Зібрав і зладив Ю. Федькович». Працюючи у Львові (1872–1873), митець був дуже скрупульозним, зокрема, готуючи для видань «Просвіти» церковні, народні колядки та щедрівки, що і засвідчують дослідники (Дей, Романець, 1968: 25, 11, 32).

Серед «Співанок» варто звернути увагу на вірш-пісню «Нова Січа», вперше надруковану в альманасі «Ватра» (1887), де автор у підзаголовку зазначає, що її треба виконувати «на голос “Ще не вмерла Україна”» (Федькович, 2004: 239–240). Саме ця заувага стала фактом того, що цей художній текст не ввійшов до жодного з радянських видань Юрія Федьковича.

Від початку 1870-х років і, можливо, до кінця життя поет працював над циклом «Наша Маланка Дністровая», переднє слово до якого вперше надрукував О. Маковей у «Неділі» – літературному додатку до газети «Буковина» (1894). І. Франко, готуючи до друку пісні, створені на основі слов'янських міфів, зазначив: «[...] Федькович тоном народних щедрівок зложив свою поетичну міфологію, основану на фрагментах староруської міфології, на живих іще народних віруваннях, але переважно черпаних з власної фантазії» (Франко, 1982: 120).

Свій талант до написання співанок Юрій Федькович втілював і в складних моментах, які виникали в його особистому житті. Так, після невдалого сватання до Павлини Волянської (1867 року) поет помстився їй у такий спосіб, що «пішов до легінів, коли вони танцювали, гостив їх, компо-

вав багато коломинок на свою любку та співав їх до танцю. Ось одна з тих:

Ой кувала зозуленька та й сіла на сіно:

Чому ж ти ся не віддаєш, тюдівська Павлино!» (Маковей, 2005: 243).

Протягом усього життя письменник проніс трепетні почуття до свого першого кохання – Емілії Марошані, що засвідчив, наприклад, у одній із поезій – ліричній діалогії «Дві пісні рожеві: Моєму коханню на поклін» (Федькович, 2009: 83–88), де драматична історія взаємин виростає до рівня трагедії, адже кожна з поетичних частин завершується смертю головного героя: стрільця та коханця-вівчаря.

Юрій Федькович – перший серед українських письменників, хто перекладав українські народні пісні німецькою мовою. Як зазначає Галина Гуць (Гуць, 1985: 44), «в його творчому доробку 15 перекладів народних пісень, серед них низка коломинок». Письменник перекладав переважно популярні пісні, які широко побутували по всій Україні. Серед них – пісні про кохання, козацькі, рекрутські, жовнірські пісні, народні балади та коломийки.

Що стосується прозових творів письменника, то Леся Українка у статті «Малоруські письменники на Буковині», написаній російською мовою і вперше надрукованій в газеті «Буковина» за 14, 16, 19 квітня 1900 року, підкреслила, що вони «своїм гарним, чисто народним стилем і зворушливою манерою нагадують малоруські повісті Марка Вовчка. Можна сказати, що кращого стиліста, ніж Федькович, не було і нема серед буковинських і галицьких письменників» (Українка, 2021: 101–102).

Дослідники В. Пасічний і Н. Томашук наголошували «про запровадження нового для прози жанру «пісні», «співанки» («Пісня молодецька про кохання...», «Пісня молодецька про ту удову молоду...»), коли твір починався з народнопісенної історії, виконуваної оповідачем, навіть супроводжувався подачею відповідних нотних рядів, а продовжувався, розвивався-конкретизувався в оригінальному (авторському) художньому викладі – справді як швидше додаткові ілюстрації до пісень» (Пасічний, Томашук, 1959: 113).

У прозових творах письменник досить часто використовує тексти українських народних пісень, варіанти яких зустрічаємо у рукописній збірці «Найкращі співанки...» («Народні пісні Буковини в записях Юрія Федьковича»). Наприклад, текст пісні «Гей піду ж я, гей піду ж я то вгору, то в долину...» (заспів до «Пісні молодецької про кохання...») (Федькович, 2010: 110–112) дуже схожий до однойменного запису, який зафіксований на сторінках

видання «Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича» (Дей, Романець, 1968: 68–69). Аналогічну ситуацію спостерігаємо, коли порівнюємо текст народної пісні про вдову «Гей попід гай зелененький» (заспів до «Пісні молодецької про ту удову молоду...») (Федькович, 2010: 95–96) та запис, здійснений Юрієм Федьковичем (Дей, Романець, 1968: 80–81). Варіант пісні «Ні ружі з калинов, ні калини з ружев...», яка розпочинає художній твір «Співанка для таких, що кохалися, а не пібралися» (Федькович, 2010: 116), письменник пізніше внесе до рукописної збірки (запис української народної пісні «Чи калина з рожев, чи рожа з калинов») (Дей, Романець, 1968: 70–71). Довший варіант пісні «Гей засвіти, місяченьку», що її співає героїня оповідання «Серце не навчити» (Федькович, 2010: 56) та Тодор – один із героїв твору «Безталанне заоханне» (Федькович, 2010: 166–167), також був внесений письменником до рукописної збірки, укладеної в 1886 році під назвою «Найкращі співанки руського народу на Буковині» (дивіться: «Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича» (Дей, Романець, 1968: 81–82).

У частині оповідання «Капітан», початок якого не зберігся, головний герой просить свого підопічного – жовніра співати саме співанку про удову. Наратор повідомляє читачам про неймовірну силу впливу співу на слухача: «Я сів та й співаю; а він не плаче, ні! І він плаче, і я плачу...» (Федькович, 2010: 109).

Насичена пісенною творчістю і драматична творчість письменника. Уже перша одноактна п'єса-фрашка «Так вам треба!» (1864) містить «створений переважно зусиллями Федьковичевої музи розкішний вокально-хореографічний матеріал» (Федькович, 2014: 8). Пізніше вона переросла у створення нового драматичного твору «Сватання на гостинці» (1884), куди ввійшли, наприклад, тексти деяких українських народних пісень «Гой піду ж бо я, гой піду ж бо я то в гору, то в долину», «В долину, в долину, а в гай по калину», «Гой у школі, моя ж ти ньько», «Гий по горі, по високій, повій постелився», «Ходить, блудить козак по дорозі» (з деякими відмінами), що засвідчені у виданні «Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича». У додатку до нової фрашки додано кілька записів коломийок, частина з яких зафіксована письменником у збірці.

Драма «Керманич, або Стрілений хрест» наскрізь просякнута народними піснями, які

виконують усі герої твору, окрім негативних персонажів. Так, рядки пісні «Моя ж ріля вже зорана, / Вже й кулями засіяна!.. / Білим тілом зволочена / Та ще й кровйов примочена!..» (Федькович, 2014: 172–173), яку співає у драматичному творі Юрія Федьковича Дмитро Нестерюк, що не розлучається зі скрипкою, нагадують текст давньої козацької пісні «Чорна рілля ізорана». Простежуються у драмі і коломийки, які звучать з уст Дмитра (Федькович, 2014: 173–174) та Марка (Федькович, 2014: 179–180).

У трагедії «Довбуш» співає лише божевільна Дзвінка (Федькович, 2014: 121), у той час, як герої комедії «Запечатаний двірник» (Федькович, 1960: 358–379), написаної Юрієм Федьковичем у так званий львівський період (1872–1873), не виконують жодного музичного твору.

Висновки. Як бачимо, любов'ю до народної пісні сповнена не тільки поезія, прозова, драматична творчість Ю. Федьковича, а й публіцистика письменника. Так, у передмові до восьми переспівів Ю. Федьковичем німецькою мовою українських пісень, що має назву «Народна поезія русинів», читаємо: «Що стосується багатства народних пісень, то жоден слов'янський народ не вивищується тут над русинами. І жодна найбагатша збірка лірики цього народу не спроможна її вичерпати. Хто зможе це зробити, коли тут кожен легінь, кожна дівчина тихою піснею ледь чутно вповідає свої почуття?! Тож, безперечно, безліч пісень сповнені найдосконалішою поезією» (Федькович, 2022: 26). У цьому контексті привертає увагу висловлювання Л. Скупейка про те, що Юрій Федькович, «проникаючи у народне життя через народнопоетичну форму, від оригінальності форми народної пісні і характеру приходять до оригінальності художнього змісту» (Скупейко, 1986: 111), що вказує безпосередньо на особливості ідіостилю письменника.

У невеликому дописі до журналу «Зоря» (1886) з нагоди 25-літнього ювілею письменника Іван Франко написав: «Осип-Юрій Федькович – се, безперечно, одна з найоригінальніших літературних фізіономій в нашій літературі» (Франко, 1980: 37). Вважаємо, що творчість Ю. Федьковича цілком заслуговує бути гідно пошанованою не лише в українському, а й в загальноєвропейському літературно-мистецькому просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Буковинський Кобзар : Альманах, присвячений 110 роковинам з дня народження великого українського поета Юрія Федьковича / Ред. колегія : І. С. Зеленюк, Й. Д. Лучицький, Л. М. Терещенко, П. М. Каніболоцький, О. Т. Крицевий, Г. М. Мізюн, А. І. Ященко. Чернівці, 1944. 104 с.

2. Гуць Г. Юрій Федькович і західно-європейська література. Київ : Вища школа, 1985. 207 с.
3. Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості : Пісні, прислів'я, загадки, скоромовки : Для ст. шк. віку / Упоряд., передм. та прим. Н. С. Шумади ; худож. оформл. В. П. Вересюка. Упоряд. граф. матеріалу С. М. Музиченка. К. : Веселка, 1989. 606 с.
4. Ковалець Л. Юрій Федькович у царині своєї лектури. *Слово і час*. 2006. № 1. С. 36–51.
5. Ковалець Л. Юрій Федькович : Історія розвитку творчої індивідуальності письменника : монографія. К. : ВЦ «Академія», 2011. 440 с.
6. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість : підручник. К. : Знання-Прес, 2001. 591 с.
7. Маковей О. Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича / За ред. Б. І. Мельничука, Л. М. Ковалець, О. В. Добржанського, К. М. Лук'янюка. Чернівці : КП видавництво «Золоті литаври», 2005. 432 с.
8. Насенко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. К. : Вид. центр «Просвіта», 2012. 1088 с.
9. Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича / Упоряд. і приміт. О. І. Дея, О. С. Романця. К. : Музична Україна, 1968. 222 с.
10. Павличко Д. Будувати Україну в кожній своїй хаті. *Буковина*. 2014. 8 серп. № 53 (2384). С. 6.
11. Пасічний В., Томашук Н. Проза Юрія Федьковича. *Юрій Федькович*. Статті та матеріали. Чернівці : Видання Чернівецького державного ун-ту, 1959. С. 97–130.
12. Пісенний світ українознавства (Збірник народних, календарно-обрядових та авторських пісень для дітей та дорослих) / Упоряд. В. П. Коротя-Ковальська. Кам'янець-Подільський : ПП «Медобори-2006», 2011. 272 с.
13. Семанюк Н. Марко Черемшина і Юрій Федькович. *Юрій Федькович*. Статті та матеріали. Чернівці : Видання Чернівецького державного ун-ту, 1959. С. 173–178.
14. Скупейко Л. Іван Франко про творчу індивідуальність письменника. К. : Наук. думка, 1986. 136 с.
15. Тимошик М. Змосковлення Буковини. 1940 – 1990. За документами архівів та матеріалами преси : У 2-х кн. Кн. 1 : Ментальність. Культура. Література / Передм. Г. Філіпчука. Чернівці : Видавничий дім «Букрек», 2023. 448 с.
16. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах. Том 7. Літературно-критичні та публіцистичні статті / Ред. В. Агеєва ; передм. М. Моклиця ; упоряд., комент. М. Моклиця, Н. Колошук, Т. Левчук. Київ : «Типографія «Від А до Я»», 2021. 680 с. С. 87–112.
17. Юрій Федькович. Твори. Т. 1 : Поезія. Частина перша : Лірика. / Упоряд., підгот. текстів і приміт. Б. І. Мельничука, М. І. Юрійчука ; вступ. ст. Б. І. Мельничука. Чернівці : Видавництво «Буковина», 2004. 272 с.
18. Юрій Федькович. Твори. Т. 1. : Поезія. Частина друга : Ліро-епічні та епічні твори / Упоряд., підгот. текстів і приміт. Б. І. Мельничука, М. І. Юрійчука, Л. М. Ковалець та Л. М. Черняк ; вступ. ст. Б. І. Мельничука. Чернівці : Видавництво «Буковина», 2009. 264 с.
19. Юрій Федькович. Твори. Т. 2 : Проза. Повісті та оповідання / Упоряд., підгот. текстів і приміт. Б. І. Мельничука, Л. М. Ковалець, Л. М. Черняк ; вступ. ст. Л. М. Ковалець. Чернівці : Видавництво «Буковина», 2010. 304 с.
20. Юрій Федькович. Твори. Т. 3 : Проза. Повісточки, казки, фразки, придабашки / Упоряд., підгот. текстів і приміт. Б. І. Мельничука, Л. М. Ковалець та Л. М. Черняк ; вступ. ст. Б. І. Мельничука. Чернівці : Видавництво «Буковина», 2011. 224 с.
21. Юрій Федькович. Твори. Т. 4 : Драматургія / Упоряд., підгот. текстів Б. І. Мельничука, Л. М. Ковалець, Л. М. Черняк ; приміт. Л. М. Ковалець, Р. Т. Ковальця ; вступ. ст. Л. М. Ковалець. Чернівці : Видавництво «Буковина», 2014. 320 с.
22. Юрій Федькович. Твори. Т. 5 : Публіцистика. Науково-популярні праці. Листи / Упоряд., підгот. текстів Б. І. Мельничука, Л. М. Ковалець, Л. М. Черняк ; вступ. ст. Б. І. Мельничука ; приміт. Л. М. Ковалець ; післямова Л. М. Черняк. Чернівці : Видавництво «Буковина», 2022. 316 с.
23. Юрій Федькович у спогадах сучасників / Упоряд., передм., примітки Лідії Ковалець. 2-ге вид., доповн. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2019. 320 с.
24. Франко І. Українські «народовці» і радикали // Франко І. Збір. творів : у 50 т. Т. 28 : Літ.-крит. праці (1890–1892). К. : Наук. думка, 1980. С. 198–206.
25. Франко І. Перше повне видання творів Федьковича // Франко І. Збір. творів : у 50 т. Т. 33 : Літ.-крит. праці (1900–1902). К. : Наук. думка, 1982. С. 116–136.
26. Франко І. Лук'ян Кобилиця. Епізод із історії Гуцульщини в першій половині XIX в. // Франко І. Збір. творів : у 50 т. Т. 47 : Історичні праці (1898–1913). К. : Наук. думка, 1986. С. 248–288.
27. Цвіт шовкової косиці : Пісні на слова Юрія Федьковича та про нього / Упоряд. та нотографія Кузьми Смаля. Чернівці : Зелена Буковина, 2004. 164 с.
28. Шалата М. Юрій Федькович. Життєвий і творчий шлях. К. : Дніпро, 1984. 239 с.
29. Шлюсар-Бак Я. Федькович і музика. *Юрій Федькович*. Тези доповідей Республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю з дня народження видатного письменника-демократа і громадського діяча Ю. Федьковича / 18–20 жовтня 1984 р. / Ред. колегія : Б. І. Мельничук, М. І. Юрійчук, Н. Д. Бабич, В. М. Лесин, І. І. Слинсько, Д. Г. Бучко. Чернівці : ЧДУ, 1984. С. 148–149.
30. Юрійчук М. Юрій Федькович. Письменники Буковини другої половини XIX – першої половини XX століття : Хрестоматія. Частина 1. Упоряд. Б. І. Мельничук, М. І. Юрійчук. Чернівці : Прут, 2001. 800 с.

REFERENCES

1. Bukovynskyi Kobzar (1944): Almanakh, prysviachenyi 110 rokovynam z dnia narodzhennia velykoho ukrainskoho poeta Yuriiia Fedkovycha [An almanac dedicated to the 110th anniversary of the birth of the great Ukrainian poet Yuriy

- Fedkovych] / Red. kolehiia : I. S. Zeleniuk, Y. D. Luchytskyi, L. M. Tereshchenko, P. M. Kanibolotskyi, O. T. Krytsevyi, H. M. Mizium, A. I. Yashchenko. Chernivtsi. 104. [in Ukrainian].
2. Huts H. (1985) Yurii Fedkovych i zakhidno-yevropeiska literature [Yuriy Fedkovich and Western European literature]. Kyiv : Vyshcha shkola. 207. [in Ukrainian].
3. Zakuvala zozulenka (1989). Antolohiia ukrainskoi narodnoi tvorchosti : Pysni, pryslivia, zahadky, skoromovky [The cuckoo was chained. Anthology of Ukrainian folk art: Songs, proverbs, riddles, colloquialisms] : Dlia st. shk. viku / Uporiad., peredm. ta prym. N. S. Shumady ; khudozh. oforml. V. P. Veresiuka. Uporiad. hraf. Materialu S. M. Muzychenka. K. : Veselka. 606. [in Ukrainian].
4. Kovalets L. (2006) Yurii Fedkovych u tsaryni svoiei lektury [Yuriy Fedkovich in the realm of his lecture]. Slovo i chas. № 1. 36–51. [in Ukrainian].
5. Kovalets L. (2011) Yurii Fedkovych : Istoriia rozvytku tvorchoi indyvidualnosti pysmennyka : monohrafia [Yuriy Fedkovich: The history of the development of the writer's creative individuality]. K. : VTS «Akademiia». 440. [in Ukrainian].
6. Lanovyk M., Lanovyk Z. (2001) Ukrainska usna narodna tvorchist [Ukrainian nuncupative folk art]: pidruchnyk. K. : Znannia-Pres. 591. [in Ukrainian].
7. Makovei O. (2005) Zhyttiepys Osypa Yuriiia Hordynskoho-Fedkovycha [Biography of Osip Yuriy Gordynskyi-Fedkovych] / Za red. B. I. Melnychuka, L. M. Kovalets, O. V. Dobrzhanskoho, K. M. Lukianiuka. Chernivtsi : KP vydavnytstvo «Zoloti lytavry». 432. [in Ukrainian].
8. Naienko M. (2012) Khudozhnia literatura Ukrainy. Vid mifiv do modernoi realnosti [Fiction of Ukraine. From myths to modern reality]. K. : Vyd. tsentr «Prosvita». 1088. [in Ukrainian].
9. Narodni pysni Bukovyny v zapysakh Yuriiia Fedkovycha (1968) [Folk songs of Bukovyna in the records of Yuriy Fedkovich] / Uporiad. i prymit. O. I. Deia, O. S. Romantsia. K. : Muzychna Ukraina. 222. [in Ukrainian].
10. Pavlychko D. (2014) Buduvaty Ukrainu v kozhnii svoii khati [To build Ukraine in every house]. Bukovyna. 8 serp. № 53 (2384). 6. [in Ukrainian].
11. Pasichnyi V., Tomashuk N. (1959) Proza Yuriiia Fedkovycha [Prose by Yuriy Fedkovich]. Yurii Fedkovych. Statti ta materialy. Chernivtsi : Vydannia Chernivetskoho derzhavnoho un-tu. 97–130. [in Ukrainian].
12. Pisennyi svit ukrainoznavstva (Zbirnyk narodnykh, kalendarno-obriadovykh ta avtorskykh pisen dlia ditei ta doroslykh) (2011) [Song world of Ukrainian studies (Collection of folk, calendar-ritual and author's songs for children and adults)] / Uporiad. V. P. Korotia-Kovalska. Kamianets-Podilskyi : PP «Medobory-2006». 272. [in Ukrainian].
13. Semaniuk N. (1959) Marko Cheremshyna i Yurii Fedkovych [Marko Cheremshina and Yuriy Fedkovich]. Yurii Fedkovych. Statti ta materialy. Chernivtsi : Vydannia Chernivetskoho derzhavnoho un-tu. 173–178. [in Ukrainian].
14. Skupeiko L. (1986) Ivan Franko pro tvorchu indyvidualnist pysmennyka [Ivan Franko about the writer's creative individuality]. K. : Nauk. dumka. 136. [in Ukrainian].
15. Tymoshyk M. (2023) Zmoskovlennia Bukovyny. 1940 – 1990. Za dokumentamy arkhiviv ta materialamy presy [Muscovization of Bukovyna. 1940 – 1990. According to archive documents and press materials]: U 2-kh kn. Kn. 1 : Mentalnist. Kultura. Literatura / Peredm. H. Filipchuka. Chernivtsi : Vydavnychiy dim «Bukrek». 448. [in Ukrainian].
16. Ukrainka Lesia. (2021) Povne akademichne zibrannia tvoriv [Complete academic collection of works] : u 14 tomakh. Tom 7. Literaturno-krytychni ta publitsystychni statti / Red. V. Aheieva ; peredm. M. Moklytsia ; uporiad., koment. M. Moklytsia, N. Koloshuk, T. Levchuk. Kyiv : «Typohrafiia “Vid A do Ya”». 680. [in Ukrainian].
17. Iurii Fedkovych. (2004) Tvory. T. 1 : Poeziia. Chastyna persha : Liryka. / Uporiad., pidhot. tekstiv i prymit. B. I. Melnychuka, M. I. Yuriiichuka ; vstup. st. B. I. Melnychuka. Chernivtsi : Vydavnytstvo «Bukovyna». 272. [in Ukrainian].
18. Iurii Fedkovych. (2009) Tvory [Works]. T. 1. : Poeziia. Chastyna druga : Liro-epichni ta epichni tvory / Uporiad., pidhot. tekstiv i prymit. B. I. Melnychuka, M. I. Yuriiichuka, L. M. Kovalets ta L. M. Cherniak ; vstup. st. B. I. Melnychuka. Chernivtsi : Vydavnytstvo «Bukovyna». 264. [in Ukrainian].
19. Iurii Fedkovych. (2010) Tvory [Works]. T. 2 : Proza. Povisti ta opovidannia / Uporiad., pidhot. tekstiv i prymit. B. I. Melnychuka, L. M. Kovalets, L. M. Cherniak ; vstup. st. L. M. Kovalets. Chernivtsi : Vydavnytstvo «Bukovyna». 304. [in Ukrainian].
20. Iurii Fedkovych. (2011) Tvory [Works]. T. 3 : Proza. Povistochky, kazky, frashky, prydashky / Uporiad., pidhot. tekstiv i prymit. B. I. Melnychuka, L. M. Kovalets ta L. M. Cherniak ; vstup. st. B. I. Melnychuka. Chernivtsi : Vydavnytstvo «Bukovyna». 224. [in Ukrainian].
21. Iurii Fedkovych. (2014) Tvory [Works]. T. 4 : Dramaturhiia / Uporiad., pidhot. tekstiv B. I. Melnychuka, L. M. Kovalets, L. M. Cherniak ; prymit. L. M. Kovalets, R. T. Kovaltsia ; vstup. st. L. M. Kovalets. Chernivtsi : Vydavnytstvo «Bukovyna». 320. [in Ukrainian].
22. Iurii Fedkovych. (2022) Tvory [Works]. T. 5 : Publitsystyka. Naukovo-populiarni pratsi. Lysty / Uporiad., pidhot. tekstiv B. I. Melnychuka, L. M. Kovalets, L. M. Cherniak ; vstup. st. B. I. Melnychuka ; prymit. L. M. Kovalets ; pisliamova L. M. Cherniak. Chernivtsi : Vydavnytstvo «Bukovyna». 316. [in Ukrainian].
23. Iurii Fedkovych u spohadakh suchasnykiv (2019) [Yuriy Fedkovich in the memories of his contemporaries] / Uporiad., peredm., prymitky Lidii Kovalets. 2-he vyd., dopovn. Chernivtsi : Chernivetskyi nats. un-t im. Yu. Fedkovycha. 320. [in Ukrainian].
24. Franko I. (1980) Ukrainski “narodovtsi” i radykaly [Ukrainian narodovtsi and radicals] Zibr. tvoriv : u 50 t. T. 28 : Lit.-kryt. pratsi (1890–1892). K. : Nauk. dumka. 198–206. [in Ukrainian].
25. Franko I. (1982) Pershe povne vydannia tvoriv Fedkovycha [The first complete edition of Fedkovich's works] // Franko I. Zibr. tvoriv : u 50 t. T. 33 : Lit.-kryt. pratsi (1900–1902). K. : Nauk. dumka. 116–136. [in Ukrainian].

26. Franko I. (1986) Lukian Kobylitsia. Epizod iz istorii Hutsulshchyny v pershii polovyni XIX v. [Lukyan Kobylitsa. An episode from the history of the Hutsul region in the first half of the 19-th century.] // Franko I. Zibr. tvoriv : u 50 t. T. 47 : Istorychni pratsi (1898–1913). K. : Nauk. dumka. 248–288. [in Ukrainian].
27. Tsvit shovkovoï kosytsi (2004) : Pysni na slova Yurii Fedkovycha ta pro noho [The flower of a silk braid: Songs to the words of Yuriy Fedkovich and about him] / Uporiad. ta notohrafiia Kuzmy Smalia. Chernivtsi : Zelena Bukovyna. 164. [in Ukrainian].
28. Shalata M. (1984) Yurii Fedkovych. Zhyttievyi i tvorchyi shliakh [Yuriy Fedkovich. Life and creative path]. K. : Dnipro, 239. [in Ukrainian].
29. Shliusar-Bak Ya. (1984) Fedkovych i muzyka [Fedkovich and music]. Yurii Fedkovych. Tezy dopovidei Respublikanskoi naukovoï konferentsii, prysviachenoï 150-richchiu z dnia narodzhennia vydatnoho pysmennyka-demokrata i hromadskoho diiacha Yu. Fedkovycha /18–20 zhovtnia 1984 r./ Red. kolehiia : B. I. Melnychuk, M. I. Yuriichuk, N. D. Babych, V. M. Lesyn, I. I. Slynko, D. H. Buchko. Chernivtsi : ChDU. 148–149. [in Ukrainian].
30. Iuriichuk M. (2001) Yurii Fedkovych. Pysmennyky Bukovyny druhoï polovyny XIX – pershoï polovyny XX stolittia [Yuriy Fedkovich. Bukovyna writers of the second half of the 19-th – the first half of the 20-th century] : Khrestomatiia. Chastyna 1. Uporiad. B. I. Melnychuk, M. I. Yuriichuk. Chernivtsi : Prut. 800. [in Ukrainian].

UDC 37.014.3:81

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-50>

Inna YAKUSHENKO,

orcid.org/0000-0003-4941-9411

Senior Lecturer at the Department of Specialized Translation and Foreign Languages

Kherson National Technical University

(Kherson, Ukraine) innayakushenko2022@gmail.com

Olena PRYKHODKO,

orcid.org/0000-0002-8732-3659

Senior Lecturer at the Department of Specialized Translation and Foreign Languages

Kherson National Technical University

(Kherson, Ukraine) olenaprykhodko@ukr.net

FORMATION OF STRATEGIC COMPETENCE IN TEACHING FOREIGN LANGUAGE FOR PROFESSIONAL COMMUNICATION AT A TECHNICAL UNIVERSITY

Forming strategic competence is one of the essential tasks of vocationally oriented foreign language teaching in higher education institutions in the modern conditions of the educational process. Strategic competence (including communication and learning strategies, learner autonomy, and individual rational style of learning activity) is characterized as the ability to use verbal and non-verbal communication strategies to prevent or eliminate communication difficulties, as well as to maximize the achievement of goals, improve language proficiency, gain linguistic and social experience in conditions of insufficient communicative competence of interlocutors or unfavorable speech environment. The article reveals the content of the concept and components of strategic competence, describes the basic principles, and investigates the peculiarities of its formation in technical university students.

The communication strategies necessary for the phased implementation of communication activities are considered. The necessity of developing communication and learning strategies for successfully solving communication tasks is substantiated. The methodological principles on which the formation of strategic competence in students learning a foreign language is based are considered. The following teaching technologies are proposed: cooperative learning (using business games), case studies, i.e., joint solutions to professional problems, project technologies, and information technologies (using chats and forums). Adherence to methodological principles and a skillful combination of communicative and educational strategies lead to achieving practical communication results in a foreign language and individualizing the educational process.

It has been proved that the formation and development of strategic competence guarantee the formation of a successful and confident specialist in the future who will quickly, confidently, and skillfully respond to changes in society and solve problems using the acquired knowledge and experience.

Key words: *strategic competence, foreign language education, intercultural competence, teaching strategies, communication strategies.*

Інна ЯКУШЕНКО,

orcid.org/0000-0003-4941-9411

старший викладач кафедри галузевого перекладу та іноземних мов

Херсонського національного технічного університету

(Херсон, Україна) innayakushenko2022@gmail.com

Олена ПРИХОДЬКО,

orcid.org/0000-0002-8732-3659

старший викладач кафедри галузевого перекладу та іноземних мов

Херсонського національного технічного університету

(Херсон, Україна) olenaprykhodko@ukr.net

ФОРМУВАННЯ СТРАТЕГІЧНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНІЙ МОВІ ПРОФЕСІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ У ТЕХНІЧНОМУ ЗВО

Формування стратегічної компетенції є одним із важливих завдань професійно-орієнтованого навчання іноземної мови в закладах вищої освіти в сучасних умовах освітнього процесу. Стратегічна компетенція включає комунікатив-

ні й навчальні стратегії, автономію суб'єктів навчання та індивідуально-раціональний стиль навчальної діяльності) характеризується як здатність використовувати вербальні та невербальні комунікативні стратегії для запобігання або усунення труднощів при спілкуванні, а також максимального досягнення поставлених цілей, удосконалення володіння мовою, отримання мовленнєвого і соціального досвіду за умов недостатньої комунікативної компетентності співрозмовників або у несприятливій мовленнєвій ситуації. У статті розкрито зміст поняття та компоненти стратегічної компетентності, описані основні принципи та досліджено особливості її формування у студентів технічного ЗВО.

Розглянуто комунікативні стратегії, необхідні для поетапного здійснення видів комунікативної діяльності. Обґрунтовано необхідність розвитку як комунікативних, так і навчальних стратегій задля успішного вирішення комунікативних завдань. Розглянуто методичні принципи, на яких ґрунтується формування стратегічної компетентності у студентів у процесі навчання іноземної мови і запропоновано використання наступних технологій навчання, а саме, навчання у співпраці (з використанням ділових ігор); кейс-стаді, тобто спільне рішення професійних проблем; проектні технології; інформаційні технології (використання чатів, форумів). Дотримання методичних принципів та вміле поєднання комунікативних і навчальних стратегій зумовлює досягнення ефективних результатів спілкування іноземною мовою та індивідуалізації освітнього процесу.

Доведено, що формування та розвиток стратегічної компетентності гарантують становлення успішного та впевненого фахівця в майбутньому, який буде швидко, впевнено та вміло реагувати на зміни в суспільстві та вирішувати проблемні завдання, використовуючи набуті знання та досвід.

Ключові слова: стратегічна компетентність, ініомовна освіта, міжкультурна компетентність, навчальні стратегії, комунікативні стратегії.

Statement of the problem. A competency-based approach comes to the fore to train specialists in any field of activity in modern higher education institutions.

The competence approach focuses on achieving integrated learning outcomes: students' general (essential, key) and extraordinary (subject) competencies.

As a result, modern teaching methods tend to use the concept of «communicative competence», which, about teaching a foreign language, is transformed into the idea of «foreign language communicative competence».

«Foreign language communicative competence» is a multifaceted concept primarily related to implementing communicative activities in a foreign language. If we talk about the process of teaching a foreign language in a non-linguistic higher education institution or non-linguistic specialties, it should be noted that its main task is to develop students' professional foreign language communicative competence, which is one of the key components of the professionalism of future graduates of non-linguistic specialties (Ridel, 2020).

Analysis of recent research and publications. In developing the concept of «foreign language communicative competence», there have been many approaches to its structuring. For example, according to the ideas of M. Kenel and M. Swain, the structural components of foreign language communicative competence are linguistic, sociolinguistic, and strategic competencies. L. Bachman and O. Palmer believe that the main elements of foreign language communicative competence are linguistic, sociolinguistic, strategic, and pragmatic competencies. D. Himes distinguishes

only two components in the structure of foreign language communicative competence: linguistic and sociocultural. In the national methodology of teaching foreign languages, foreign language communicative competence is considered a set of the following components: speech, language, sociocultural, compensatory, and educational and cognitive competencies (Ridel, 2020).

According to the analysis of modern research, the focus of the educational process on the formation of communicative competence in learning a foreign language and the inclusion of strategic competence in its composition is not exclusively a European trend. Still, it characterizes the generally accepted approach to language teaching globally (Mysechko, 2004).

Strategic competence is gaining relevance in our time because it is a complex multilevel structure that requires mastery. The formation and development of strategic competence guarantees the formation of a successful and confident specialist in the future who will respond quickly, confidently, and skillfully to changes in society and solve problems using the acquired knowledge and experience.

The purpose of our investigation is to reveal the content of the concept and components of strategic competence basic principles and to study the peculiarities of its formation in students of a technical university on the example of teaching foreign language speaking to the 4th-year students majoring in Philology in the discipline «Foreign Language for Professional Communication».

Presentation of the primary material. The term «strategy» is interpreted by the authors of the Common European Framework of Reference as «a certain organized, purposeful and controlled line of behavior chosen by an individual to accomplish a

task that they set for themselves or that they face» (Zadorozhna, 2017).

Strategic competence is defined in different ways. M. Kenel and M. Swain define strategic competence as a set of «verbal and non-verbal communication strategies that are used when communication encounters certain difficulties or is threatened with a breakdown». J. van Eck offers a similar definition of strategic competence: «the ability to use non-verbal and verbal strategies to fill (compensate) gaps in the user's knowledge of the code.» Following O. Vanivska, we understand strategic competence as «the ability of a person to adequately use the mastered set of strategies based on the knowledge and skills gained» (Ridel, 2020).

The formation of strategic competence is cyclical. According to T. Oliinyk, each of the cycles includes certain stages: 1) realization and analysis of own strategies (own learning process); 2) expansion of the range of strategies as a result of collective discussion and own observations; 3) familiarization with other strategies; 4) training of new strategies, individual choice of the most effective ones; 5) use of «fading hints»; 6) conclusions about the strategies to be used (Zadorozhna, 2017).

I. Potiuk believes that it is essential in learning a foreign language to know that at the present stage of development of the theory of communicative competence, the concept of strategic competence includes such components as communicative and learning strategies. While communicative strategies are aimed at purposefully overcoming problems in communication, learning strategies are a tool for mastering a foreign language in general. Therefore, researchers of this problem often consider learning strategies as a broader concept or emphasize that communication strategies contribute to developing learning strategies (Zadorozhna, 2017).

The successful formation of strategic competence requires a skillful combination of communicative and learning strategies to achieve effective results in communication in a foreign language and individualizing the educational process.

Linguists distinguish two approaches to analyzing and classifying communication strategies: linguistic (interactive) and cognitive. According to the linguistic approach (proposed by linguist E. Theron), interlocutors with different levels of linguistic competence use communication strategies to reach an understanding (agree), i.e., successfully carrying out various communicative speech activities. Representatives of the cognitive approach, in particular, K. Ferch and G. Kasper, considering communicative strategies in the psycholinguistic

plane, are convinced that they are processes that occur in a person who learns a foreign language, focusing on the perception, planning, and production of speech when difficulties arise (Zadorozhna, 2017).

L. Bachman defines strategic competence as a way to avoid difficulties and a basis for effectively using linguistic resources. The scientist has developed a model of strategic competence, which includes the following components: the component of defining communicative goals, the component of planning (selection of adequate linguistic means and determination of the plan of their use to achieve communicative goals), the component of execution (implementation of the plan of expression), the component of evaluation (identification of information, determination of linguistic competencies possessed by the speaker for the most effective presentation of this information in achieving the communicative goal, determination of the interlocutor's ability and knowledge, etc. The researcher considers strategic competence integrated with pragmatic competence (Zadorozhna, 2017).

The process of speech planning (setting communicative goals and selecting speech strategies and tactics) and its implementation (pragmatics itself) should be integrated, corresponding to the nature of communication.

The development of the methodology for forming foreign language communicative strategies in speaking has found theoretical justification and practical implementation in the educational process in the works of D. Tereshchuk. The scientist considers strategic competence as a connecting link between linguistic and sociocultural, linguistic and speech competencies, which ensures the communicative success of the interlocutor and the maximum efficiency of communication.

D. Tereshchuk substantiated that strategic competence includes phonetic and lexical-grammatical knowledge and skills at the tactical level, speech skills at the tactical-strategic level, and communication strategies at the strategic level itself. The researcher considers communication strategies as a set of step-by-step thinking and speaking actions aimed at modeling the participant's communication of their speech behavior in such a way as to realize communicative goals in the process of foreign language communication (Zadorozhna, 2017).

The differentiation of foreign language communication strategies (actions and operations determined by the communicative and pragmatic space, which are aimed at achieving a particular communicative goal) depending on the stages of the act of communication was carried out by

E. Kyrylova. The scientist divided the strategies of foreign language communication into metacognitive, cognitive, and social-affective ones. Metacognitive strategies of foreign language communication are related to planning (pre-communication corporate stage), management (communicative stage), and evaluation of the effectiveness (post-communication stage) of communication. Cognitive strategies (communicative stage) are related to the components of pragmatic competence - discursive, functional, and schematic speech construction competence. Socio-affective strategies express tolerance to another culture, including empathy, self-organization, and control of emotions, and are also implemented at the communicative stage.

Accordingly, the scientist identifies pre-communication strategies (related to planning the goals and objectives of communication by the communication situation, considering social roles and communication style). The strategies of the communicative stage are strategies of self-regulation, interaction, and influence that regulate the tactics of planned expression and the tactics of listening and understanding). The strategy of the post-communication stage covers the overall assessment of communication (whether the goal of communication was achieved, whether the communication process was effective, and to what extent). This classification is valid from the methodology of teaching communication strategies since it corresponds to the stages of speech production and teaching productive types of speech activity (Zadorozhna, 2017).

It should be emphasized that in the process of teaching a foreign language, the formation of strategic competence, like any other, should be based on three critical methodological principles:

- foreign language teaching should be focused on the formation of the student's traits of a bi-/poly-cultural linguistic personality, which makes them able to participate equally and autonomously in intercultural communication;
- mastering the target language as a means of intercultural communication is possible only in communication conditions that are close in their main characteristics to honest communication;
- teaching a foreign language in the context of the intercultural paradigm will be successful if it is oriented to the student's native linguistic culture (Ridel, 2020).

For the successful development of strategic competence in students of non-linguistic specialities in teaching foreign language speaking, we propose using active teaching methods, i.e., the activity approach. However, a truly active approach to foreign language

teaching can only be realized if it is planned not in terms of the interests of the subject teaching process but in the specifics of students' foreign language acquisition. Creating a microcosm of the surrounding life in the classroom with all the fundamental relationships between people and purposefulness in the practical use of the language is necessary. Implementing the principle of activity in practice means bringing the process of foreign language teaching closer in its main parameters to the process of students' language acquisition in the natural language environment. In modern foreign language teaching methods, active teaching methods are those forms of interaction between the teacher and students in which both the teacher and the student interact closely during the lesson, and students are not passive listeners but active participants in the lesson. The active teaching methods used to develop strategic competence in students of non-linguistic specialities include game methods and problem-based learning (Ridel, 2020).

The experience of many teachers of nonlinguistic universities shows that the interconnection of a foreign language with the disciplines of the professional cycle in implementing a professionally oriented approach to the training of specialists forms professional competencies. Using new technologies teaches intercultural communication in the professional sphere, i.e., allows for overcoming real difficulties in communicating with foreign colleagues.

It is necessary to imitate the conditions of actual professional activity to implement a professionally oriented approach and form professional competencies in the educational process. In our opinion, among the various innovative trends in modern linguodidactics, the following teaching technologies are the most adequate to the goals set:

- cooperative learning (using business games);
 - case studies, i.e. joint solution of professional problems;
 - project technologies;
 - information technologies (use of chats, forums)
- (Romanov, 2018).

So, for example, we propose to consider the case-study task, which was offered to the 4th year students of the speciality «Philology» in the discipline «Foreign language for professional communication» to complete as a summarizing task after studying the topic «Work and motivation».

Case study: A car manufacturer

The senior managers of a car manufacturer see an increasing level of dissatisfaction among most of the different categories of staff. The company has the following groups of employees, with different benefits:

- senior management (high salaries, free company cars, company restaurant, 25 days annual holiday)
- designers (high salaries, free company cars, company canteen, 20 days annual holiday)
- production-line workers (fixed salary, company canteen, 20 days annual holiday)
- secretarial and administrative staff (salary according to experience, company canteen, 20 days annual holiday)
- sales representatives (low fixed salary, plus commission on sales, 20 days annual holiday)
- cleaners (hourly wages, no other benefits)

The managers meet to consider ways of increasing staff motivation. They have to decide whether any of the following suggestions would be appropriate for different groups of employees:

- building sports facilities (gym, tennis courts)
- establishing a profit-sharing programme
- giving longer paid holidays
- offering cars at discount prices
- offering career training
- subsidizing the staff canteen
- offering early retirement
- paying a higher salary
- paying productive bonuses
- reducing the working week
- setting up a crèche for employees' pre-school-age children
- spending money on decorating the organization's premises (Ian MacKenzie, 2010).

In discussing the solution to the problem, students offer solutions using the communication strategies of proof, statement of facts, persuasion, agreement, and disagreement. Also, communication strategies, in this case, include strategies that allow you to receive and analyze information during the proposed problem situation, as well as from the speech of your classmates. Learning strategies include using lexical and grammatical skills in speech, i.e., strategies that ensure a statement's linguistic and grammatical construction and listening to someone else's statement. In addition, learning strategies also include strategies that allow students to apply the knowledge they have acquired in other disciplines in foreign language communication.

Conclusions. Thus, forming strategic competence is one of the essential tasks of vocationally oriented foreign language teaching in higher education institutions in the modern conditions of the educational process. Strategic competence (which, in our understanding, includes communication and learning strategies, learner autonomy, and individual rational style of learning activities) is characterized as the ability to use verbal and non-verbal communication strategies to prevent or eliminate communication difficulties, as well as to maximize the achievement of goals, improve language proficiency, gain language and social experience in conditions of insufficient communicative competence of interlocutors or a non-communicative environment. It also helps the recipient become effective and independent in learning and life, developing self-awareness and a sense of responsibility for their actions.

BIBLIOGRAPHY

1. Задорожна Ольга Іванівна Сутність поняття стратегічної компетентності в сучасній лінгводидактиці. Науковий Вісник Ужгородського Університету. Серія: «Педагогіка. Соціальна Робота». – 2017. – Випуск 2 (41)
2. Рідель Т. М., Кириченко Т. О. Формування стратегічної компетенції у студентів нелінгвістичних спеціальностей під час вивчення іноземної мови. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2020. № 70. Т. 3. С. 217–221.
3. І. І. Романов. Умови застосування методів кейсів при вивченні іноземних мов. Науковий часопис НПУ ім. М.П.Драгоманова випуск 60'2018 серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи.
4. Мисечко, О. Є. (2004) Поняття стратегічної компетенції у змісті сучасної професійної підготовки вчителя іноземної мови у ВНЗ. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка (19). С. 174–178.
5. Цепкало О. В. Роль стратегічної компетенції у формуванні іншомовного професійного спілкування студентів технічного вузу. Збірник наукових праць Бердянського держ. педагог. ун-ту. Серія : педагогічні науки 2009. – № 4. – С. 173–179.
6. Ian MacKenzie. English for Business Studies. A course for Business Studies and Economics students. Third Edition. Cambridge University Press, 2010.

REFERENCES

1. Zadorozhna Olha (2017) Sutnist poniattia stratehichnoi kompetentsii v suchasni lingvodydaktytsi [Essence of the concept of strategic competence in modern lingvodidactics]. *Naukovyi Visnyk Uzhhorodskoho Universytetu*. – *Bulletin of Uzhhorod University*. Vyp 2 (41). [in Ukrainian].
2. Ridel T. M., Kyrychenko T. O. (2020) Formuvannia stratehichnoi kompetentsii u studentiv nelinhvistychnykh spetsialnostei pid chas vyvchennia inozemnoi movy [Developing strategic competence of the students of non-linguistic specialties while learning a foreign language]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh [Pedagogy of forming a creative personality in higher and secondary schools]*. No. 70, T. 3, pp. 217–221 [in Ukrainian].

3. Romanov I. (2018) Umovy zastosuvannya metodiv keisiv hry vyvchenni inozemnykh mov. [Conditions for the use of case studies in foreign language teaching]. *Naukovyi Chasopys Natsionalnoho Pedagogichnogo Univesytetu imeni Drohomanova – Scientific Journal of the Drohomanov National Pedagogical University. Series 5. Pedagogical Sciences: Realities and Prospects.* [in Ukrainian].
4. Mysechko O. Ye. (2004) Poniattia stratehichnoi kompetentsii u zmisti suchasnoi profesiinoi pidhotovky vchytelia inozemnoi movy u VNZ [The concept of strategic competence in the contents of modern professional training of foreign language teachers in higher educational institutions]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho univesytetu imeni Ivana Franka [Zhytomyr Ivan Franko State University Journal].* Vyp. 19, pp. 174–178 [in Ukrainian].
5. Tsepka O. V. (2011) Rol stratehichnoi kompetentsii u formuvanni inshomovnoho profesiinoho spilkuvannya studentiv tekhnichnoho VNZ [The role of strategic competence in developing foreign language professional communication of the students of a technical higher educational institution]. *Zbirnyk naukovykh prats Berdianskoho derzh. pedahoh. un-tu. Seriiia : pedahohichni nauky 2009. – № 4. – S. 173–179.* [in Ukrainian].
6. Ian MacKenzie (2010) *English for Business Studies. A course for Business Studies and Economics students.* Third Edition. Cambridge University Press.

ПЕДАГОГІКА

УДК 373.5.091.12

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-51>

Наталія ПАВЛЮК,
orcid.org/0000-0002-4456-5682
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри української мови
Рівненського державного гуманітарного університету
(Рівне, Україна) natakoval.kovalchuk@gmail.com

КОМУНІКАТИВНА КУЛЬТУРА ВЧИТЕЛЯ

Стаття присвячена вивченню питання про комунікативну культуру сучасного українського вчителя. У роботі виокремлюються особливості комунікативної культури, які розглядаються в ході вивчення дисципліни «Українська мова (за професійним спрямуванням)» здобувачами нефілологічних факультетів та дисципліни «Методика вивчення української мови» здобувачами філологічного факультету вищого навчального закладу.

У дослідженні йде мова про структуру комунікативної культури вчителя як інтегрального компонента професійної майстерності, акцентуючи увагу на її ключових складових: емоційній культурі, культурі мислення та культурі мови, а також їхньому впливі на педагогічне спілкування.

Детально описані зазначені основні аспекти. Вказано, що емоційна культура – це здатність учителя керувати своїми емоціями, створювати позитивну атмосферу уроку, сприймати емоції учнів і використовувати їх для досягнення навчально-виховних цілей.

А от культуру мислення подано як уміння логічно організувати спілкування, адаптувати поведінку до ситуації, будувати міжособистісні стосунки на основі усвідомлених цілей.

Виокремлено слушно і культуру мови, яка включає дикцію, інтонацію, володіння стилями мовлення та мовним етикетом, що регулює як вербальні, так і невербальні аспекти спілкування.

Невербальні засоби визначають емоційний тон уроку, допомагають підтримувати увагу учнів та створюють атмосферу довіри. Вчителю важливо враховувати культурні відмінності у сприйнятті невербальних сигналів, адже вони впливають на ефективність комунікації.

Також стаття наголошує на вмінні слухати, як важливою частиною комунікативної культури. Вчитель має бути терплячим і уважним слухачем, демонструвати доброзичливість і підтримку, щоб створювати умови для відкритого спілкування. Це включає активне слухання, використання реплік і запитань, а також здатність одночасно аналізувати відповіді учнів та продовжувати ведення уроку.

У статті зроблено висновок про те, що комунікативна культура вчителя – це синтез багатьох елементів, які разом формують професійний образ педагога. У сучасних умовах вона повинна бути інтегрованою з культурною антропологією та лінгвокультурологією, оскільки глобалізація висуває нові вимоги до міжкультурної комунікації.

Загалом зазначається, що комунікативна культура – це не просто набір технічних умінь, а мистецтво спілкування, яке визначає якість взаємодії між учителем та учнями.

Ключові слова: структура комунікативної культури вчителя, емоційна культура, культура мислення, культура мови, етикет, лінгвокультурологія, оптико-кінетичну, пара- та екстралінгвістичну, організацію простору та часу комунікації, тактильне відчуття, візуальний контакт («контакт очима»).

Natalia PAVLYUK,
orcid.org/0000-0002-4456-5682
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Ukrainian Language
Rivne State University for the Humanities
(Rivne, Ukraine) natakoval.kovalchuk@gmail.com

TEACHER'S COMMUNICATIVE CULTURE

The article is devoted to the study of the communicative culture of a modern Ukrainian teacher. The work highlights the features of communicative culture, which are considered in the course of studying the discipline «Ukrainian language (for professional purposes)» by students of non-philological faculties and the discipline «Methodology of studying the Ukrainian language» by students of the philological faculty of a higher educational institution.

The study discusses the structure of the communicative culture of a teacher as an integral component of professional skill, focusing on its key components: emotional culture, culture of thinking and culture of speech, as well as their impact on pedagogical communication.

The main aspects are described in detail. It is indicated that emotional culture is the ability of a teacher to manage his emotions, create a positive atmosphere in the lesson, perceive the emotions of students and use them to achieve educational goals.

But the culture of thinking is presented as the ability to logically organize communication, adapt behavior to the situation, build interpersonal relationships based on conscious goals.

The culture of speech is also rightly distinguished, which includes diction, intonation, mastery of speech styles and speech etiquette, which regulates both verbal and non-verbal aspects of communication.

Non-verbal means determine the emotional tone of the lesson, help maintain students' attention and create an atmosphere of trust. It is important for the teacher to take into account cultural differences in the perception of non-verbal signals, because they affect the effectiveness of communication.

The article also emphasizes the ability to listen as an important part of communicative culture. The teacher must be a patient and attentive listener, demonstrate benevolence and support in order to create conditions for open communication. This includes active listening, the use of replicas and questions, as well as the ability to simultaneously analyze students' answers and continue conducting the lesson.

The article concludes that the communicative culture of a teacher is a synthesis of many elements that together form the professional image of a teacher. In modern conditions, it should be integrated with cultural anthropology and linguoculturology, since globalization puts forward new requirements for intercultural communication.

In general, it is noted that communicative culture is not just a set of technical skills, but the art of communication, which determines the quality of interaction between a teacher and students.

Key words: *structure of the teacher's communicative culture, emotional culture, thinking culture, language culture, etiquette, linguoculturology, optic-kinetic, para- and extralinguistic, organization of space and time of communication, tactile sensation, visual contact («eye contact»).*

Постановка проблеми. Комунікативна культура вчителя – це першорядний компонент його педагогічної культури та основа професійної діяльності, яка практично повністю залежить від спілкування, у безпосередній чи опосередкованій формах. Особлива манера говоріння, чітка дикція та помірний темп розповіді, володіння голосом, уміння його моделювати та емоційно забарвлювати свою мову стали «візитними картками» педагогів, невід’ємними характеристиками їхньої професійної майстерності. Якщо кожен учитель сформує високий рівень комунікативної культури, то це дозволить вирішити одну з найбільш гострих протиріч сучасної освіти і перейти від монологу до діалогу, від соціального контролю – до розвитку, від управління – до самоврядування, від налаштування на передачу сукупності знань – до спілкування, взаєморозуміння з учнями та їх орієнтацію на більш творчий процес навчання.

Комунікативна культура – основа загальної культури людини. Вона забезпечує готовність особистості до самореалізації та самовизначення, є засобом створення та збагачення внутрішнього світу людини, умовою досягнення гармонії з собою та навколишньою дійсністю. У процесі розгляду комунікативної культури в індивідуально-психологічному, суб’єктному плані вона означає «сукупність умінь та навичок у галузі вербальних та невербальних засобів спілкування та законів міжособистісної взаємодії, які сприяють взаєморозумінню, ефективному вирішенню завдань спілкування» (Бабій, Турлюк, 2014).

Зв’язки між педагогічною та комунікативною культурою вчителя настільки тісні та різноманітні,

що деякі вчені вважають педагогічне спілкування більш складним явищем, до складу якого входять як педагогічна культура особистості вчителя так і техніка спілкування, що є формою організації поведінки педагога (Корніяк, 2007).

Аналіз досліджень. Дослідження природи комунікативної культури дозволяє виділити її складну структурну будову, що відображає єдність емоційної культури, або культури почуттів – уміння особистості адекватно реагувати на навколишню дійсність відповідно до правил поведінки, прийнятих у суспільстві; культури мислення, тобто особливої організації пізнавальної діяльності, спрямованої на створення мовних текстів; культури мови – показника рівня освіченості людини і включає вміння та навички неутрудненого мовного спілкування. Ці якості є настільки важливими, що деякі дослідники відносять їх до елементів загальної педагогічної культури вчителя (Калюжна, 2011).

На думку інших, основу комунікативної культури становлять уміння спілкуватися, обмінюватися інформацією, налагоджувати педагогічно доцільні стосунки з учасниками педагогічного процесу (Комарова, 2012; Руденко, 2012: 52–55), управляти своєю поведінкою, соціальною перцепцією, самореалізуватися в процесі мовного та немовного контакту з учнями, тобто це єдність трьох груп умінь: перцептивних, педагогічної техніки та власне спілкування. Іншими словами, комунікативна культура – «культура сприйняття та розуміння особистості учня, культура відносин та звернення, повідомлення та переконання, впливу та взаємовпливу», які розглядаються в

ході вивчення дисципліни «Українська мова (за професійним спрямуванням)» здобувачами філологічних факультетів та дисципліни «Методика вивчення української мови» здобувачами філологічного факультету вищого навчального закладу.

Отже, **мета** статті – розкрити складові комунікативної культури вчителів, вказати на особливості підвищення рівня культури спілкування українського вчителя Нової української школи в умовах сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Наявність складних відносин між окремими компонентами комунікативної культури підтверджується тим, що саме в процесі педагогічного спілкування вчителів, з одного боку, доводиться створювати особливу емоційну атмосферу заняття, а з іншого – вирішувати навчально-виховні завдання. У цьому проявляється вся єдність компонентів комунікативної культури: емоційної, мислення і вимови. Емоційна культура – це вміння вчителя регулювати свій психічний стан, сприймати емоційний настрій інших суб'єктів навчального процесу, управляти своїми емоціями, вводити себе в певний настрій і добиватися яскравого та різноманітного звучання мови (Кондрашова, 2010).

Культура мови спирається на емоційну культуру та культуру мислення. Це низка конкретних умінь логіко-композиційної побудови промови, володіння різними видами мовної діяльності, що пов'язані з наявністю особистісних якостей, які забезпечують спілкування (комунікабельність, дружелюбність, мовна ініціатива та інших).

У свою чергу, кожен із компонентів комунікативної культури складається з низки елементів. Так, наприклад, дослідники в галузі культури мови визначили необхідність вивчення специфіки професійного мовлення як особливого багатоаспектного показника професійної майстерності або складових техніки: дикції, інтонації, педагогічного голосу і т. ін.

Культура мислення відповідає за здатність до самоврядування своєю діяльністю та свідомістю, цілеспрямовано, усвідомлено будувати відносини з іншими людьми та регулювати свої психічні стани для підтримки, розвитку міжособистісних відносин, змінювати поведінку на основі порівняння своїх інтересів із потребами суспільства та особливостями власної особистості, перебудувати свою діяльність відповідно до цілей групи, їхньої особистої значущості та своїх можливостей, вміння організувати пізнавальну творчу діяльність, ініціювати та керувати спілкуванням учнів.

Крім того, культура мислення та емоційна культура вчителя – це свого роду його знання та сприйняття особливих «моделей», правил поведінки, що становлять «кодекс взаємних очікувань», закріплених у свідомості співвітчизників, соціальної групи. Цей «кодекс» становить основу етикету спілкування, який визначає всі види офіційної (службової, суспільної, цивільної) та неофіційної (сімейної, товариської, побутової) взаємодії (Райнін, 2016).

Етикет спілкування проявляється в мовній та поведінковій формах. Цим терміном позначаються системи стійких формул, стереотипів спілкування, які ввійшли до свідомості та мови членів суспільства в процесі його історичного розвитку та використовуються для вербального обслуговування етикету поведінки. Мовний етикет – це складна система знаків, правил мовної поведінки, що вказують у процесі спілкування (вербального або невербального) на ставлення до співрозмовника і в той же час є проявом загальної культури того, хто говорить, приверненням уваги співбесідника (Гриценко, 2007).

Природно, коли основою мовленнєвої діяльності вчителя школи є ритуальні формули мовної поведінки (вітання, звернення, оцінка діяльності учнів, критичні зауваження на їх адресу тощо). І саме тому він повинен володіти мовним етикетом достатньою мірою, щоб не допустити порушення соціальних ролей (диференціації за типами рівності: старший – молодший, начальник – колега – підлеглий і т. д.), не помилитися в стилістичному забарвленні своєї мови (стиль ділового спілкування розмовно-побутовий – науковий – технічний та інші), у невербальній формі комунікації (неприпустимі жести, пози, зайва жестикуляція тощо).

Знання наведеної вище структури допомагає краще усвідомити, чому в кожному суспільстві поряд з єдиними, міжнародними вимогами до комунікативної культури вчителя існують вузьконаціональні. В останні роки, коли категорія «спілкування» набуває все більш глобального характеру, виникла потреба вивчення особливостей комунікації між представниками різних культур і народів, які говорять різними мовами. Цим займається культурна антропология – наука, що вивчає загальні проблеми культури розвитку людства, прояв усіх її аспектів: способу життя, бачення світу, менталітету, національного характеру; результатів духовної, суспільної та виробничої діяльності (Шульц, 2009: 79), а також її галузь – лінгвокультурология, що досліджує проблеми міжкультурної комунікації (Болотнікова, 2024).

Багато дослідників вказують на те, що мовленнєва поведінка українського вчителя ще поки більш формальна та академічна. Він не так часто дозволяє собі відступати від вивчення нової теми, згадувати випадки зі свого життя, що передбачено програмами дисциплін Нової української школи. Якщо вчитель і хоче привернути увагу слухачів, то він воліє блиснути своєю ерудицією, процитувати мудре висловлювання або підкріпити свої аргументи статистичними даними, тоді як його західний колега буде використовувати жарти, гумористичні зауваження або може просто прочитати вірші. Подібну різницю в мовленнєвій поведінці та мисленні можна пояснити низкою причин: по-перше, у 20-х роках минулого століття за соціальною ознакою вчителів та учнів належали до різних груп населення, що не могло не позначитися на особливостях їхньої комунікації. Потім певні стереотипи закріпилися і вже нові покоління вчителів, чия комунікативна культура була далека від досконалості, намагалися підтримати свій авторитет, насаджуючи культ дисципліни та авторитарності в навчальному процесі. По-друге, зниження професійної компетенції викладацького складу через «ідеологічні культури», що призвело до форм виключно монологу під час проведення уроків, із заключною черговою фразою «Чи є якісь питання?», як елементу данини професійному етикету. Третя причина полягає в тому, що більшість лекторів були повністю задоволені ходом навчального процесу, а інноваційні ідеї щодо підвищення якості освіти, впровадження активних методів викладання з'явилися порівняно недавно.

Різницю в національному сприйнятті норм комунікативної культури вчителя особливо цікаво простежити в сфері невербального спілкування.

Якщо вербальна комунікація в значенні знакової системи осмислюється як природна людська мова, мовна діяльність, за допомогою якої здійснюється кодування та декодування інформації, то невербальне спілкування, широко відоме як «мова жестів» і є необхідним компонентом комунікативної культури вчителя, а також його культури як представника певної нації. Багато фахівців вважають, що більше половини міжособистісного спілкування припадає на частку невербального спілкування. Існують жести, вирази обличчя, пози тіла, які проявляються несвідомо як реакція на емоційні подразники. Проте окремі соціальні ролі та професії вимагають уміння контролювати свої емоції та керувати їх зовнішнім виразом. До них варто віднести ролі керівників колективів, персоналу, який обслуговує, а також професії, пов'язані з постійними

контактами з клієнтами, людьми різних соціальних груп та вікових груп. Тому вчителі особливо добре повинні знати, як навколишнє суспільство сприймає їхню міміку, жести, уміти регулювати прояв своїх емоцій та артистично використовувати невербальні засоби для підвищення ефективності комунікативних зусиль.

У розглянутих нами дослідженнях (Філіпова, 2023) виділено кілька таких знакових систем: оптико-кінетичну, пара- та екстралінгвістичну, організацію простору та часу комунікації, тактильне відчуття, візуальний контакт («контакт очима»).

1. Оптико-кінетична (що включає жестикуляцію, міміку, пантоміміку, тобто області вивчення кінесики) – це низка універсальних жестів і виразів обличчя (напівнахил голови, похитування головою в такт мовлення, дружня посмішка та ін.), що свідчать про доброзичливе ставлення до співрозмовника, готовність продовжувати спілкування з ним. Варто пам'ятати, що в кожній культурі існують свої правила використання жестів, порушення яких може призвести до розриву контакту, емоційного напруження та інших непорозумінь у спілкуванні. Крім того, представники різних націй мають різну частотність жестикуляції, пов'язану з темпераментом та особливостями національної культури. Так, наприклад, дослідження М. Аргайля показало, що протягом однієї години фіні жестикулюють раз, американці та французи – 20, італійці – 80, мексиканці – 180 разів (Мілютіна, Максимов, 2014).

Особливе місце у спілкуванні займає посмішка. У більшості культур вона означає привітне, дружнє ставлення до співрозмовника або це показник ввічливої уваги, наприклад, у діловому спілкуванні, у відносинах учитель – учень. Посмішка, наприклад, стала символом американської культури, де сприймається як обов'язковий елемент демонстрації оптимізму, радості життя, удачі, врівноваженості. У Японії під усміхненою «маскою» приховують різноманітні емоції, які за традиціями не можна відкрито демонструвати.

Від українських учителів часто можна почути: «Припиніть посміхатися, слухайте мене уважно!», що не завжди може бути й доречним.

2. Пара- та екстралінгвістична (система вокалізації та екстралінгвістичні елементи мови: павзи, покашлювання, плач, сміх, темп тощо). Особливості національних культур відклали відбиток і на ці параметри: наприклад, у східних культурах не прийнято розмовляти та читати лекції «командним голосом». Тому, з власного досвіду можна зазначити, що учні східних країн залишаються

задоволеними українськими вчителями саме через гучність нашого голосу.

3. Організація простору та часу комунікації (розміщення партнерів, місце проведення комунікації). Для цих параметрів існує певна залежність від етикетних норм спілкування, закріплених в окремих культурах.

Так, Е. Холл, засновник спеціальної науки проксемики, названої ним «просторовою психологією», що займається нормами тимчасової та просторової організації спілкування, визначив, що для американців найбільш прийнятною середньою відстанню між партнерами в процесі спілкування буде 1–1,5 м, тоді як для японця – 0,5 м, тому, спілкуючись, японець і американець постійно переміщуються в просторі: один наближаючись, а інший – віддаляючись. Крім того, згідно з американською культурою, норми наближення залежать від ситуації спілкування. Український учитель – переважно перебуває в стані спокою, відстань між ним та учнями часто залежить від розташування столу, інноваційних технологій в аудиторії. Він більше звик спілкуватися з учнями, які сидять фронтально, а зміна розміщення учнівських столів заохочується в основному ще не в усіх класах Нової української школи. Його американський колега часто змінює своє розташування в аудиторії, може переходити від дошки до технічних засобів або на якийсь час поступатись своєю кафедрою одному з учнів.

4. Тактильне відчуття – це невербальні форми спілкування, до яких належать різні види дотиків під час бесіди, погладження, поплескування, рукостискання, поцілунки та інші форми фізичних контактів, які вивчаються наукою такесикою. У різних національних культурах існують певні традиції та етикетні норми в цій галузі. Для південних та азійських культур інтенсивність фізичних контактів під час спілкування більша, ніж для північних народів. Для західноєвропейських традицій рукостискання та офіційні поцілунки мають більш етикетний характер, ніж для української та азійської культур, у яких зберігається емоційність цих жестів. Хоча останнім часом європейські традиції, що просочуються в нашу культуру передусім через інтернет можна часто побачити в стінах школи.

5. Візуальний контакт, або «контакт очима» – це частота обміну поглядами, їх тривалість, зміна статичності та динаміки погляду, прагнення уникнути його, або, навпаки, відкритість та прямий погляд, його емоційна забарвленість тощо.

Для представників більшості європейських культур дивитися в очі партнера під час спілкування – це норма етикету та показник чесної й від-

критої позиції в переговорах, а для багатьох східних культур, а також, наприклад, пуерториканців, така поведінка вважається невічливою, особливо для жінок. У Японії не прийнято жінці навіть чоловікові дивитися в очі; оратор відводить очі вбік від аудиторії; підлеглий, коли вислуховує начальника, опускає очі та обов'язково посміхається. Вважається, що японська культура на відміну, наприклад, від української найменш «споглядальна». Американці ж дивляться в вічі партнеру, тільки тоді, коли хочуть переконатися, що їх правильно зрозуміли. А от для англійців вітання контактом очей, але не настільки пильним, – це спосіб виразити увагу під час слухання, який потрібно проявити моргаючи, щоб не здаватися невічливими.

В Україні під час проведення уроків «дивитися прямо в очі» – це звичне явище. В умовах викладання постійний візуальний контакт із аудиторією є обов'язковим елементом комунікативної культури, умовою підтримки уваги та активності учнів. Учитель, що відкрито дивиться на учнів, а не в свої конспекти, сприймається як хороший фахівець, який знає свій предмет, це переконаний дослідник, здатний відстояти свою позицію і просто особистість, яка викликає повагу.

До розгляду структури комунікативної культури вчителя варто додати ще один обов'язковий компонент – слухання. Ефективне слухання, як і культура мови, ніби протилежні, але взаємопов'язані сторони одного процесу, – найважливіший засіб спілкування. Найчастіше співрозмовників цінують за вміння говорити, уважно й доброзичливо слухати. Якщо вчитель хоче, щоб учні змогли подолати скутість, страх бути незрозумілими чи осміяними, повністю висловитися з питання, яке обговорюється, отримати задоволення від спілкування, то він повинен навчитися стримувати свої емоції, не перебивати співбесідників, допомагати їм так званими репліками «розкриття» і «навідними» питаннями.

Слухання – це активний процес, що вимагає фізичної та психологічної уваги, внутрішньої зібраності та напруги, оскільки потрібно сконцентруватися на інформації, що повідомляється, не втративши зацікавленості й не перемикаючись на сторонні думки. Хороший учитель повинен уміти слухати терпляче, якими б незначними чи хибними йому не здавалися висловлювання учнів; йому слід слухати конструктивно, оскільки після закінчення відповіді належить оцінити й зробити зауваження. У процесі слухання він повинен уміти розподіляти свою увагу на обмірковування подальшого ходу заняття, дії інших учнів та запам'ятовування неточностей у відповіді. Тому

слухання можна назвати мистецтвом, культурою та особливою наукою одночасно.

Отже, можна зауважити, що комунікативна культура викладача, будучи одним із основних компонентів його загальної професійно-педагогічної культури, має складну та багаторівневу структуру (рисунок)

А.Л. Крупенін та І.М. Крохіна визначали потребу в персоналізації, яка проявляється в конкретній діяльності людей і спілкуванні, як «потреба свого духовного проникнення в інших, впливі на іншого шляхом створення довготривалих образів себе, прагнення вкласти себе в інших» (Смоляк, 2021).

Однак на шляху процесу персоналізації можуть стати проблеми відсутності здатності бути співрозмовником, дефіциту засобів впливу (оригінальність мислення, «багатство душі», доброта,

воля та ін.) або небажання партнера сприймати іншу особистість. Ще в Стародавній Греції виховання представлялося як глибоко особистісне спілкування між наставником і учнем, а Ксенофонт писав, що ніхто неспроможний нічому навчитися в людини, яка не подобається. Для персоналізації необхідний контакт, тобто особлива форма впливу, симетрична за своєю природою, оскільки персоналізацію можна розуміти як зустріч однієї людини небайдужістю щодо іншої та її бажанням привласнити пропоновані індивідуальні особливості.

Викладачі відчувають як суб'єктивні, так і об'єктивні труднощі в процесі здійснення педагогічного спілкування. Будучи учасниками певних психологічних та соціальних відносин, вони самі роблять під час викладання навчального матеріалу низку комунікативних помилок, найбільш типо-



вими серед яких є: 1) недостатня послідовність; 2) відволікання від теми, що вивчається; 3) багатослівність; 4) невміння сформулювати позицію, що висувається; 5) невміння відокремити вихідне становище від наслідку, недостатньо чітко розчленування постулату, аргументу, ілюстрації, що найчастіше з розповіді вчителя перетворюється на мову і, що ще гірше, у мислення учнів.

Як основна труднощі, з якою стикаються багато вчителів, називають згасання інтересу у процесі спілкування та втрату контакту з учнями. Наявність контакту між співрозмовниками характеризує не лише початкову стадію, а й увесь процес комунікації, оскільки взаємодія учасників спілкування проявляється в тому, як вони прислухаються один до одного, реагують на дії та слова, чи не йдуть глибоко у свої думки.

Можна зазначити показники комунікативної культури вчителя, яким учні надають найбільшого значення: впевненість лектора у своєму професіоналізмі, його підготовленість до виступу, яка виявляється у вільному володінні матеріалом, наявності цитат, посилань на сучасні джерела, викладі альтернативних концепцій; уміння встановити

контакт з аудиторією та підтримувати його протягом усього виступу; уміння активізувати увагу слухачів та залучити їх до плідної пізнавальної діяльності шляхом постановки проблемних питань, використання інноваційних засобів, обговорення особистого досвіду слухачів тощо; емоційність та образність мови; особисте захоплення викладеним матеріалом; доступність викладу, правильна літературна мова.

До найчастіших недоліків у комунікативній культурі вчителя варто віднести: переривчастість, плутаність, нелогічність викладу; монотонність; занадто швидкий темп викладу; тихий чи, навпаки, крикливий голос; використання складних та громіздких синтаксичних конструкцій.

Висновки. Ми поділяємо цю позицію і вважаємо, що зазначені вимоги можуть бути застосовні до будь-якого вчителя-предметника Нової української школи, причому культура його комунікативних відносин із учнями може скластися лише за системної та завзятої праці в своїй галузі у процесі проведення як аудиторних та і позааудиторних форм в офіційному та неофіційному спілкуванні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабій А.П., Турлюк С.В. Комунікативна компетентність – основа професійної діяльності спеціаліста. *Молодий вчений*. № 1.1 (113.1). 2023. 97 с. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/5718/5596> (дата звернення: 1.12.2024).
2. Болотнікова А. Лінгвокультурологічні аспекти міжкультурної комунікації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 76. Том 3. 2024. 158 с. URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/76_2024/part_3/76-3_2024.pdf (дата звернення: 29.11.2024).
3. Гриценко Т.Б. Етика ділового спілкування : навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2007. 344 с.
4. Калюжна Т.Г. Культура педагогічного мовлення : метод. реком. Київ, 2011. 51 с. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/2562/1/%D0%9C_1_%D0%A0_%D0%B4%D0%BE_%D0%B4%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%83_docx.pdf (дата звернення: 1.12.2024).
5. Корніяк О.М. Культура спілкування педагога: психологічний вимір. *Актуальні проблеми професійної діяльності молодих спеціалістів*. №3-5. 2007. 532 с. URL: <https://ap.uu.edu.ua/article/247> (дата звернення: 1.12.2024).
6. Комарова О. Мистецтво спілкування як основа комунікативної культури. *Освіта регіону*. №1. 2012. 91 с. URL: <https://social-science.uu.edu.ua/article/758> (дата звернення: 1.12.2024).
7. Кондрашова Л.В. Емоційна культура як показник професіоналізму сучасного вчителя. *Педагогіка вищої та середньої школи* : зб. наук. пр. Кривий Ріг : КДПУ, 2010. Вип. 28. 416 с. URL: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/123456789/6601/1/4.pdf> (дата звернення: 27.11.2024).
8. Мілютіна К.Л., Максимов М.В. Психологія міжкультурної комунікації : навч. посіб. Київ, 2014. 256 с.
9. Райнін І.Л. Національно-патріотичне виховання як складова професійної освіти. *Психологічні та педагогічні проблеми професійної освіти та патріотичного виховання персоналу системи МВС України* : матер. наук.-практ. конф. МВС України, Харків. нац. ун-т внутр. справ. Харків, 2016. 208 с.
10. Руденко Л. Теоретичні основи формування комунікативної культури майбутніх фахівців. *Молодь і ринок*. 2012. № 3. С. 52–55. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2012_3_12 (дата звернення: 1.12.2024).
11. Смоляк В.М. Підготовка майбутніх учителів початкової школи до застосування персонального навчального середовища у професійній діяльності : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Класичний приватний університет. Запоріжжя, 2021. 227 с.
12. Філіппова Н.М. Знак – інформація – мова : семіотика та комунікація : навч. посіб. для самостійної роботи студентів спеціальності 035 «Філологія». Вид. 2-ге, доп. і перероб. Миколаїв : НУК, 2023. 188 с.
13. Шульц Б. Культурна антропологія: погляд на стан людини. Нью-Йорк : Оксфорд UP, Incorporated, 2009. с. 79. URL: <https://ukrayinska.libretexts.org> (дата звернення: 28.11.2024).

REFERENCES

1. Babii A.P., Turliuk S.V. (2023) Komunikatyvna kompetentnist – osnova profesiinoi diialnosti spetsialista. [Communicative competence is the basis of a specialist's professional activity] *Molodyi vchenyi*, 1.1 (113.1). 97. [in Ukrainian].
2. Bolotnikova A. (2024) Linhvokulturolohichni aspekty mizhkulturnoi komunikatsii. [Linguo-cultural aspects of intercultural communication] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 76. Tom 3.* 158. [in Ukrainian].
3. Hrytsenko T.B. (2007) *Etyka dilovoho spilkuvannia. [Business communication ethics] : navch. posib. Kyiv : Tsentr uchbovoi literatury, 344. [in Ukrainian].*
4. Kaliuzhna T.H. (2011) *Kultura pedahohichnoho movlennia. [Culture of pedagogical speech] : metod. rekom. Kyiv, 51. [in Ukrainian].*
5. Korniiak O.M. (2007) *Kultura spilkuvannia pedahoha: psykholohichni vymir. [Teacher's communication culture: psychological dimension] Aktualni problemy profesiinoi diialnosti molodykh spetsialistiv. 3-5.* 532. [in Ukrainian].
6. Komarova O. (2012) *Mystetstvo spilkuvannia yak osnova komunikatyvnoi kultury. [The art of communication as the basis of communicative culture] Osvita rehionu. 1.* 91. [in Ukrainian].
7. Kondrashova L.V. (2010) *Emotsiina kultura yak pokaznyk profesionalizmu suchasnoho vchytelia. [Emotional culture as an indicator of the professionalism of a modern teacher] Pedahohika vyshchoi ta serednoi shkoly : zb. nauk. pr. Kryvyi Rih : KDPU, Vyp. 28.* 416. [in Ukrainian].
8. Miliutina K.L., Maksymov M.V. (2014) *Psykholohiia mizhkulturnoi komunikatsii. [Psychology of intercultural communication] : navch. posib. Kyiv, 256. [in Ukrainian].*
9. Rainin I.L. (2016) *Natsionalno-patriotychne vykhovannia yak skladova profesiinoi osvity. [National-patriotic education as a component of vocational education] Psykholohichni ta pedahohichni problemy profesiinoi osvity ta patriotychnoho vykhovannia personalu systemy MVS Ukrainy : mater. nauk.-prakt. konf. MVS Ukrainy, Kharkiv. nats. un-t vnutr. sprav. Kharkiv, 208. [in Ukrainian].*
10. Rudenko L. (2012) *Teoretychni osnovy formuvannia komunikatyvnoi kultury maibutnikh fakhivtsiv. [Theoretical foundations of the formation of communicative culture of future specialists] Molod i rynek. 3.* 52–55. [in Ukrainian].
11. Smoliak V.M. 2021 *Pidhotovka maibutnikh uchyteliv pochatkovoї shkoly do zastosuvannia personalnoho navchalnoho seredovyscha u profesiinii diialnosti. [Preparing future primary school teachers for the use of a personal learning environment in their professional activities] : dys. ... kand. ped. nauk : 13.00.04 / Klasychnyi pryvatnyi universytet. Zaporizhzhia, 227 [in Ukrainian].*
12. Filippova N.M. (2023) *Znak – informatsiia – mova : semiotyka ta komunikatsiia. [Sign – information – language: semiotics and communication] : navch. posib. dlia samostiinoi roboty studentiv spetsialnosti 035 «Filolohiia». Vyd. 2-he, dop. i pererob. Mykolaiv : NUK, 188. [in Ukrainian].*
13. Shults B. (2009) *Kulturna antropolohiia: pohliad na stan liudyny. [Cultural Anthropology: A Look at the Human Condition] Niu-York : Oksford UP, Incorporated, 79. [in Ukrainian].*

УДК 62:378.016.811.111 243

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-52>

Оксана ПАРФЬОНОВА,

orcid.org/0000-0001-8297-6581

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри іноземних мов

Харківського національного університету радіоелектроніки

(Харків, Україна) oksana.parfonova@nure.ua

Світлана МЕЛЬНИК,

orcid.org/0000-0002-7565-3095

старший викладач кафедри іноземних мов

Харківського національного університету радіоелектроніки

(Харків, Україна) svitlana.melnyk@nure.ua

Олексій НОВІКОВ,

orcid.org/0000-0003-2774-8476

старший викладач кафедри іноземних мов

Харківського національного університету радіоелектроніки

(Харків, Україна) oleksii.novikov@nure.ua

ВИКОРИСТАННЯ ГЕЙМІФІКОВАНИХ ЕЛЕМЕНТІВ ПІД ЧАС ВИКЛАДАННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ У ДИСТАНЦІЙНОМУ ФОРМАТІ

У статті висвітлюється роль гейміфікованих елементів під час викладання англійської мови у дистанційному форматі. Установлено, що гейміфіковані елементи в навчальному процесі підвищують мотивацію та зацікавленість студентів до навчання, надають їм можливість робити помилки у процесі навчання без стресу, сприяють розвитку навичок самостійної роботи, креативності. Використання гри надає студенту свободу помилятися, що з точки зору психології є важливим фактором в процесі навчання, адже природна властивість, притаманна більшості людей полягає в спробі уникнути помилок та внаслідок цього поразки. Установлено, що для ефективного впровадження гейміфікованих елементів у навчальний процес викладачі мають не тільки знати предмет, а й володіти високою цифровою грамотністю. Одним із важливих аспектів інтеграції гейміфікованих елементів у навчальний процес є надання студентам можливості приміряти іншу соціальну роль, проживши життя з іншої перспективи. Цей механізм стає ефективним педагогічним інструментом. Вживаючись в іншу роль, студенти можуть поглянути на світ з іншого ракурсу, зануритися в нову сферу знань і відкрити для себе новий спосіб мислення. Установлено, що більшість гейміфікованих елементів мають власний ритм, незалежно від того, чиє вони командними, чи одиночними. Разом із тим, під час роботи в команді зазвичай відбувається послідовна передача ходу, що дозволяє гравцям зосередитися під час власного ходу і відпочивати в інший час, тоді як в одиночних іграх подібний баланс уваги та відпочинку досягається завдяки продуманому дизайну, який включає моменти відносної пасивності. Такий підхід допомагає зменшити втому гравців. З'ясовано, що використання гейміфікованих курсів сприяє автоматизації навчального процесу. Наприклад, завдання, які викладач зазвичай перевіряє вручну, у гейміфікованому середовищі можуть оцінюватися автоматично.

Ключові слова: гейміфіковані елементи, підвищення мотивації, студенти, англійська мова.

Oksana PARFONOVA,

orcid.org/0000-0001-8297-6581

Candidate of Pedagogical Science, Associate Professor,

Associate Professor at the Foreign Languages Department

Kharkiv National University of Radio Electronics

(Kharkiv, Ukraine) oksana.parfonova@nure.ua

Svitlana MELNYK,

orcid.org/0000-0002-7565-3095

Senior Lecturer at the Foreign Languages Department

Kharkiv National University of Radio Electronics

(Kharkiv, Ukraine) svitlana.melnyk@nure.ua

Oleksii NOVIKOV,

orcid.org/0000-0003-2774-8476

Senior Lecturer at the Foreign Languages Department
Kharkiv National University of Radio Electronics
(Kharkiv, Ukraine) oleksii.novikov@nure.ua

GAMIFICATION ELEMENTS WHEN TEACHING ENGLISH IN DISTANCE FORMAT

The article highlights the role of gamification elements when teaching English in a distance format. It is established that gamification elements in the educational process increase students' motivation and interest in learning, give them the opportunity to make mistakes in the learning process without stress, and contribute to the development of individual work skills and creativity; the game gives the student the freedom to make mistakes, which from the point of view of psychology is an important factor in the learning process, because the natural property inherent in most people is to try to avoid mistakes and, as a result, defeat. It is stated that teachers must not only know the subject, but also have high digital literacy for the effective implementation of gamification elements in the educational process. One of the important aspects of integrating gamification elements into the educational process is to provide students with the opportunity to try on another social role, experiencing life from a different perspective. This mechanism becomes an effective pedagogical tool. By getting used to a different role, students can look at the world from a different perspective, immerse themselves in a new field of knowledge and discover a new way of thinking. It is established that most gamification elements have their own rhythm, regardless of whether they are team or solo. At the same time, during teamwork, there is usually a sequential transfer of turns, which allows players to concentrate during their own turn and rest at other times, while in solo games a similar balance of attention and rest is achieved through a thoughtful design that includes moments of relative passivity. This approach helps reduce player fatigue. It is found that the use of gamified courses contributes to the automation of the learning process. For example, tasks that are usually checked manually by the teacher can be evaluated automatically in a gamified environment.

Key words: gamification elements, increasing motivation, students, English.

Постановка проблеми. У сучасному світі все змінюється дуже швидко, що безумовно породжує нові актуальні потреби. Суспільство зазнає серйозних змін, які в свою чергу впливають на розвиток сучасної освіти. Обов'язок викладача ХХІ ст. полягає в тому, щоб бути спроможним пристосуватися до викликів сьогодення, відповідно до яких світогляд студентів дедалі розширюється завдяки використанню нових технологій.

Вивчення іноземної мови, передусім англійської, має вирішальне значення для міжнародного, політичного та культурного спілкування, а також є необхідною умовою для успішної групової роботи зі студентами з різних країн світу. Постійно зростаючий попит на оволодіння іноземною мовою вимагає переходу від традиційних методів навчання до більш сучасних та прогресивних, адже студенти вже не уявляють освіту без впровадження цифрових технологій. Відповідно до цього необхідні змінювати та вдосконалювати методику викладання іноземної мови у дистанційному форматі, адже якість освіти знижується, коли заняття у дистанційному форматі проводяться за тим же алгоритмом, що і в аудиторії.

Аналіз досліджень і публікацій засвідчив, що науковці привертають значну увагу покращенню та вдосконаленню методик викладання іноземної мови. Так, гра як дидактичний інструмент розгля-

далася О. Дядіковою; гейміфікацію як засіб розвитку молодших школярів досліджував О. Карабін; впровадження гейміфікації під час вивчення дисциплін природничо-математичного циклу учнями зсо вивчалось М. Мар'єнко і І. Борисюком. Разом із тим, впровадження елементів гейміфікації в навчальний процес студентів закладів вищої освіти у умовах дистанційної роботи недостатньо висвітлено в науковій літературі.

Метою статті є висвітлення ролі гейміфікованих елементів в навчальному процесу в дистанційному форматі.

Виклад основного матеріалу. Деякі студенти зазначають, що вивчення та запам'ятовування нових слів англійською мовою та різних форм дієслів є достатньо важким видом навчальної діяльності. Проблематичність оволодіння навчальним матеріалом значно гальмує процес оволодіння англійською мовою на необхідному рівні.

Для подолання означених перешкод доцільним є введення до навчально-виховного процесу елементів гейміфікації. Дослідження останніх років схиляють методистів до висновку, що саме ігрове середовище може підвищити мотивацію, зацікавленість студентів та надати їм можливість робити помилки у процесі навчання без стресу (Gamification In Education: Advancing 21st-Century Learning).

Безперечно, що ігри складають величезну частину життя сучасної молоді. Говорячи про навчання у закладах вищої освіти, можна зазначити, що привнесення ігор стимулює студентів працювати більш активно, підвищує рівень їх зацікавленості до навчального предмету. В результаті застосування елементів гейміфікації на заняттях підвищується мотивація до навчання. Більш того, це призводить до покращення навичок самостійної роботи, студенти стають більш креативними, навчаються працювати не тільки індивідуально, але і в складі команди. Поряд з цим залучення ігрових завдань також розвиває більш складні навички прикладного характеру, такі, як уміння вирішувати проблеми за допомогою використання іноземної мови для пошуку необхідної інформації (Gamification in Education: What, How, Why).

Таким чином, елементи гейміфікації стають методичним матеріалом, що розвиває компетенції XXI ст., які є необхідними для існування в сучасному суспільстві. Але, не зважаючи на те що більшість викладачів поділяють позитивне ставлення до впровадження цих елементів в навчальний процес та відзначають їх позитивний вплив, використання гейміфікованих елементів у закладах вищої освіти в Україні є досить незначним, насамперед через щільний навчальний план та обмежену кількість годин. З іншого боку, деякі викладачі не вміють використовувати інтерактивні платформ, і тому їм важко вибрати, які з них дійсно розвивають та можуть бути використані в навчальному процесі.

Як свідчить відома на заході педагогічна модель ТРАСК (Technological Pedagogical Content Knowledge Framework) для ефективного впровадження ігор у навчальну діяльність викладачам потрібні не тільки знання предмета, а й висока цифрова грамотність; аудиторія, яка обладнана необхідними технічними засобами та наявність мобільних пристроїв у студентів (ТРАСК).

Науковці дійшли висновку, що застосування гейміфікованих елементів підвищує інтерактивність, динаміку та успішність студентів. Існують переконливі докази, що показують зв'язок між грою та підвищеною мотивацією. З'являється все більше і більше інтерактивних ігор, які допомагають вивчати мову. Існують певні ігрові елементи, які можна використовувати у неігрових контекстах, щоб викликати ефективну взаємодію учасників. Ідея полягає в тому, що при навчанні в іграх студенти настільки захоплені, що навчаються, навіть не усвідомлюючи цього. Таким чином, ігри можуть стати невід'ємною частиною семінарів (Дядікова; Мар'єнко, 2020).

Одна з основних особливостей елементів гейміфікації полягає у тому, що гравцю даються кілька "життів", тобто кілька спроб, а також після завершення рішення головоломки з'являються списки рекордів. Усе це обумовлено тим, що гра передбачає можливість вільного та безкарного вчинення багатой кількості помилок (Карабін, 2019).

Іншими словами, використання гри надає студенту свободу помилятися. З точки зору психології це є важливим фактором у процесі навчання. Зокрема відомо, що у житті люди дуже бояться помилок і поразок, виявлено навіть фобію (атихіофобія), або патологічний страх перед невдачами. Природна властивість, притаманна більшості людей, полягає в спробі уникнути можливості помилок та внаслідок цього поразки. Ситуація посилюється реальними негативними наслідками для студентів, які не впоралися із тестуванням. Оскільки сама механіка гри показує, що помилки можуть та швидше за все будуть відбуватися, хвилювання відходить на другий план. Відповідно працездатність та активність студентів вже не обмежується психологічною напругою та хвилюванням.

Коли студенти опиняються в середовищі, де скоєння помилок не забороняється, також зростає їхня свобода експериментувати. Експерименти в освіті дозволяють розширити обсяг засвоюваного матеріалу, особливо коли йдеться про вивчення іноземних мов. Замість того, щоб оперувати обмеженою кількістю лексики та структур, експерименти ведуть студентів новими шляхами, адже для досягнення успіху доводиться осягати нову інформацію. Крім того, ігрове середовище ставить перед студентами мету, але часто залишає за ними право вибору, маючи на увазі деяку кількість альтернативних шляхів її досягнення (Technological Pedagogical Content Knowledge Framework).

Одним з ключових моментів впровадження ігор в навчальний процес є використання іншої соціальної ролі, надання студентові можливості жити іншим життям. Цей найважливіший механізм може представляти собою вкрай корисний педагогічний інструмент. Граючи роль іншої людини, студенти отримують цінну можливість подивитися на світ під іншим кутом, поринути у сферу знань, що дозволяє усвідомити нову точку зору. У свою чергу це одночасно підвищує мотивацію, залучаючи студентів до гри, допомагає відчувати себе вільно, адже це лише тимчасова роль, яка допомагає більш скутим студентам розкритися; це позитивно впливає на розвиток мовних навичок (Psychology of Gamified Education).

Більшість гейміфікованих елементів мають свій особливий внутрішній ритм, та розраховані на роботу в команді або індивідуально. Роботі в групах властива послідовна передача ходу; студент концентрує увагу у свій хід і може відпочити в час, що залишився. В одиночних іграх подібна зміна періодів уваги і відпочинку досягається гейм-дизайнерами за допомогою додавання моментів відносно неактивності. Ця зміна ступеня залучення до процесу знижує стомлюваність гравців.

Крім того, якщо говорити про повністю гейміфікований курс, можна досягти автоматизованості викладання. Іншими словами, такі процеси, як оцінка викладачем написаних студентами тестів вручну, в гейміфікованому курсі можуть здійснюватись без участі вчителя, та програма може самостійно оцінювати відповіді студентів. У контексті вивчення іноземних мов одним з кращих прикладів втілення цієї ідеї є спеціально розроблена програма, яка надає здобувачам освіти миттєвий зворотний зв'язок, показуючи правильну відповідь, що дозволяє залишити час у класі на обговорення більш складних тем.

Прикладом ігрової платформи, яка користується значним попитом в Україні та в усьому світі є Kahoot, платформа, яка робить навчання складним і веселим водночас. Формат інтерактивної вікторини Kahoot дозволяє студентам мислити

критично та знаходити найкращі рішення протягом обмеженого часу. Kahoot заохочує студентів брати активну участь у навчанні через дії та роздуми, покращує успішність студентів на іспитах. Крім того, рейтинги в реальному часі оцінювання в Kahoot забезпечують миттєвий зворотній зв'язок зі студентами (Angelelli, 2023).

Цікавим та корисним є використання платформи Vevox, яка дозволяє учасникам навчального процесу взаємодіяти під час практичних занять або оцінювання. На платформі представлено низку інтерактивних функцій, які дозволяють учасникам ставити запитання, відповідати на опитування, брати участь у вікторинах і надавати відгуки за допомогою своїх смартфонів, планшетів або комп'ютерів. Цю платформу ми використовуємо після проведення гри, адже це сприяє розумінню доцільності впровадження цієї чи іншої гри (What is Vevox).

Висновки. Однією з основних переваг впровадження ігор в навчальний процес в дистанційному форматі є підвищення мотивації у студентів. Окрім того, використання гейміфікованих елементів у навчальній аудиторії має безліч переваг порівняно з іншими класичними формами навчання. З іншого боку, ігрові елементи мають доповнювати інші види діяльності, а не замінювати їх, адже при зловживанні ними якість освіти падає, нагороди вже не викликають позитивних емоцій та стають рутиною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дядікова О. Гра як інструмент: що таке гейміфікація? URL: <https://mistosite.org.ua/uk/articles/hraiak-instrument-shcho-take-heimifikatsiia>.
2. Карабін О.Й. Гейміфікація в освітньому процесі як засіб розвитку молодших школярів. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2019. № 67, Т. 1. С. 44-47.
3. Мар'єнко М. В. Борисюк І. Ю. Гейміфікація освітнього процесу під час вивчення дисциплін природничо-математичного циклу учнями зсо. *Фізико-математична освіта*. 2020. Вип. 4. С. 72-78.
4. Angelelli, C. V., Ribeiro, G. M. de C., Severino, M. R., Johnstone, E., Borzenkova, G., da Silva, D. C. O. Developing critical thinking skills through gamification. *Thinking Skills and Creativity*. 2023. V. 49 (1). P. 101354-101366. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.tsc.2023.101354>
5. What is Vevox. URL: <https://desystemshelp.leeds.ac.uk/vevox-guides-for-staff-and-students/what-is-vevox/>
6. Gamification In Education: Advancing 21st-Century Learning. URL: <https://elearningindustry-com.translate.googleusercontent.com/s3/document-storage/epub/2023/09/29/2937-ENT1883-PPT-FOE6.pdf>
7. Gamification in Education: What, How, Why Bother? URL: https://www.researchgate.net/publication/258697764_Gamification_in_Education_What_How_Why_Bother
8. ТРАСК: Technological Pedagogical Content Knowledge. URL: <https://educationaltechnology.net/technological-pedagogical-content-knowledge-tpack-framework/>
9. Introduction to Gamification Fun & Learning Experience. URL: <https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/project-result-content/5729fa8d-24fa-4ec5-b8be-551885e06993/training-Gamification.pdf>
10. The Psychology of Gamified Education/ URL: <https://ludus.hu/en/gamification/psychology/>

REFERENCES

1. Diadikova O. Hra yak instrument: shcho take heimifikatsiia? [Game as a tool: what is gamification?] URL: <https://mistosite.org.ua/uk/articles/hraiak-instrument-shcho-take-heimifikatsiia> [in Ukrainian]

2. Karabin O.I. (2019) Heimifikatsiia v osvitnomu protsesi yak zasib rozvytku molodshykh shkoliariv [Gamification in the educational process as a means of developing younger students.]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh*, 67, 1. 44-47 [in Ukrainian]
3. Marienko M. V. Borysiuk I. Yu. (2020) Heimifikatsiia osvitnoho protsesu pid chas vyvchennia dystsyplin pryrodnycho-matematychnoho tsyklu uchniamy ztso [Gamification of the educational process during the study of science and mathematics subjects by students of secondary schools]. *Fizyko-matematychna osvita*, 4. 72-78 [in Ukrainian]
4. Angelelli, C. V., Ribeiro, G. M. de C., Severino, M. R., Johnstone, E., Borzenkova, G., & da Silva, D. C. O. (2023). Developing critical thinking skills through gamification. *Thinking Skills and Creativity*, 49, 101354–101366. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2023.101354>
5. What is Vevox. URL: <https://desystemshelp.leeds.ac.uk/vevox-guides-for-staff-and-students/what-is-vevox/>
6. Gamification In Education: Advancing 21st-Century Learning. URL: https://elearningindustry-com.translate.google.com/gamification-in-education-advancing-21st-century-learning?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc Gamification in Higher Education: Teachers' Drivers and ..//<https://conference.pixel-online.net/FOE/files/foe/ed0006/PPT/2937-ENT1883-PPT-FOE6.pdf>
7. Gamification in Education: What, How, Why Bother? URL: https://www.researchgate.net/publication/258697764_Gamification_in_Education_What_How_Why_Bother
8. ТРАСК: Technological Pedagogical Content Knowledge. URL: <https://educationaltechnology.net/technological-pedagogical-content-knowledge-tpack-framework/>
9. Introduction to Gamification Fun & Learning Experience. URL: <https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/project-result-content/5729fa8d-24fa-4ec5-b8be-551885e06993/training-Gamification.pdf>
10. The Psychology of Gamified Education URL: <https://ludus.hu/en/gamification/psychology/>

УДК 378.011:3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-53>**Артем ПОНОМАРЕНКО,***orcid.org/0009-0002-8509-0529**аспірант кафедри освітніх наук цифрового навчання та академічного підприємництва
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
(Харків, Україна) artem.ponomarenko@karazin.ua*

СТРУКТУРА ЦИФРОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАГІСТРІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ПРОФЕСІЙНА ОСВІТА»

Стаття присвячена дослідженню структури та змісту цифрової компетентності магістрів спеціальності «Професійна освіта». На підставі аналізу підходів до організації професійної освіти визначено переваги компетентнісного підходу у плануванні результатів навчання. Визначено суть поняття компетентності фахівця у загальному розумінні. На підставі аналізу наукових праць з питань визначення структури компетентності визначено структуру, за якою доцільно визначати зміст цифрової компетентності. В структурі компетентності виділено знання, уміння та професійні якості. У роботі розглядаються основні підходи до розуміння суті цифрової компетентності з позиції різних напрямів професійної підготовки фахівців різних галузей. Аналіз складових цифрової компетентності фахівців різних галузей та спеціальностей став підставою для виділення переліку знань та умінь, які є загальними у розумінні цифрової компетентності. Під час визначення змісту цифрової компетентності магістрів спеціальності «Професійна освіта» конкретизовано теоретичні знання, що позначаються термінологією цифрової грамотності. Систему умінь в структурі цифрової компетентності уточнено з урахуванням функціональних обов'язків та цифрових інструментів, якими має володіти сучасний випускник. На підставі аналізу змісту професійної підготовки за даною спеціальністю уточнено професійні якості, які є складовими цифрової компетентності магістра зазначеної спеціальності. Доведено необхідність формування у магістрів спрямованості на опанування нових знань та способів використання цифрових інструментів, що полягають в адаптивному опануванні сучасними цифровими технологіями та свідомому пошуку (розробленні) нових цифрових інструментів для вирішення системи професійних завдань.

Ключові слова: цифрова компетентність, цифрова грамотність, професійні якості, професійна освіта.

Artem PONOMARENKO,*orcid.org/0009-0002-8509-0529**Postgraduate student at the Department of Educational Sciences,
Digital Learning and Academic Entrepreneurship
V. N. Karazin Kharkiv National University
(Kharkiv, Ukraine) artem.ponomarenko@karazin.ua*

STRUCTURE OF DIGITAL COMPETENCE OF MASTERS OF PROFESSIONAL EDUCATION

The article is devoted to the study of the structure and content of the digital competence of masters in the specialty "Professional Education". On the basis of the analysis of approaches to the organization of professional education, the advantages of the competence approach in planning learning outcomes have been determined. The essence of the concept of specialist competence in the general sense is defined. Based on the analysis of scientific works on the issue of determining the structure of competence, a structure has been determined, according to which it is expedient to determine the content of digital competence. Knowledge, skills and professional qualities are highlighted in the competence structure. The work examines the main approaches to understanding the essence of digital competence from the standpoint of various areas of professional training of specialists in various fields. The analysis of the components of digital competence of specialists in various fields and specialties became the basis for selecting a list of knowledge and skills that are common in the understanding of digital competence. During the determination of the content of the digital competence of the masters of the "Professional education" specialty, the theoretical knowledge indicated by the terminology of digital literacy was specified. The system of skills in the structure of digital competence has been specified taking into account the functional responsibilities and digital tools that a modern graduate should possess. Based on the analysis of the content of professional training in this specialty, the professional qualities that are components of the digital competence of the Master of the specified specialty have been specified. It has been proven the need for master's students to focus on mastering new knowledge and ways of using digital tools, which consist in adaptive mastery of modern digital technologies and the conscious search (development) of new digital tools for solving a system of professional tasks.

Key words: digital competence, digital literacy, professional qualities, professional education.

Постановка проблеми. Проблема формування цифрової компетентності для фахівців різних спеціальностей почала виокремлюватись на початку XXI століття, що було спричинено інтенсивним впровадженням в різних галузях знань цифрових інструментів пошуку, опрацювання та поширення інформації. Карантинні обмеження, спричинені COVID 19 прискорили процеси цифровізації освітнього процесу і сфокусували увагу готовності академічної спільноти використовувати цифрові ресурси в організації освітнього процесу. Воєнна агресія 2022 року по теперішній час посилює роль цифрових технологій в організації освітнього процесу. Особливо це стосується прифронтових міст, де навчання відбувається здебільшого в режимі онлайн. Це ставить завданням формування цифрової компетентності здобувачів освіти, а врахування специфіки професійної підготовки за різними спеціальностями дає підстави для уточнення структури та змісту цифрової компетентності в залежності від виділеної спеціальності.

Аналіз досліджень. Питання формування цифрової компетентності представлено у ряді наукових праць, які розглядають різні аспекти професійної підготовки майбутніх педагогів у вимірах формування в них цифрової компетентності (Браславська & Озерова, 2022).; визначають особливості формування цифрової компетентності фахівців професійного навчання (Вербівський & Карплюк & Фонарюк, 2021); формування цифрової компетентності майбутніх дизайнерів (Ступак, 2024); формування цифрової компетентностей майбутніх філологів (Арістова, 2023). У представлених працях дослідники визначають характеристичні ознаки складових цифрової компетентності в межах обраного напрямку професійної підготовки фахівців, що дає їм підстави прогнозувати можливі засоби педагогічного впливу на процес формування цифрової компетентності з заданим змістом.

Посилення ролі онлайн сервісів в організації освітнього процесу визначило в якості актуальної проблеми питання використання цифрових технологій в процесі професійної підготовки магістрів спеціальності «Професійна освіта», що має власне предметне поле в межах стандарту вищої освіти за спеціальністю 015 «Професійна освіта (за спеціалізаціями)» для другого (магістрського) рівня вищої освіти. Вирішення питання забезпечення якісної підготовки за таких умов забезпечується формуванням у магістрів зазначеної спеціальності цифрової компетентності, що потребує конкретизації її структури, а також визначення змісту окремих складових цифрової компетентності.

Мета статті – визначення змісту цифрової компетентності магістрів спеціальності професійна освіта.

Виклад основного матеріалу. Ефективність функціонування системи професійної підготовки в значній мірі обумовлюється чіткістю визначення цілей та способів їх досягнення. Сучасний етап розвитку освіти характеризується використанням методології компетентнісного підходу, з допомогою якого найбільш чітко відбувається формулювання прогнозованих результатів навчання. Для початку XXI століття важливість конкретизації очікуваних результатів обумовлюється вимогами ринку праці, а також викладеними у другій половині XX століття положеннями концепції навчання упродовж життя (A memorandum on Lifelong Learning, 2000). Фахівець під час навчання в закладі вищої освіти на момент отримання диплома про вищу освіту відповідає посадовим вимогам і здатен виконувати свої професійні обов'язки достатньо кваліфіковано. Викладені в концепції навчання упродовж життя міркування стосовно перегляду підходів до організації професійної підготовки ґрунтуються на розумінні неперервності процесу оновлення наукової інформації, способів та прийомів виконання певних професійних завдань, що ставить під загрозу успішність праці випускника минулих років. Вихід з такої ситуації вбачався у забезпеченні сталого розвитку фахівця упродовж всього циклу професійної діяльності шляхом безперервної самоосвіти, орієнтування на необхідність оновлювати свій інструментарій тощо.

Нова парадигма освіти на засадах компетентнісного підходу не заперечує традиційні підходи до формування системи знань та вмінь, наприклад, як це пропонується в межах діяльнісного підходу. Відмінність полягає у якісних характеристиках результатів навчання зазначених знань та вмінь. Інструменти діяльнісного підходу допускають накопичення фактологічних знань та типових умінь, як результат багаторазового механічного повторення певних дій за зразком. Це виключає можливості самостійного оновлення системи знань, набуття нових умінь. Для цього потрібні пошуково-творчі дії, а також формування досвіду відповідної свідомої пошукової діяльності.

Перехід до методології компетентнісного підходу, який викладено в працях вітчизняних дослідників (Н. Бібік, Л. Ващенко, Г. Єльнікова, О. Зайченко, О. Локшина, В. Маслов О. Овчарук), змінив якісні характеристики результатів навчання. Причиною таких змін є розуміння суті компетентності, як інструмента визначення складових професійної підготовки. У словнику про-

фесійних термінів (Гончаренко & Ничкало, 2000) професійну компетентність визначають як здатність передбачувати результати своєї діяльності, яке спирається на вміння аналізувати інформацію, що якісно визначає характеристики отриманих знань та вмінь.

Розуміння професійної компетентності з використанням традиційних знань та вмінь акцентує увагу на здатності здобувача освіти вирішувати проблеми різної складності користуючись отриманими знаннями та вміннями. Дослідники О. Дубасенюк та М. Мороз визначають формування професійної компетентності як процес формування зрілості фахівця, що забезпечує його творчий саморозвиток (Дубасенюк & Мороз, 2021). Такий саморозвиток науковці поєднують з соціально-професійним самовизначенням, налаштуванням на творчу діяльність, рефлексію тощо. При цьому вимогами до процесу формування професійної компетентності науковці (Дубасенюк & Мороз, 2021) визначають особистісну зорієнтованість, що позначається на особистісному та професійному зростанні фахівців.

У відповідності до компетентнісного підходу окрему компетентність утворюють знання, вміння та навички, які, на думку К. Рудницької, транслюються від викладача студенту (Рудницька, 2016). При цьому відмінністю від діяльнісного підходу у даному випадку є характеристика отриманих знань та вмінь, які забезпечують формування здатності практично діяти творчо використовуючи набуті знання та вміння, особистий досвід в різних ситуаціях. Дослідниця К. Рудницька зазначає, що саме завдяки компетентнісному підходу в освіті відбувається перенесення акцентів з традиційного визначення в якості результатів навчання системи знань, умінь та навичок на процес та результат формування здатності творчого застосування отриманих знань в практичних ситуаціях (Рудницька, 2016).

Для розуміння змісту окремої компетентності дослідник Б. Без'язичний окрім традиційного виділення системи знань та вмінь використовує поняття досвіду, який забезпечує можливість досягнення прогнозованих результатів діяльності. При цьому вагоме значення для суб'єкта діяльності має існування готовності до виконання зазначеної діяльності, що торкається питань вивчення емоційно-вольової сфери, моральної та інструментальної готовності визначати цілі власної діяльності, способи їх досягнення, а також налагоджувати продуктивну комунікацію (Без'язичний, 2016).

Професійна компетентність також визначається в якості спектру професійно-релевантних якостей,

що представляють собою результати професійної підготовки (Кремень, 2014). При цьому результати професійної підготовки описуються різними дослідниками користуючись умовними узагальненими вимогами до якості підготовки випускника, які формуються на ринку праці потенційними роботодавцями. Як результат, відбувається акцентування уваги на самостійності, творчості, спрямованості на інноваційну діяльність

У контексті визначення суті та змісту компетентності, як нового феномена, слід звернути увагу на викладені організацією економічної співпраці та розвитку (OECD) в програмі «DeSeCo» (Definition and Selection of Competencies) ключові положення визначення ключових компетентностей. Розробники даної програми підійшли до визначення компетентності з позиції універсального її розуміння, що характеризує одночасно отримані знання, а також досвід співпраці. В якості основи беруться такі властивості, як автономність у діяльності, інтерактивність та здатність діяти в різних соціальних ситуаціях. Як результат, компетентність описує здатність автономно вирішувати поставлені завдання, проявляти творчість користуючись своїм життєвим досвідом, а також здатність налагоджувати комунікацію під час виконання функцій керівника чи підлеглого у процесі виконання професійних завдань. Зазначений перелік вимог є узагальненим для кожного роду компетентності, що засвідчує спрямування компетентнісного підходу на забезпечення підготовки фахівців до роботи в умовах соціального спілкування та в постійно змінюваних умовах. В певній мірі зазначене визначення дає розуміння компетентності як здатності задовольняти індивідуальні та соціальні потреби у процесі активної діяльності, що має в основі знання, вміння, навички, а також інших індивідуальні властивості, які особистість мобілізує для досягнення поставленої мети.

Узагальнення різних наукових підходів до визначення суті компетентності дає підстави констатувати, що більшість науковців визначають її складовими знання, вміння, готовність до діяльності, мотивацію тощо. Для визначення структури цифрової компетентності за основу доречно взяти узагальнену структуру, яка в залежності від характеристик отримує якісне змістове наповнення і у такий спосіб забезпечує можливість уніфікації широкого спектру підходів до розуміння її складових. Такою інтегральною структурою є представлення компетентності в якості знань, умінь та професійних якостей, які є необхідними та достатніми для виконання випускником про-

фесійних обов'язків у відповідності до сучасних вимог (Беляєв, 2021). Зазначене бачення структури окремої компетентності є універсальним з позиції потенційного наповнення складових специфічним змістом, що дає можливість дати детальну характеристику кожній окремій компетентності. Також даний науковий підхід відкриває можливості для уніфікації визначень різних компетентностей, що, у свою чергу, полегшує процедури компаративного аналізу та синтезу нових підходів щодо класифікації системи професійних компетентностей.

Визначення складовою компетентності системи знань вказує на доцільність конкретизації переліку знань, які мають бути сформовані у здобувача освіти. Цифрова компетентність, що вивчається в різних галузях наукового знання, передбачає набуття системи специфічних знань. Так, складовою цифрової компетентності визначають цифрову грамотність (Арістова, 2023). Конкретизацію даного поняття дає О. Ступак, який виділяє знання для роботи з графічними редакторами, а в узагальненому вигляді зазначена вимога визначає володіння особистістю межах сформованої цифрової компетентності знаннями для роботи з цифровими інструментами притаманними для окремої спеціальності (Ступак, 2024).

У визначенні системи знань, які мають бути сформованими у здобувачів освіти спеціальності «Професійна освіта» визначаємо знання цифрових інструментів, графічних редакторів та програмного забезпечення, якими користуються в межах профільної спеціальності (спеціалізації).

Визначення системи умінь магістрів спеціальності «Професійна освіта» ґрунтується на ідентичних наукових підходах в межах різних галузей та спеціальностей. Так, О. Ступак до системи умінь, що формують зміст цифрової компетентності відносить уміння користуватись спеціальними програмами та різними цифровими інструментами, а також уміння здійснювати комунікацію користуючись сучасними цифровими інструментами, уміння генерувати ідеї тощо (Ступак, 2024).

Дослідники Д. Вербівський, С. Карплюк, О. Фонарюк в змісті цифрової компетентності виділяють уміння користуватись цифровими технологіями в різних видах діяльності, уміння здійснювати критичний аналіз цифрових технологій (Вербівський & Карплюк & Фонарюк, 2021).

У визначенні специфічних умінь в структурі цифрової компетентності виділяють уміння пошуку, структурування, критичної оцінки та систематизації інформації за допомогою цифрових технологій, уміння користуватись мережею Інтер-

нет для вирішення професійних завдань (Криштанович & Сердюк, 2023).

Наведені приклади конкретизації умінь, які мають входити до структури цифрової компетентності різних спеціальностей, дають підстави конкретизувати уміння, якими мають оволодіти магістри спеціальності «Професійна освіта» у процесі професійної підготовки. Спільними для даної спеціальності з іншими спеціальностями визначаємо уміння здійснювати пошук, структурування та критичне оцінювання інформації у процесі вирішення професійних задач користуючись пошуковими сервісами в мережі Інтернет; уміння користуватись цифровими інструментами передавання та презентації інформації; уміння користуватись сучасними цифровими інструментами налагодження продуктивної комунікації у процесі виконання професійних задач, уміння творчо використовувати наявні цифрові інструменти.

Професійні якості, як складова цифрової компетентності магістрів спеціальності «Професійна освіта» передбачають поступове формування у здобувачів освіти спрямованості на оновлення системи знань та вмінь, які утворюють зміст цифрової компетентності для даної професії. Йдеться про усвідомлену потребу в оновленні власного інструментарію, що дослідники (Криштанович & Сердюк, 2023) фіксують на мотиваційно-ціннісному рівні сформованості цифрової компетентності. Розуміння цифрової компетентності з позиції програми «DeSeCo» (Definition and Selection of Competencies) передбачає саме таке внутрішнє налаштування особистості випускника закладу вищої освіти, що забезпечує сталий професійний розвиток упродовж життя. Зазначена потреба в оновленні цифрового інструментарію реалізується в двох основних аспектах: адаптивному опануванні сучасними цифровими технологіями та свідомому пошуку (розробленні) нових цифрових інструментів для вирішення системи професійних завдань.

Висновки. Зміст цифрової компетентності магістра спеціальності «Професійна освіта» складається з специфічних знань, вмінь та професійних якостей. До системи знань належать знання цифрових інструментів, графічних редакторів та програмного забезпечення, якими користуються в межах профільної спеціальності (спеціалізації). Система умінь складається з умінь здійснювати пошук, структурування та критичне оцінювання інформації у процесі вирішення професійних задач користуючись пошуковими сервісами в мережі Інтернет; користуватись цифровими інструментами передавання

та презентації інформації; користуватись сучасними цифровими інструментами налагодження продуктивної комунікації у процесі виконання професійних задач, творчо використовувати наявні цифрові інструменти. Професійні якості характеризують спрямованість на опанування

нових знань та способів використання цифрових інструментів, що полягають в адаптивному опануванні сучасними цифровими технологіями та свідомому пошуку (розробленні) нових цифрових інструментів для вирішення системи професійних завдань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арістова Н. Формування цифрової компетентності студентів філологічних спеціальностей: інтерактивні форми організації і методи навчання. *Освіта. Інноватика. Практика*. Том 11, №6, 2023 <https://oip-journal.org/index.php/oip/article/view/188/131>
2. Без'язичний Б. І. Теоретичні і методичні засади формування етичної компетентності майбутнього вчителя фізичної культури у процесі професійної підготовки : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : спец. 13.00.04. Харків, 2016. 40 с.
3. Беляєв С.Б. Визначення критеріїв оцінювання набутих компетентностей в умовах закладу вищої освіти. *Теорія та методика професійної освіти*. Випуск 33. Т. 1. 2021 – С. 13-16. http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2021/33/part_1/33-1_2021.pdf
4. Браславська, О., & Озерова, Л. Формування цифрової компетентності майбутніх педагогів у закладах вищої освіти. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 2022, 1(25), 126-135. <https://doi.org/10.31499/2307-4914.1.2022.258486>
5. Вербівський Д.С., Карплюк С.О., Фонарюк О.В. Цифрова компетентність майбутніх педагогів професійного навчання. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2021. Випуск 198 – С. 78-82 <http://surl.li/epjbdj>
6. Дубасенюк О, Мороз М. Педагогічні умови формування професійної компетентності майбутніх учителів у закладах вищої освіти. *Нові технології навчання: збірник наукових праць. ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти»*. Київ, 2021. Вип. 95. 236 с. С.48-56.. <https://doi.org/10.52256/2710-3560.95.2021.05>
7. Компетентнісний підхід в освіті : теоретичні засади і практика реалізації : матеріали методол. семінару, 3 квіт. 2014 р., м. Київ: у 2 ч. / Нац. акад. пед. наук України ; редкол. : В. Г. Кремень (голова) та ін. Київ : Ін-т обдарованої дитини НАПН України, 2014. Ч. 1. 370 с.
8. Криштанович М.Ф., Сердюк Я.І. Особливості формування цифрової компетентності майбутніх фахівців з цивільної безпеки. *Академічні візії*. Випуск 17/2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.7874896>
9. Професійна освіта: словник: навч. посіб. / уклад С.У.Гончаренко [та ін.]; за ред. Н.Г.Ничкало. К.: Вища школа, 2000. – 380 с.
10. Рудніцька К. В. Сутність понять «компетентнісний підхід», «компетентність», «компетенція», «професійна компетентність» у світлі сучасної освітньої парадигми. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: «Педагогіка. Соціальна робота»*. 2016. ВИПУСК 1 (38) – с. 241-244 <http://surl.li/rkdtom>
11. Ступак О. Формування цифрової компетентності майбутніх дизайнерів: від теорії до практичного впровадження. *Український педагогічний журнал*. 2024. №3 – 257-262. <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2024-3-257-262>
12. A memorandum on Lifelong Learning : commission staff working paper. Brussels, 2000. : https://arhiv.acs.si/dokumenti/Memorandum_on_Lifelong_Learning.pdf
13. The definition and selection of key competencies. Executive Summary URL : <http://www.oecd.org/pisa/35070367.pdf>

REFERENCES

1. Aristova N. (2023) Formuvannya tsyfrovoi kompetentnosti studentiv filolohichnykh spetsialnostei: interaktyvni formy orhanizatsii i metody navchannia. [Formation of digital competence of students of philology majors: interactive forms of organization and teaching methods] *Osvita. Innovatyka. Praktyka*. – Education. Innovation. Practice, 11. [in Ukrainian] <https://oip-journal.org/index.php/oip/article/view/188/131>
2. Bieziazychnyi B. (2016) Teoretychni i metodychni zasady formuvannia etychnoi kompetentnosti maibutnoho vchytelia fizychnoi kultury u protsesi profesiinnoi pidhotovky [Theoretical and methodical principles of formation of ethical competence of the future teacher of physical culture in the process of professional training]: avtoref. dys. ... d-ra ped. nauk : spets. 13.00.04. Kharkiv. [in Ukrainian]
3. Bieliaiev S.B. (2021) Vyznachennia kryteriiv otsiniuvannia nabutykh kompetentnostei v umovakh zakladu vyshchoi osvity. [Determination of criteria for evaluating acquired competencies in the conditions of a higher education institution] *Teoriia ta metodyka profesiinnoi osvity*. – Theory and methodology of professional education. Issue 33. Vol. 1. 13-16. [in Ukrainian] http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2021/33/part_1/33-1_2021.pdf
4. Braslavska, O., & Ozerova, L. (2022). Formuvannya tsyfrovoi kompetentnosti maibutnikh pedahohiv u zakladakh vyshchoi osvity. [Formation of digital competence of future teachers in institutions of higher education] *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia – Problems of modern teacher training*, (1(25), 126-135. [in Ukrainian] <https://doi.org/10.31499/2307-4914.1.2022.258486>
5. Verbivskiy D.S., Karpluk S.O., Fonariuk O.V. (2021) Tsyfrova kompetentnist maibutnikh pedahohiv profesiinoho navchannia [Digital competence of future teachers of vocational training]. *Naukovi zapysky. Serii: Pedahohichni nauky – Proceedings. Series: Pedagogical sciences*. Issue 198/ 78-82 [in Ukrainian] <http://surl.li/epjbdj>

6. Dubaseniuk O, Moroz M. (2021) Pedagogichni umovy formuvannia profesiinoi kompetentnosti maibutnikh uchyteliv u zakladakh vyshchoi osvity. [Pedagogical conditions for the formation of professional competence of future teachers in institutions of higher education] Novi tekhnologii navchannia: zbirnyk naukovykh prats. DNU «Instytut modernizatsii zmistu osvity». Kyiv – New learning technologies: a collection of scientific papers. DNU "Institute of Modernization of the Content of Education". Kyiv. Issue 95. 48-56 [in Ukrainian] <https://doi.org/10.52256/2710-3560.95.2021.05>
7. Kompetentnisnyi pidkhid v osviti : teoretychni zasady i praktyka realizatsii : materialy metodol. Seminaru [Competency approach in education: theoretical principles and implementation practice: materials of methodology. seminar], 3 kvit. 2014 r., m. Kyiv: u 2 ch. / Nats. akad. ped. nauk Ukrainy ; redkol. : V. H. Kremen (holova) ta in. Kyiv : In-t obdarovani dytyny NAPN Ukrainy – April 3 2014, m. Kyiv: at 2 p.m. / National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine; editor : V. G. Flint (head) and others. Kyiv: Institute of the Gifted Child of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2014. Ch. 1. 370 [in Ukrainian]
8. Kryshchanovych M.F., Serdiuk Ya.I. (2023) Osoblyvosti formuvannia tsyfrovoi kompetentnosti maibutnikh fakhivtsiv z tsyvilnoi bezpeky [Features of the formation of digital competence of future civil security specialists]. Akademichni vizii.- Academic visions. Issue 17 [in Ukrainian] <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.7874896>
9. Profesiina osvita: slovnyk: navch. posib. [Professional education: dictionary: education. manual]/ uklad S.U.Honcharenko [ta in.]; za red. N.H.Nychkalo. K.: Vyshcha shkola – the composition of S.U. Honcharenko [etc.]; under the editorship N.G. Nychkalo. K.: Higher School, 2000. – 380 [in Ukrainian]
10. Rudnitska K. V. (2016) Sutnist poniat «kompetentnisnyi pidkhid», «kompetentnist», «kompetentsiia», «profesiina kompetentnist» u svitli suchasnoi osvitnoi paradyhmy. [The essence of the concepts "competence approach", "competence", "competence", "professional competence" in the light of the modern educational paradigm.] Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriya: «Pedagogika. Sotsialna robota». – Scientific Bulletin of Uzhhorod University. Series: "Pedagogy. Social work". 2016. ISSUE 1 (38) – 241-244 [in Ukrainian] <http://surl.li/rkdtom>
11. Stupak O. (2024) Formuvannia tsyfrovoi kompetentnosti maibutnikh dyzaineriv: vid teorii do praktychnoho vprovadzhennia. [Formation of digital competence of future designers: from theory to practical implementation] Ukrainyskyi pedagogichnyi zhurnal.- Ukrainian Pedagogical Journal. 2024. No. 3 – 257-262 [in Ukrainian] <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2024-3-257-262>
12. A memorandum on Lifelong Learning : commission staff working paper. Brussels, 2000. : https://arhiv.acs.si/dokumenti/Memorandum_on_Lifelong_Learning.pdf
13. The definition and selection of key competencies. Executive Summary URL : <http://www.oecd.org/pisa/35070367.pdf>

УДК 801.161.2'282.2(477.85):808
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-54>

Наталія ПОПОВИЧ,
orcid.org/0000-0001-6522-3908
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри історії та культури української мови
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) popovych-dejgolos@ukr.net

Юлія ПОПОВИЧ,
orcid.org/0000-0002-4390-0856
кандидат наук із соціальних комунікацій,
асистент кафедри журналістики
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) y.popovych@chnu.edu.ua

РИТОРИЧНІ ФІГУРИ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ КІЛЬКОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ (НА МАТЕРІАЛІ ГОВІРОК ПІВНІЧНОЇ БУКОВИНИ)

Останнім часом посилюється інтерес до вивчення риторики, зокрема риторичних фігур і тропів. Говірки Північної Буковини стали цікавим і цінним матеріалом для дослідження. Вчення про фігури бере свій початок з античної класичної риторики. Їх досліджували Арістотель, Квінтіліан, Цицерон та ін. За фігурами слова закріпилася назва троп. Тропи завжди були в центрі уваги вчених, які досліджували художні тексти, але і до сьогодні немає єдиної чіткої загальноприйнятої класифікації фігур мови. Можливо через те, що тропи – категорія плинна.

В Україні вчення про риторичні фігури і тропи детально розвинули у XVII-XVIII ст. викладачі Києво-Могилянської академії.

Різні вчені в різні часи пропонували власні класифікації риторичних фігур і тропів. Засоби вираження мови оратора ще з часів античності прийнято поділяти на дві великі групи: риторичні фігури (фігури думки) і тропи (фігури слова). Основою такого поділу є мінімальний об'єкт перетворення, зміни. У риторичних фігурах об'єктом зміни є речення чи фраза, тобто до уваги беруть синтаксичні можливості мови. У тропях об'єктом зміни є слово або словосполучення – лексико-стилістичні характеристики.

Вивчення риторичних фігур в українській мові посідає важливе місце. Незважаючи на те, що теорія фігур мови опрацьовується ще з античних часів, єдиної загальноприйнятої класифікації їх за типами та кількістю відсутня. В українській мові виділяють два типи фігур заміни: фігури якості і фігури кількості. В сучасній риторичній фігуральним засобом значну увагу приділяли такі вчені, як С. Бибик, С. Єрмоленко, А. Загнітко, О. Мацько, Л. Мацько, О. Сидоренко, В. Чабаненко, М. Плющ та ін. Стилістичне дослідження риторичних фігур кількості розроблене ще недостатньо, через те воно й досі залишається актуальним і відкритим для подальшого вивчення.

Ми зосередимо свою увагу на фігурах кількості, а саме у говірках Північної Буковини та виокремимо гіперболу і мейозис. У говірках Північної Буковини переважає гіпербола кількості, рідше у досліджуваному матеріалі подіються приклади в ролі мейозису.

Ключові слова: риторичні фігури, троп, мейозис, гіпербола.

Natalia POPOVYCH,
orcid.org/0000-0001-6522-3908
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of History and Culture of the Ukrainian Language
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
(Chernivtsi, Ukraine) popovych-dejgolos@ukr.net

Yuliia POPOVYCH,
orcid.org/0000-0002-4390-0856
Candidate of Sciences in Social Communications,
Assistant Professor at the Department of Journalism
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
(Chernivtsi, Ukraine) y.popovych@chnu.edu.ua

RHETORICAL FIGURES AS A MEANS OF EXPRESSING QUANTITY IN THE UKRAINIAN LANGUAGE (BASED ON THE DIALECTS OF NORTHERN BUKOVINA)

Recently, interest in the study of rhetoric, in particular rhetorical figures and tropes, has increased. The dialects of Northern Bukovina have become an interesting and valuable material for research. The study of figures originates from ancient classical rhetoric. They were studied by Aristotle, Quintilian, Cicero, and others. The name tropes has become attached to figures of speech. Tropes have always been the focus of attention of scholars who have studied literary texts, but to this day there is no single, clear, generally accepted classification of figures of speech. Perhaps because tropes are a fluctuating category.

In Ukraine, the doctrine of rhetorical figures and tropes was developed in detail in the 17th-18th centuries by teachers of the Kyiv-Mohyla Academy.

Different scholars at different times proposed their own classifications of rhetorical figures and tropes. Since ancient times, the means of expressing the speaker's speech have been divided into two large groups: rhetorical figures (figures of thought) and tropes (figures of speech). The basis of such a division is the minimum object of transformation, change. In rhetorical figures, the object of change is a sentence or phrase, that is, the syntactic possibilities of language are taken into account. In tropes, the object of change is a word or phrase – lexical and stylistic characteristics.

The study of rhetorical figures in the Ukrainian language occupies an important place. Despite the fact that the theory of figures of speech has been developed since ancient times, there is no single generally accepted classification of them by type and quantity. In the Ukrainian language, two types of figures of substitution are distinguished: figures of quality and figures of quantity. In modern rhetoric, such scholars as S. Bybyk, S. Yermolenko, A. Zagnitko, O. Matsko, L. Matsko, O. Sydorenko, V. Chabanenko, M. Plyushch, and others have paid considerable attention to figurative means. The stylistic study of rhetorical figures of quantity has not yet been developed sufficiently, which is why it still remains relevant and open for further study.

We will focus our attention on figures of quantity, namely in the dialects of Northern Bukovina, and highlight hyperbole and meiosis. In the dialects of Northern Bukovina, hyperbole of quantity prevails, and examples of meiosis are less common in the studied material.

Key words: rhetorical figures, trope, meiosis, hyperbole.

Постановка проблеми. Незважаючи на низку наукових праць з риторики, досліджень фігур та тропів у говірках Північної Буковини немає, тому останнім часом посилився інтерес до їх вивчення, а саме фігур кількості (зокрема гіперболи та мейозису). У цьому й вбачаємо новизну наукової розвідки.

Актуальність дослідження впливає з постійної зацікавленості риторичними фігурами кількості та, як відомо, що останнім часом посилився інтерес науковців до культури, традицій і звичаїв українського народу.

Порушена тема в українській мові розроблена ще недостатньо, тому вона досі залишається актуальною і відкритою для подальшого дослідження.

Аналіз досліджень. Культурні та соціально-політичні зрушення в Україні в останні десятиліття сприяли відродженню давньої науки риторики. Це пов'язано зі статусом красномовства як науки та мистецтва переконуючої комунікації, яка є фундаментом професіоналізму вчителя, політика, юриста, публіциста та багатьох інших фахівців сучасної України. Нині риторика відновила свій статус самостійної науки, має власний об'єкт і предмет дослідження, специфічні риси, яка потребує власне мовознавчого аналізу для забезпечення перспектив її подальшого розвитку. Зробити мовлення образним, емоційним допомагають оратори

рові спеціальні мовні засоби увиразнення мови, які традиційно називають риторичними фігурами і тропами. Ці засоби широко досліджували, починаючи з античних часів. Фігурами називали слова, а цілі конструкції або структури називали фігурами думки (за Арістотелем). За фігурами слова закріпилася назва троп, а за фігурами думки – риторичні фігури. Тропи завжди були в центрі уваги вчених, які досліджували художні тексти, але і до сьогодні немає єдиної чіткої загальноприйнятої класифікації фігур мови. Можливо через те, що тропи – категорія плинна.

Вчення про фігури мови бере свій початок з античної класичної риторики. Його розглядали у двох розділах риторики, а саме «Диспозиції» та «Елокуції». У розділі «Диспозиція» фігурами називали слова, а у розділі «Елокуція» – фігурами думки. І фігури слова, і фігури думки характеризуються перенесеністю значень або їх трансформацією і об'єднуються вони під загальною назвою «тропи». Можливо через те, що тропи категорія змінна, троп вживається тільки тоді коли він є доцільним і оригінальним у тексті. Ритори та стилісти, описуючи мовні фігури, враховують надто багато чинників і ознак, серед яких основними є такі:

1) роль і функція в тексті (номінативна, емоційна, експресивна та ін. (Українська мова. Енциклопедія, 2000: 695-696);

2) до яких рівнів мови і яких фонетичних, лексичних типів чи граматичних класів належать мовні одиниці з функцією тропів;

3) яка кількість одиниць мови (слово, словосполучення, конструкція, структура, текст) і в яких комбінаціях задіюється (розгортання фігури, згортання, зміщення, перехрещення, заміна, суміщення, протиставлення, повтор, гра тощо);

4) які трансформації відбуваються у внутрішній семантиці мовних одиниць (розширення чи звуження значень, інтерполяція сем, контамінація тощо);

5) які тропи і фігури в текстах яких стилів, жанрів, колоритів використовуються, якою є їх специфіка і міра використання їх;

6) яку роль виконують тропи і фігури у творенні образної системи художнього тексту, як сприяють сприйманню і розумінню тексту;

7) які тенденції простежуються у розвитку фігуральної підсистеми мови (у тропях і фігурах) на різних етапах розвитку літературної мови з урахуванням впливів різних художньо-естетичних напрямів культури (Мацько, 2003: 318-319).

У розділі «Диспозиція» поряд із прямою логічністю розглядали паралогічність, тобто фігуральність мови, приховані силогізми – тропи. Докладніше фігури мови розглядають у розділі «Елокуції». Тут фігуральність зосереджується в одному-двох словах, конструкції чи цілій структурі тексту. Поняттям «фігури» охоплюються три типи виражальних засобів мови:

1) фігури заміни, заміщення (тропи);

2) фігури сумісності;

3) фігури протилежності (Мацько, 2003: 318-319).

У всіх цих визначеннях фігури переважають такі ознаки:

1) певна форма в якій виражена думка;

2) свідоме відхилення в думці або вираженні від звичайної і простої форми;

Семантична структура фігури і зокрема тропів, як одного з різновидів їх, є досить складною. Зокрема тропи є вторинною номінацією.

Слово «фігура» прийшло з мови малярів і різьбярів. З початку виникнення риторики як науки фігури були предметом постійних суперечок. В античній культурі теорія фігур виконувала важливу роль як сьогодні семантика. Особливого значення фігурам надавав Квінтіліан. Він називав їх артистичною формою мовного виразу, звертав увагу на два основні значення цього поняття: перше – це будь-яка форма, що має увиразнену думку; друге – це передбачений, цілеспрямований відступ від звичайного вишколу. Кожна фігура

має нести елемент новизни. Квінтіліан порівнював фігури мови з ознаками тіла. Він вважав, що фігури є ознакою динамічної мови, її руху, змін і перетворень.

Спочатку поняттям *троп* охоплювалися всі стилістичні засоби. Цицерон і Квінтіліан розділили їх на власне тропи і фігури. За Квінтіліаном прийнято визнавати такі тропи (за грецькими назвами): метафора, метонімія, металепис, синекдоха, емфаза, катахреза, оноματοпезя, антономазія, перифраза, іронія, гіпербола, літота, алегорія.

Ритори XVIII століття вважали, що не можна зрозуміти ніякого автора, не знаючи його фігур і тропів.

Від Аристотеля і далі класична риторика намагалася дати чітку класифікацію і вичерпний опис тропів і фігур. Це і породило велику різноманітну термінологію художніх засобів мови, але вичерпного опису не дало. Можливо тому, що художня практика мінлива, залежить від багатьох чинників, від культурно-історичних умов. Важко поєднати діахронний і синхронний механізм утворення фігур і тропів. Фігури мови передбачають трансформацію речення і становлять основу стилістично-виражальних засобів мови. Їх називають синтаксичними засобами виразності, вони сприяють експресивності, динамічності, чіткості висловлювання.

В Україні вчення про риторичні фігури і тропи особливо детально розвинули у XVII-XVIII ст., зокрема викладачі Києво-Могилянської академії. Різні вчені в різні часи пропонували власні класифікації риторичних фігур і тропів.

Незважаючи на те, що теорія фігур мови опрацьовується ще з античних часів, єдина загальноприйнята класифікація їх за типами та кількістю відсутня.

Синтаксис дає ораторові широкі стилістичні можливості. Вибір того чи іншого слова, словосполучення чи речення, прийняття того чи іншого порядку слів – це все залежить від мовця і становить стилістичні можливості, якими він може порядкувати на свій смак і розсуд. Синтаксис дає ораторові можливість довільно опускати чи, навпаки, нагромаджувати слова, застосовувати певну інтонацію. Цією властивістю мови послуговуються риторичні фігури – явища стилістичного синтаксису. В ній поєднуються особливості синтаксичної будови конструкції, специфіка її лексичного наповнення і спосіб інтонування.

Вивчення риторичних фігур у синтаксисі української мови посідає важливе місце. Основне завдання риторичного синтаксису полягає у структурно-семантичному оформленні тексту і

досягається багатьма засобами. Ідіостиль кожного автора відзначається використанням стилістичних фігур (розгортання, згортання) та риторичних фігур. Саме такі фігури привертають увагу читача. Вивчення фігуральних засобів значну увагу приділяли С. Бирик, Ш. Баллі, С. Єрмоленко, В. Матезіус, Л. Мацько, В. Чабаненко.

Енциклопедія «Українська мова» пропонує словникову статтю О. О. Тараненка: «Фігура мови, стилістична фігура, риторична фігура – мовно-стилістичний зворот, що полягає в особливій синтаксичній організації висловлення для досягнення відповідного виражально-зображального ефекту. Основні фігури мови можна згрупувати за функцією, роллю у мові (номінативно-експресивні та композиційні), а також за характером синтаксичної організації» (Українська мова. Енциклопедія, 2007: 695).

Українські вчені такі, як Л. Мацько, О. Сидоренко, С. Бирик, М. Плющ, А. Загнітко висвітлюють питання про те, як риторичні фігури впливають на семантичну структуру слова або речення та навіть трансформувати їх. Фігури є ознакою динамічної мови, її руху, змін і перетворень.

В українській мові виділяють два типи фігур заміни: фігури якості і фігури кількості. Ми зосередимо свою увагу на фігурах кількості, а саме у говірках Північної Буковини. Говірки Буковини є дуже давніми. Територією їх є споконвічна українська земля в центрі Європи, яка відома під назвою «Буковина» (край букових лісів). У мовленні населення краю збереглося багато архаїчних рис та виникло чимало місцевих діалектних інновацій, появилася велика кількість лексичних запозичень з інших мов як сусідніх, так і віддалених. Саме тому риторичні фігури стали об'єктом нашого дослідження. Буковинські говірки є цінним і цікавим матеріалом для нашого дослідження, а саме вираження кількості в ролі гіперболи та мейозису.

Вивчення буковинських говірок є цікавим та цінним матеріалом для дослідження. Незважаючи на різні історичні події, населення буковинського краю зберегло свій найдорожчий скарб – українську мову. У мовленні населення збереглося багато діалектів, лексичних запозичень з інших мов.

Саме через це, дослідження цих говірок є важливим, бо дає багатий і цікавий матеріал.

Метою статті є вивчення фігур кількості, зокрема гіперболи та мейозису на матеріалі «Словника буковинських говірок». Досягнення мети передбачає розв'язання таких завдань: 1) розглянути теоретичні засади фігур та тропів в українській мові; 2) систематизувати зібраний ілюстра-

тивний матеріал; 3) проаналізувати гіперболу та мейозис в говірках Північної Буковини.

Виклад основного матеріалу. У прикладах подаємо скорочені назви районів: Вижн. – Вижницький; Глиб. – Глибоцький; Заст. – Заставнівський; Кельм. – Кельменецький; Кіцм. – Кіцманський; Нов. – Новоселецький; Сок. – Сокирянський; Стор. – Сторожинецький; Хот. – Хотинський.

Фігури кількості – менш продуктивний і малочастотний тип фігур. До фігур кількості належать фігури, що виникли на зіставленні двох різних предметів зі спільною для них кількісною ознакою.

Якщо ця спільна ознака приписується предмету більшою мірою (ніж реально), то виникає гіпербола, якщо меншою мірою – мейозис, різновидом якого є ще й літота. Гіпербла – це образне перебільшення, яке виявляється в тому, що якась ознака приписується предмету такою мірою, якою вона реально йому не властива і не може бути властивою. Основне призначення гіперболи – звернути увагу на цей предмет, підкреслити позитивні чи негативні якості. Гіперболізуються такі ознаки, як розмір, колір, сила і кількість. Про гіперболу О. Потебня писав так: «Гіпербола є результат нібито оп'яніння почуттям, яке заважає бачити речі в їхніх справжніх розмірах. Тому вона рідко, лише у виняткових випадках, зустрічається у людей твердої й спокійної спостережливості. Якщо згадане почуття не може захопити слухача, то гіпербола стає звичайною брехнею» (Потебня, 1985). Гіпербола була і є популярною в усі часи, але найбільш характерною вона була для барокової культури. Часто у говірках Буковини зустрічаємо гіперболу із значенням кількості, яка виражається словами **повно** (в значенні **багато**), **сила**, **хмара**, **великі гроші**, **доста**, **гаман**, **куцак**, **гора**, **громада**, **добрий**, **ни один**, **боц**, **глота**, **націдивси** та ін. Напр.: **Білів** у лісі **повно**, али вни гиркі (Слобідка Глиб., С.32); Чоловік жив гушаний, бо за репірацію траба було **великі гроші** дати (Горішні Ширівці Заст., С.89); А тих **мідиц** повідилося **доста** на полях, так шо будут шкоду робити (Карапчів Вижн., С.290); Я тому різникови дала **файний куцак сала** (**великий шматок сала**) (Драчинці Кіцм., С.244); Али **курні** у теби коло хати! (**Курня – багато курей**) (Чорногузи Вижн., С.242); Три дожі в маю, матимеш **хліба гору** (Карапчів Вижн., С.273); Вчара з дідом ходили на лапавку і наловили **силу риби** (Баламутівка Заст., С.252); Ше **громада роботи**, а вже вечір (Слобідка Глиб., С.77); На базар з'їхалося **такого машиня!** (в заченні **багато** машин) (Кельменці, С.284); Аби нагріласи хата, траба спалити **добрий наруч**

дров (Михайлівка Глиб., С.321); Якби не мав *доброї калитки*, то вона б ни віддалася за него (Шипинці Кіцм., С.183); Ще маю *добру букату бураків* сапати (*Буката* – певний об'єм роботи) (Лукачівка Кельм., С.41); Він потужний *чоловік, може робити за двох*, а їсть за штирьох (Михайлівка Глиб., С.298); Гіти гандригалиси в хаті та здоймили *хмару похорів*, би шезли (Малятинці Кіцм., С.68); У клубі так *глітно, що нема де глі впасти* (*Глітно* – тісно людно) (Заставна, С.72); Там така *глота, що йглу нима куда опустити* (Багна Вижн., С.84); А єму шо класти хату, як він має такий *бацул гроший* (*Бацул* – торба) (Долиняни Хот., С.27); На дороги навозили *великі гури каміні* (*Гара* – велика купа землі, каміння, снігу) (Кисилів Кіцм., С.78); *Гаман шишиці* стоїт на тоці, а ще скілько є зібраної (*Гаман* – багато) (Долиняни Хот., С.67).

Цікавим є приклад із підсилювальною часткою –а. Напр.: У вас *псів а псів* (Вікно Заст., С.17).

Гіпербола ґрунтується як на прямому, так і на переносному значенні слова.

Протилежною фігурою гіперболі є мейозис. Суть якої полягає у применшенні ознак предмета з тим, щоб підкреслити його нікчемність. В усному мовленні це такі стійкі вирази, як *гроша ні копійки; на макове зерня; рісочки в роті не мав; він її мізинця не вартий; хочу заробити якусь копійчину; кусень; крихта, шматок, окраєць, огризок, крапля*. Різновидом мейозису є літота – це зумисне применшення якоїсь ознаки шляхом повного чи часткового її заперечення. Літота є виразом погляду на третю істоту між іншими і зневаги до неї (О. Потєбня). До з'ясування природи літоти зверталися В. Кухаренко, О. Мацько, Л. Мацько та інші дослідники. Літоті належить особливе місце серед загально відомих стилістичних фігур. Літота, як і гіпербола є стилістичними фігурами і створюють стилістичний ефект. Ці прийоми ніколи не бувають стилістично нейтральними. В аспекті риторики літота сприймається як «королева всіх постатей, вище мистецтво класиків». При визначенні літоти акцентується на її властивості «сказати менше, маючи на увазі більше», тобто в експліцитній формі навмисне «зменшення» справжнього сенсу висловлення. Поняття «літоти»

в навчальній літературі інколи трактується досить вузько. Функція літоти, на думку В. Кухаренка, дуже схожа на функцію стилістичного засобу зменшення – вона послаблює ефект висловлювання (Кухаренко, 2011: 114). Мейозис – вираз зі значенням применшення, зазвичай він буває образним, і тоді розглядається як троп (Лагута, 1999: 31). Літота в цьому сенсі є протилежною гіперболі, тому інакше її називають зворотною гіперболою. Напр.: Пішли в гори, в латри, заробля *трохі гроший і дерева* (Верхні Станівці Кіцм., С.254); Тут *кавалок* односівного букового *лісу*, лиш коло дороги де-не-де росте граб і кленица (Стрілецький Кут Кіцм., С.362). Та шо там мине приймали, поставили лигову *порцію горівки*, і то всьо (Звенячин Заст., С.258). Ану хто це лишив *кусінь* на столі, признавайтиси (Кадубівці Заст., С.244); Вшабатував *кусак солонини*, взєв *пару головок чиснику* і пішов у поли (Василів Заст., С.244); Ни лишай *кусні*, дитино, їш, шкода хліб вікідати (*Кусинь, кусінь* – надкушений шматок хліба, сала) (Киселів Кіцм., С.244); Було *кавальчик поля* та й то мочіркуватого, шо нічо ни родило (Борівці Кіцм., С.298); Але нігдегич не витко нікого, лиш коло клуба стоїт *жменька людий* (Ширівці Хот., С.336); Мала *линдик полотна* та хотіла шити дитині сорочку (Валява Кіцм., С.259); Мала м такий *линдичок города*, шо й на ґрітки ни ставало (*Линдик* – невеликий шматок чогось) (Шипинці Кіцм., С.259); Ади, мав новіські буксові чоботи і продав *за півдурно* (Рідківці Нов., С.338); Я на твоїх часах ни зіскав *ні копійки* (Росшани Кельм., С.167); У заміжного ніколи ни дістаниш і *снігу взимі* (Новоселиця Кельм., С.136).

Висновки. Отже, говірки – це безмежні мовні джерела, що збагачують наше мовлення, надають йому особливого звучання, словесної вишуканості. Важко переоцінити роль говірок у вихованні підростаючого покоління, їх естетичних смаків, бо вони завдяки експресивним особливостям дають образну оцінку дійсності, наповнюють скарбницю кожної людини.

Говірки Північної Буковини є дуже цікавим і цінним матеріалом для дослідження, вони є багаті на фігури кількості. Серед фігур кількості переважає гіпербола, менше подібуються приклади із мейозисом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єрмоленко С. Я. Синтаксис і стилістична семантика. Київ : Наукова думка, 1982. 264 с.
2. Мацько Л. І., Мацько О. М. Риторика : навч. посіб. Київ : Вища школа, 2006. 311 с.
3. Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилістика української мови : підручник. Київ : Вища школа, 2003. 327 с.
4. Нищета В. Методика формування риторичної компетентності учнів основної школи : монографія. Київ : Центр учбової літератури, 2017. 340 с.

5. Онуфрієнко Г. С. Риторика : навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2008. 592 с.
6. Потебня О. Естетика і поетика слова : збірник. Київ : Мистецтво, 1985. 301 с.
7. Словник буковинських говірок / за заг. ред. Н. В. Гуйванюк. Чернівці : Рута, 2005. 688 с.
8. Українська мова. Енциклопедія. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2007. 756 с.

REFERENCES

1. Iermolenko S. Ya. (1982) Syntaksys i stylistychna semantyka. [Syntax and stylistic semantics] Kyiv : Vyd-vo IN IRSRYU. 264. [in Ukrainian].
2. Matsko L. I., Matsko O. M. (2006) Rytoryka : navch. posib. [Rhetorics : textbook] Kyiv : Vyshcha Shkola. 311. [in Ukrainian].
3. Matsko L.I., Sydorenko O. M., Matsko O. M. (2003) Stylistyka ukrainskoi movy : pidruchnyk. [Stylistics of the Ukrainian language : textbook] Kyiv : Vyshcha Shkola. 327. [in Ukrainian].
4. Nyshcheta V. (2017) Metodyka formuvannia rytorychnoi kompetentnosti uchniv osnovnoi shkoly : monohrafiia. [Methodology for the formation of rhetorical competence of primary school students : monograph] Kyiv : Tsentr uchbovoi literatury. 340. [in Ukrainian].
5. Onufriienko H. S. (2008) Rytoryka : navch. posib. [Rhetorics : textbook] Kyiv : Tsentr uchbovoi literatury. 592. [in Ukrainian].
6. Potebnia O. (1985) Estetyka i poetyka slova : zbirnyk. [Aesthetics and poetics of the word : collection] Kyiv : Mystetstvo. 301. [in Ukrainian].
7. Slovnyk bukovynskykh hovirok / za zah. red. N. V. Huyvanyuk. (2005) [Dictionary of Bukovinian Dialects / edited by N. V. Huyvanyuk] Chernivtsi : Ruta. 688. [in Ukrainian].
8. Ukrainska mova. Entsyklopediia. (2007) [Ukrainian language. Encyclopedia] Kyiv : Vyd-vo «Ukrainska entsyklopediia» im. M. P. Bazhana. 756. [in Ukrainian].

UDC 621.396.6:656.61:81'243

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-55>**Yury RYZHKOV,***orcid.org/0000-0002-0000-5640**Senior lecturer at the Department of Navigation and Ship Operation
Danube Institute of the National University "Odesa Maritime Academy"
(Ismail, Odesa region, Ukraine) yuriy55.ua@gmail.com*

MARITIME RADIO COMMUNICATION: LANGUAGE CHALLENGES AND HOW TO HANDLE THEM

This article explores the nature of maritime English for radio communications and language difficulties, highlighting the complexities they create and their potential impacts. Additionally, it examines practical strategies and solutions designed to overcome these challenges – language barriers and training and standardizing communication protocols, technological innovations, intercultural competence, pedagogical approaches. Language barriers remain a primary concern, with many seafarers from non-English-speaking backgrounds struggling with English proficiency. The complexity of maritime terminology further complicates communication. Addressing these issues requires robust training programs that integrate general and specialized skills. Standardized communication protocols, such as the IMO Standard Marine Communication Phrases (SMCPs), are essential, especially with the rise of autonomous ships necessitating updated protocols for manned and unmanned operations. Technological advancements offer promising solutions, such as blockchain technology, which enhances communication security through decentralization, data integrity, and consensus mechanisms. Applications include secure cargo tracking, verified digital identities, and smart contracts. Implementing blockchain-based document management systems could further enhance efficiency and security. Intercultural competence is equally vital. Over 80% of maritime accidents stem from human factors, often due to miscommunication among diverse crews. Enhancing intercultural skills aligns with IMO standards and improves employability and collaboration. Innovative pedagogical approaches are crucial. Multiliteracy-based models incorporating linguistic, visual, audio, gestural, and spatial literacies better reflect maritime communication's complexity. Interactive teaching methods, equip students with practical skills for real-world scenarios. By addressing linguistic, technological, and educational challenges, the maritime industry can enhance safety and efficiency, ensuring adaptability to evolving demands.

Key words: maritime radio protocols, language challenges, clear communication, standard implementation, navigation safety.

Юрій РИЖКОВ,*orcid.org/0000-0002-0000-5640**старший викладач кафедри навігації та управління судном
Дунайського інституту Національного університету «Одеська морська академія»
(Ізмаїл, Одеська область, Україна) yuriy55.ua@gmail.com*

МОРСЬКИЙ РАДІОЗВ'ЯЗОК: МОВЛЕННЄВІ ТРУДНОЩІ ТА ШЛЯХИ ЇХ ПОДОЛАННЯ

У статті досліджено особливості морської англійської мови для радіозв'язку та мовних труднощів, висвітлено їхню складність і потенційні наслідки. Також розглянуто практичні стратегії та рішення для подолання цих викликів – мовні бар'єри й навчання, стандартизація протоколів зв'язку, технологічні інновації, міжкультурна компетентність і педагогічні підходи. Мовні бар'єри залишаються однією з головних проблем, адже багато моряків із неангломовних країн стикаються з труднощами у володінні англійською мовою. Складна морська термінологія ще більше ускладнює комунікацію. Для вирішення цих питань необхідні потужні навчальні програми, що інтегрують загальні та спеціалізовані навички. Стандартизовані протоколи зв'язку, такі як Стандартизовані морські комунікаційні фрази ІМО, є ключовими, особливо в умовах зростання використання автономних суден, що вимагає оновлення протоколів для взаємодії між керованими та автономними операціями. Технологічні досягнення пропонують перспективні рішення, наприклад, технологія блокчейн, яка підвищує безпеку комунікацій завдяки децентралізації, цілісності даних та механізмам консенсусу. Сфери застосування включають безпечне відстеження вантажів, верифіковані цифрові ідентифікатори та смарт-контракти. Впровадження систем управління документами на основі блокчейну може додатково підвищити ефективність і безпеку. Міжкультурна компетентність є не менш важливою. Понад 80% морських аварій спричинені людськими факторами, часто через непорозуміння серед екіпажів із різних культур. Підвищення міжкультурних навичок узгоджується зі стандартами ІМО, покращуючи працевлаштування та співпрацю. Інноваційні педагогічні підходи також мають вирішальне значення. Моделі, засновані на мультилітератності, які охоплюють лінгвістичні, візуальні, аудіальні, жестові та просторові аспекти, краще відображають складність морської комунікації. Усвідомлен-

ня мовних, технологічних та освітніх викликів дозволяє морській галузі підвищити безпеку та ефективність, забезпечуючи адаптацію до зростаючих вимог.

Ключові слова: морські радіопротоколи, мовні проблеми, чітка комунікація, впровадження стандарту, безпека судноплавства.

Problem statement. Communication is the cornerstone of effective maritime operations, as it facilitates the exchange of critical information between vessels, coastal stations, and other stakeholders. However, the maritime industry's inherent multilingual and multicultural nature often presents significant language barriers that can compromise safety and operational efficiency.

One of the primary challenges in maritime radio communication is the limited English proficiency among crew members. Despite the adoption of English as the official language of the maritime industry many seafarers, particularly from non-English-speaking countries, struggle to communicate effectively in English. This issue is exacerbated by the technical nature of maritime terminology, which can be difficult to comprehend even for native English speakers (Yercan et al., 2005).

Analysis of recent research and publications. In some research it has been highlighted the need for improved maritime English training programs that can better prepare maritime students and professionals for the demands of the industry. These programs should focus on developing both general and specialized maritime English skills, encompassing a wide range of communication scenarios, from routine operations to emergency situations. Additionally, the standardization of communication protocols and procedures can help mitigate the impact of language barriers. The theoretical basis of the communication problem is presented in the following research: challenges of integrating autonomous ships into maritime operations, particularly concerning Maritime English and the IMO Standard Marine Communication Phrases (Chirea-Ungureanu, 2021); the potential of blockchain in maritime communication security (Dimitrov & Mitishev, 2024); the critical need to enhance intercultural communication skills (Lyu, 2024); the need for improved Maritime English (ME) training (Yercan et al., 2005).

The purpose of the article is to provide the overview of the maritime English for radio communications and language challenges during sea operations and their potential impacts; to examine practical strategies and solutions designed to overcome these challenges.

Presentation of the main material. The need to reassess and adapt Maritime English and communication standards is predetermined by the emerging pres-

ence of autonomous ships in the maritime industry. Chirea-Ungureanu C. examines the challenges and implications of integrating autonomous ships into maritime operations, particularly concerning Maritime English and the IMO Standard Marine Communication Phrases (Chirea-Ungureanu, 2021). The main challenges presented in the article by Chirea-Ungureanu C. consist in the necessity for updated communication protocols. To ensure safe navigation in the future, especially in environments where both manned and unmanned ships operate simultaneously, there is a pressing need to develop and implement updated communication protocols that accommodate the unique requirements of autonomous maritime operations. Another challenge consists in Maritime Education and Training (MET). Educators face the task of preparing students for roles that may not currently exist, utilizing technologies yet to be developed. This uncertainty complicates the development of curricula that effectively equip future maritime professionals with the necessary skills and knowledge.

In the research of maritime communication Dimitrov G., Mitishev I. explore the potential of blockchain in fortifying maritime communication security and how blockchain can strengthen maritime communication security. This technology has many advantages, which can increase security of communication, namely: it provides decentralization as block chain's peer-to-peer framework eliminates single points of failure, enhancing security; it ensures data integrity, once data is recorded, it cannot be altered; it creates consensus mechanisms which ensure that all network participants agree on data validity, preventing unauthorized changes. Also potential uses include secure cargo tracking, verified digital identities, and smart contracts for automating processes like ownership verification and payment settlements. The article suggests practical implementation of this technology – developing a blockchain-based document workflow management system to manage critical maritime documents securely (Dimitrov & Mitishev, 2024). So, we can agree with the authors that integrating blockchain technology into maritime communications can significantly enhance security and efficiency.

The problem discussed by Lyu X. underscores the critical need to enhance intercultural communication skills among maritime students to bolster shipping safety. Citing International Maritime Organization

data, it attributes over 80% of maritime accidents to human factors, with a significant portion stemming from intercultural miscommunications among seafarers of diverse nationalities. The author emphasizes that improving these skills aligns with IMO conventions and enhances students' employability and personal development (Lyu, 2024). To achieve this, the article recommends that maritime institutions revise curricula and create environments that foster intercultural competence, ensuring graduates meet competency standards. Additionally, it calls on shipping companies to value seafarer diversity by cultivating inclusive workplaces and living conditions, thereby maximizing each seafarer's potential.

Some research focus on the development of maritime English communication learning model based on multiliteracy pedagogy (Simanjuntak et al., 2024). It identifies challenges in current maritime English education, such as limited engagement with diverse communication modes and insufficient integration of cultural contexts. To address these issues, the study proposes a learning model that incorporates various literacies – linguistic, visual, audio, gestural, and spatial – to better reflect the multifaceted nature of maritime communication. The model advocates for interactive and student-centered teaching methods, including simulations and collaborative tasks, to foster practical communication competencies. By adopting this approach, the article argues that maritime education can produce professionals who are more adept at navigating the complex communicative demands of the global maritime industry.

The article by Yercan F., Fricke D., Stone L. emphasizes the need for improved Maritime English (ME) training to enhance maritime transportation safety. It identifies key challenges, such as inconsistencies in training approaches and varying proficiency levels among maritime professionals. To address these, the authors propose several strategies. First, they recommend adopting a standardized ME curriculum aligned with International Maritime Organization (IMO) standards. This ensures uniformity in the competencies developed across institutions. Second, they advocate for interactive and practical training methods, such as role-playing, simulations, and case studies, which mirror real-life maritime communication scenarios. Third, the authors emphasize the need for continuous professional development for instructors, ensuring they remain adept with evolving industry requirements. Finally, the study suggests implementing rigorous assessment frameworks that evaluate not only linguistic

knowledge but also the practical application of ME in safety-critical situations. Collectively, these strategies aim to foster effective communication and enhance global maritime safety (Yercan et al., 2005).

The researches presented in this article highlight several critical areas for improving communication within the maritime industry. Communication is an essential component of maritime operations, enabling the effective exchange of information among stakeholders such as vessels, coastal stations, and shipping companies. However, the multilingual and multicultural nature of the industry introduces significant challenges, which require comprehensive solutions to ensure safety and operational efficiency. In the article we have pointed out 4 areas for the discussion related to the improvement of effective maritime communications – language barriers and training and standardizing communication protocols, technological innovations, intercultural competence, pedagogical approaches.

1. Language Barriers and Training

A recurring theme across the studies is the pressing need to address language barriers. Despite the designation of English as the official language of maritime operations, varying levels of English proficiency among seafarers, especially those from non-English-speaking countries, pose a significant risk. Technical maritime terminology adds another layer of complexity, making it difficult even for native English speakers to comprehend some communications. To mitigate this, maritime English training programs must evolve. Such programs should combine general and specialized language instruction to prepare maritime professionals for a range of scenarios, including emergencies.

Standardizing communication protocols, such as the IMO Standard Marine Communication Phrases (SMCPs), emerges as a vital strategy. As Chirea-Ungureanu C. argues, the adaptation of these standards is particularly crucial in light of emerging technologies, including autonomous ships. The integration of updated communication protocols that accommodate both manned and unmanned ships is imperative to maintain safe and efficient operations in the future maritime landscape (Chirea-Ungureanu, 2021).

2. Technological Innovations

Technological advancements offer promising solutions to enhance maritime communication. It was explored the potential of blockchain technology in addressing security vulnerabilities (Dimitrov & Mitishev, 2024). By ensuring decentralization, data integrity, and consensus among network participants, blockchain can safeguard critical communications.

Applications such as secure cargo tracking and smart contracts can further streamline maritime operations, emphasizing the need to integrate such innovations into existing systems. The development of blockchain-based document management systems presents a tangible step toward this goal, offering enhanced security and efficiency.

3. Intercultural Competence

Intercultural communication skills are another critical focus area. As highlighted by Lyu X., over 80% of maritime accidents stem from human factors, with intercultural miscommunications playing a significant role (Lyu, 2024). Enhancing these skills aligns with IMO conventions and boosts the employability and effectiveness of maritime professionals. Institutions must revise curricula to include intercultural competence training and create inclusive environments that celebrate diversity. Shipping companies also have a role in fostering such environments, ensuring seafarers from diverse backgrounds can collaborate effectively.

4. Pedagogical Approaches

The need for innovative teaching methods in maritime education is underscored by the challenges of current approaches. As Yercan F.,

Fricke D., Stone L. argue, standardizing Maritime English curricula and implementing rigorous assessment frameworks are essential steps to achieve consistency in training outcomes across institutions globally (Yercan et al., 2005). Incorporating multiliteracy pedagogy – addressing linguistic, visual, audio, gestural, and spatial literacies – can better reflect the complex communication demands of the maritime industry. Interactive methods, such as simulations and collaborative tasks, can help students develop practical skills applicable to real-world situations.

Conclusion and perspectives. The discussions surrounding maritime communication reveal a multi-faceted challenge requiring a combination of linguistic, technological, and pedagogical strategies. By addressing language barriers, integrating advanced technologies like blockchain, fostering intercultural competence, and adopting innovative teaching approaches, the maritime industry can enhance safety and operational efficiency. The collaboration among maritime institutions, regulators, and shipping companies is crucial to implementing these improvements, ensuring the industry remains adaptable to its evolving demands.

BIBLIOGRAPHY

1. Chirea-Ungureanu C. Preparing for an Unknown Future. Autonomous Ships Versus Position of the Maritime English/IMO Standard Marine Communication Phrases (ME / IMO SMCPs) in Maritime Practice. How Are We Going to Solve this Problem? *International Journal on Marine Navigation and Safety of Sea Transportation*, 2021. Вып.15. С. 111-116. URL: <https://cutt.ly/CeMiqDd2>
2. Dimitrov, G., Mitishev I. Enhancing Maritime Communication Security with Blockchain Technology. *Electronics: 28th International Conference*. Palanga, Lithuania, 2024. URL: <https://cutt.ly/teMiwBZ>
3. Lyu X. The Necessity and Suggestions for Cultivating Intercultural Communication Skills of Maritime Students. *Advances in Social Development and Education Research*, 2024. Вып. 1, С. 84. URL: <https://cutt.ly/teM4guUY>
4. Simanjuntak M., Selasdini V., Gunawan A., Barasa L., Cahyadi Tri & Winarno, Herawati S. Development of maritime English communication learning model based on multiliteracy pedagogy. *Multidisciplinary Science Journal*, 2024. Вып. 7. URL: <https://cutt.ly/WeM4fy0j>
5. Yercan F., Fricke D., Stone L. Developing a model on improving maritime English training for maritime transportation safety. *Educational Studies*, 2005. Вып. 31, С. 213-234. URL: <https://cutt.ly/leM4hYDN>

REFERENCES

1. Chirea-Ungureanu C. (2021). Preparing for an Unknown Future. Autonomous Ships Versus Position of the Maritime English/IMO Standard Marine Communication Phrases (ME / IMO SMCPs) in Maritime Practice. How Are We Going to Solve this Problem? *International Journal on Marine Navigation and Safety of Sea Transportation*, 15, 111-116. DOI 10.12716/1001.15.01.10. URL: <https://cutt.ly/CeMiqDd2>
2. Dimitrov, G., Mitishev I. (2024). Enhancing Maritime Communication Security with Blockchain Technology. DOI 10.5755/j02.eie. URL: <https://cutt.ly/teMiwBZ>
3. Lyu X. (2024). The Necessity and Suggestions for Cultivating Intercultural Communication Skills of Maritime Students. *Advances in Social Development and Education Research*, 1, 84. DOI 10.61935/asder.3.1.2024. P84. URL: <https://cutt.ly/teM4guUY>
4. Simanjuntak M., Selasdini V., Gunawan A., Barasa L., Cahyadi Tri & Winarno, Herawati S. (2024). Development of maritime English communication learning model based on multiliteracy pedagogy. *Multidisciplinary Science Journal*, 7. DOI 10.31893/multiscience.2025237. URL: <https://cutt.ly/WeM4fy0j>
5. Yercan F., Fricke D., Stone L. (2005). Developing a model on improving maritime English training for maritime transportation safety. *Educational Studies*, 31, 213-234. DOI 10.1080/03055690500095639. URL: <https://cutt.ly/leM4hYDN>

УДК 316.77:659.3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-56>**Ганна РЯБЧУН,***orcid.org/0000-0002-0864-7883**аспірант кафедри інноваційних та інформаційних технологій в освіті
Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
(Вінниця, Україна) AnnaBalakirjewa@ukr.net***Тетяна МЕЛЬНИК,***orcid.org/0009-0001-1172-8211**студентка IV курсу факультете іноземних мов
Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
(Вінниця, Україна) tmelnik311@gmail.com*

СОЦІАЛЬНІ МЕДІА ЯК ПЛАТФОРМА ДЛЯ ПРАКТИКИ ІНОЗЕМНИХ МОВ УЧАСНИКІВ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ

Метою статті є дослідження соціальних медіа для практики іноземних мов учасників освітнього процесу. Під час дослідження використовували такі наукові методи: історико-логічний аналіз вітчизняної та зарубіжної літератури, метод синтезу, метод узагальнення.

Сучасні технології та платформи соціальних медіа відкривають нові можливості для викладання іноземних мов. Завдяки їхньому використанню навчальний процес стає більш інтерактивним, мотивуючим і цікавим для учнів. В статті проведено аналіз популярних додатків та соціальних медіа, таких як Duolingo, Memrise, Busuu, HelloTalk та YouTube, які дають змогу не лише покращити засвоєння мовного матеріалу, а й забезпечують практику живого спілкування, аудіювання та розширення словникового запасу. Висновуємо, що на різних етапах уроку ці платформи можна використовувати по-різному: на етапі підготовки вони допомагають розігріти учнів і створити інтерес до теми; під час основної частини уроку сприяють глибшому засвоєнню знань; на завершальному етапі допомагають закріпити отримані знання та застосувати їх на практиці.

Аналіз сучасних платформ для вивчення іноземних мов показує, що вони є важливим доповненням до традиційних методів навчання та пропонують учням середніх класів зручні та гнучкі формати навчання. Такі платформи, як Duolingo, Memrise, Busuu, HelloTalk та YouTube, забезпечують інтерактивність, гейміфікацію, можливість спілкування з носіями мови та культурні відеоуроки, що сприяє розвитку мовних та міжкультурних навичок.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо у вивченні впливу соціальних медіа на розвиток міжкультурної компетенції учнів, адаптації методичних підходів до різних вікових груп і контекстів навчання, а також у розробці нових інтерактивних інструментів для ефективнішого використання соціальних медіа в освітньому процесі.

Ключові слова: *медіаграмотність, медіаосвіта, інформаційні технології, соціокультурний простір, методика.*

Hanna RIABCHUN,*orcid.org/0000-0002-0864-7883**Postgraduate student at the Department of Innovative and Information Technologies in Education
Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University
(Vinnytsia, Ukraine) AnnaBalakirjewa@ukr.net***Tetiana MELNYK,***orcid.org/0009-0001-1172-8211**4th year student at the Faculty of Foreign Languages
Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University
(Vinnytsia, Ukraine) tmelnik311@gmail.com*

SOCIAL MEDIA AS A PLATFORM FOR FOREIGN LANGUAGE PRACTICE FOR PARTICIPANTS IN THE EDUCATIONAL PROCESS

The aim of this article is to investigate the use of social media as a platform for foreign language practice among participants in the educational process. The study employs the following scientific methods: historical and logical analysis of both domestic and international literature, synthesis, and generalization.

Modern technologies and social media platforms provide new opportunities for foreign language instruction. Their integration into the learning process makes it more interactive, engaging, and motivating for students. The article analyzes popular apps and social media platforms such as Duolingo, Memrise, Busuu, HelloTalk, and YouTube, which not only enhance language learning but also offer opportunities for live communication, listening practice, and vocabulary development. The study concludes that these platforms can be utilized in various ways at different stages of the lesson: during the preparatory stage, they help to engage students and spark interest in the topic; in the main part of the lesson, they facilitate deeper learning; and in the final stage, they aid in consolidating acquired knowledge and applying it in practice.

An analysis of modern language learning platforms demonstrates that they serve as a valuable complement to traditional teaching methods, offering convenient and flexible learning formats for secondary school students. Platforms such as Duolingo, Memrise, Busuu, HelloTalk, and YouTube provide interactivity, gamification, opportunities to communicate with native speakers, and cultural video lessons, all of which contribute to the development of both language proficiency and intercultural competence.

The prospect for further research lies in examining the impact of social media on the development of students' intercultural competence, adapting methodological approaches to various age groups and learning contexts, as well as creating new interactive tools to enhance the effective integration of social media into the educational process.

Key words: media literacy, media education, information technologies, sociocultural space, methodology.

Постановка проблеми. Проблема використання соціальних медіа в освітньому процесі є актуальною, оскільки ці платформи стають важливим інструментом для інтерактивного навчання та розвитку комунікативних навичок учнів, зокрема в контексті вивчення іноземних мов. Хоча соціальні медіа активно використовуються в різних сферах, у тому числі в освіті, питання їхньої інтеграції в навчання іноземних мов є ще недостатньо дослідженим, особливо в контексті середньої школи. Наявні наукові праці здебільшого зосереджені на загальних аспектах використання технологій у навчанні, але практичне застосування соціальних медіа для мовної практики потребує більш детального аналізу. Тому, актуальність теми зумовлена необхідністю розробки ефективних методичних підходів до використання соціальних медіа для підвищення мовної компетенції учасників освітнього процесу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідженню цієї теми присвятили свої праці низка українських науковців, серед яких Н.В. Олексюк та Л.В. Лебеденко, І.М. Чирак, О.В. Яцишин та інші, а також зарубіжні дослідники, такі як М.С. D'Arienzo, Y. Hou та інші, які аналізують різні аспекти використання соціальних медіа в навчанні іноземним мовам та вплив цих платформ на мотивацію й ефективність мовної практики.

Метою статті є дослідження соціальних медіа для практики іноземних мов учасників освітнього процесу. Досягнення зазначеної мети передбачає виконання таких завдань: 1) визначити сутність та особливості соціальних медіа у навчальному процесі; 2) описати соціальні медіа як інструмент для вивчення іноземних мов учасників освітнього процесу; 3) проаналізувати сучасні платформи для вивчення іноземних мов. Під час дослідження

використовували такі наукові методи: історико-логічний аналіз вітчизняної та зарубіжної літератури (для вивчення розвитку використання соціальних медіа в освітньому процесі), метод синтезу (для об'єднання різних аспектів використання соціальних медіа в навчанні мов і формування цілісної картини), метод узагальнення (для формування узагальнюючих висновків).

Виклад основного матеріалу. Соціальні мережі є не лише розважальним засобом комунікації між людьми, але й потужною складовою інформаційно-освітнього середовища, яка має значний освітній потенціал (Кирпа, 2021: 54). Проте в Україні освітні можливості соціальних мереж майже не використовуються вчителями, хоча за допомогою систематичних заходів можна було б значно впливати на навчальний та виховний процес учнів під час позаурочної діяльності, заповнюючи прогалини в освітній практиці та з огляду на правила безпечного користування Інтернетом та онлайн медіа (Кирпа, 2021).

Науковиця А.В. Яцишин у своїй роботі дослідила особливості та позитивні й негативні аспекти застосування віртуальних соціальних медіа для задоволення освітніх потреб загальної середньої школи. Вона акцентувала увагу на тому, як соціальні мережі можуть бути використані для підтримки навчального процесу, підвищення мотивації учнів, розвитку критичного мислення та покращення комунікаційних навичок. Водночас дослідниця розглядала й ризики, пов'язані з надмірним використанням соціальних медіа, такими як відволікання від навчання та потенційна небезпека для приватності учнів (Яцишин, 2016: 119).

Українські дослідники Н.В. Олексюк та Л.В. Лебеденко, своєю чергою, зосередили увагу на особливостях використання соціальних медіа в діяльності вчителів середніх шкіл. Вони про-

аналізували можливості інтеграції електронних соціальних мереж у навчальний процес, зокрема в соціально-педагогічній роботі зі школярами. Дослідниці розглядали, як вчителі можуть використовувати соціальні платформи для організації комунікації з учнями, створення навчальних спільнот, розповсюдження навчальних матеріалів та проведення інтерактивних занять. Вони також акцентували увагу на викликах, пов'язаних із запровадженням соціальних медіа в освіті, таких як необхідність підвищення цифрової компетентності педагогів та забезпечення безпеки учнів у цифровому середовищі (Олексюк, Лебенко, 2016: 88-100).

Дослідження з різних країн показують, що соціальні медіа мають як позитивний, так і негативний вплив на вивчення мови. Китайський вчений І. Хоу (Hou, 2019) зазначає, що соціальні медіа можуть підвищувати мотивацію до вивчення мови через інтерактивні завдання, обмін матеріалами та мовні клуби. Американські дослідники М.К. Д'Арієнцо та М.Д. Гріффітс (D'Arienzo, Boursier, 2019) виявили, що використання соціальних мереж може допомогти учням з різними стилями прив'язаності залучатися до мовної практики, особливо через групові чати та спільні проєкти. Водночас надмірне використання соцмереж знижує концентрацію та успішність учнів (Hou, 2019), а також може призводити до технологічних залежностей, що зменшує рівень соціальної активності та взаємодії підлітків (Savcı, Aysan, 2017), що може утруднювати участь у групових завданнях та навчальних активностях на уроках.

Соціальні медіа можуть слугувати потужним інструментом для вивчення іноземних мов учнями середніх класів, особливо в контексті позаурочної діяльності. Використання таких платформ, як Instagram, TikTok, YouTube та Facebook, відкриває можливості для інтерактивного навчання, створення навчальних спільнот та залучення учнів до практики мовлення в неформальному середовищі.

Існують три основні способи використання мережевих технологій в освіті: доступ до інформації через глобальні мережі, дистанційне навчання та організація творчої діяльності з використанням інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ). Згідно з думкою К.О. Яндоли, для ефективного використання соціальних медіа в освітньому процесі необхідно враховувати кілька ключових аспектів: підготовку викладачів, технічну інфраструктуру, адаптацію до особливостей закладу освіти та потреби учнів, що наголошує на тому, що немає обмежень за віком, соціальним статусом, професією чи культурними особливостями у вико-

ристанні соціальних мереж для навчання іноземної мови в середніх класах (Яндола, 2022: 83-86).

Сучасні технології суттєво змінили підхід до вивчення іноземних мов, зокрема серед учнів середніх класів. Використання цифрових платформ, що поєднують традиційні методи навчання з інноваційними підходами, стало потужним інструментом для розвитку мовних навичок. Нижче ми пропонуємо розглянути кілька найпопулярніших соціальних медіа, серед яких:

- Duolingo є однією з найпопулярніших платформ для вивчення іноземних мов, яка дає змогу користувачам опановувати мову через ігрові елементи. Платформа пропонує інтерактивні вправи, що охоплюють усі аспекти мови: граматику, лексику, вимову та аудіювання. Важливою перевагою Duolingo є можливість безоплатного доступу до великої кількості мов, а також наявність мобільного додатку, що дає змогу вивчати мови в будь-якому місці та в будь-який час. Для учнів середніх класів це особливо зручно, оскільки вони можуть адаптувати навчання до свого графіка, включаючи короткі сесії, які допомагають підтримувати постійний прогрес.

- Memrise відрізняється від інших платформ завдяки фокусу на запам'ятовуванні через асоціативні методи. Вона використовує картки для запам'ятовування нової лексики та ігор, що підвищують мотивацію та інтерес учнів. Memrise також пропонує відеоуроки від носіїв мови, що дає можливість учням чути правильну вимову в реальному контексті. Крім того, платформа навчає культурних аспектів, що допомагає краще розуміти мову в реальних ситуаціях, що дуже важливо для учнів середніх класів, які можуть не тільки вивчати мову, а й знайомитися з традиціями та звичаями інших країн.

- Busuu пропонує інтерактивні уроки, а також можливість спілкування з носіями мови через чат, що є важливою перевагою платформи, оскільки практичне використання мови в реальному спілкуванні сприяє глибшому засвоєнню матеріалу. Через Busuu школярі можуть отримувати персоналізовані відгуки від носіїв мови, що дає змогу коригувати помилки та покращувати рівень мови. Взаємодія з іншими учасниками, включно з носіями, допомагає учням розвивати впевненість у використанні мови, що особливо корисно для учнів середніх класів, які можуть бути більше зацікавлені в практиці мовних навичок.

- HelloTalk – це соціальна мережа, яка з'єднує учнів з носіями мови по всьому світу. Вона дає змогу учням практикувати не тільки письмові навички, а й аудіо- та відео-спілкування, що

робить її чудовим інструментом для розвитку розмовних навичок. За допомогою цієї платформи учні можуть спілкуватися з іншими людьми, які вивчають їхню рідну мову, що дає змогу взаємно допомагати одне одному. Можливість отримувати миттєві повідомлення та обговорення через голосові або текстові чати також робить навчання гнучким і доступним.

– YouTube є безцінним ресурсом для вивчення мов. Багато освітніх каналів пропонують відеоуроки, що охоплюють різні аспекти мовного навчання – від граматики та лексики до вимови та культури. Для учнів середніх класів це зручний і доступний спосіб для навчання, оскільки вони можуть переглядати уроки в будь-який час, а також робити паузи та повторювати складні моменти. Канали, такі як «English Addict with Mr. Duncan» або «Learn German Easily», надають цікаві відео, що поєднують навчання та розваги, що сприяє залученню учнів.

Отже, з огляду на вищенаведене, ми можемо зробити висновок, що серед переваг сучасних платформ для вивчення іноземних мов для учнів середніх класів можна виокремити кілька важливих аспектів, які позитивно впливають на процес навчання. По-перше, ці платформи надають безліч можливостей для самостійного навчання, що дає змогу учням розвивати мовні навички в зручному для них темпі. Вони пропонують гнучкі формати навчання, які можна легко адаптувати до індивідуальних потреб учнів. Наприклад, завдяки мобільним додаткам, таким як Duolingo або Memrise, учні можуть займатися вивченням мови в будь-який час і в будь-якому місці, що зручно для школярів середнього віку, чий графік часто переповнений заняттями та позашкільною діяльністю.

Однією з головних переваг платформ є інтерактивність. Платформи, такі як Duolingo та Memrise, використовують гейміфікацію, що робить навчання захопливим та мотивуючим. Ігрові елементи, такі як бали, рівні, досягнення та змагання, не лише утримують увагу школярів, а й стимулюють їх до постійної практики, що є особливо важливим для підлітків, оскільки цей вік характеризується високим рівнем емоційної та пізнавальної активності, що потребує відповідних методів стимулювання. Взаємодія з контентом, використання карток для запам'ятовування, вправ на кшталт вибору правильної відповіді чи перевірки вимови створюють умови для ефективного засвоєння матеріалу.

Ще однією значною перевагою є можливість практики з носіями мови, яку пропонують платформи Busuu та HelloTalk. Спілкування з носіями не лише допомагає учням розвивати комунікативні

навички, а й дає змогу краще розуміти мовний контекст, що є важливим аспектом вивчення іноземних мов. Реальні ситуації спілкування дають змогу школярам отримувати живі відгуки про свої мовні навички, виправляти помилки та вдосконалювати вимову, чого неможливо досягти лише через традиційні методи навчання. Крім того, на таких платформах, як HelloTalk, можна створювати чат-групи з іншими учнями, які вивчають одну й ту саму мову, що дає змогу практикувати мову не лише з носіями, а й з однолітками, що підвищує мотивацію та заохочує до навчання.

Важливою перевагою є також культурна складова, яку включають багато платформ, зокрема Memrise. Знання культури країни, мову якої вивчає учень, значно полегшує процес навчання та робить його більш захопливим. Культурні відеоуроки, знайомство з традиціями, звичаями та особливостями спілкування допомагають учням середніх класів не лише вивчати мову, а й розуміти її в реальних контекстах, що є важливим для формування глобальної культурної компетенції учнів, яка стане в пригоді не лише для вивчення мов, а й у міжкультурних комунікаціях у майбутньому.

Звісно, наявність безкоштовних і платних функцій також є важливим фактором. Безкоштовні версії платформ, наприклад Duolingo, надають можливість вивчати мову без значних фінансових витрат. Водночас платні функції на таких платформах, як Busuu або Memrise, пропонують розширені можливості для глибшого вивчення, що є привабливим для тих учнів, які прагнуть досягти високих результатів. Крім того, це створює певний баланс між доступністю та якістю навчального процесу.

Однак не можна не згадати і про недоліки таких платформ. Одним із суттєвих обмежень є те, що вони часто не можуть повністю замінити реальний досвід живого спілкування. Зокрема, хоча ці платформи надають можливість практикувати мову через чат або відеозв'язок, їхні формати не завжди здатні відтворити всі аспекти реального спілкування. Мовні бар'єри, культурні нюанси, особливості невербальної комунікації, як-от міміка чи жести, можуть бути загублені або значно спрощені в межах онлайн-взаємодії. Зокрема, учні можуть не усвідомлювати всі соціальні контексти, в яких використовується певна фраза чи слово, що важливо для глибокого розуміння мови. Крім того, живе спілкування дає змогу миттєво адаптуватися до різних стилів мови, що практично неможливо під час заняття на платформі.

Іншим обмеженням є відсутність достатнього нагляду або допомоги з боку професійних викла-

дачів, що може призвести до неправильного засвоєння матеріалу. Платформи, навіть із високоякісним контентом, можуть бути менш ефективними без педагогічного підходу, що особливо стосується молодших школярів, для яких важливо не лише вивчити слова чи граматичні конструкції, а й правильно розуміти контекст їхнього використання. Відсутність індивідуального супроводу може призвести до помилок, які не будуть виправлені, і вони можуть стати звичними, що ускладнить подальше навчання.

Також варто звернути увагу на те, що зворотний зв'язок на таких платформах часто надається автоматично або користувачами з іншими рівнями мовної компетенції, а не професійними викладачами. Тому відповідь на запитання чи виправлення помилки може бути менш точною та не завжди коректною, що може призвести до формування неповних або навіть неправильних мовних навичок в учнів, особливо якщо вони не мають можливості отримати якісну допомогу від досвідченого наставника. Враховуючи, що зворотний зв'язок є ключовим елементом для розвитку мовних навичок, його відсутність або обмеженість може негативно вплинути на процес навчання.

Таким чином, для максимального використання переваг цифрових платформ і мінімізації їхніх недоліків, важливо інтегрувати їх у загальну систему навчання іноземних мов, поєднуючи їх із традиційними методами викладання. Такий комплексний підхід допоможе учням отримати глибше розуміння мови, розвивати комунікативні навички та підвищувати загальний рівень мовної компетентності, що сприятиме успішному вивченню іноземних мов.

Додатково варто звернути увагу на електронні ресурси для підготовки та проведення лекційних та практичних занять, перевірки знань студентів, а також для рефлексії навчального процесу та влас-

ної педагогічної діяльності наприкінці навчального семестру: Google meet, Zoom, Ideaboardz, Easel.ly, Infogr.am, Piktochart, Glogster, MindMeister, Popplet, Mindomo, Study Stack, Learning apps, Padlet, Google Forms, Kahoot, Quizizz, Quizwhizzer, Тесторіум, Майстер-тест, Live Worksheets (Балакірева, Бондаренко, 2021: 2).

Висновки. Соціальні медіа – це онлайн-платформи та інструменти, що дають змогу користувачам створювати, споживати та обмінюватися контентом, а також взаємодіяти та самовиражатися в цифровому середовищі. Вони надають нові можливості для активної комунікації та навчання, сприяючи залученню студентів до освітнього процесу.

Соціальні медіа мають великий потенціал для вивчення іноземних мов завдяки інтерактивності, доступності та можливості практики мовлення поза класом. Вони сприяють мотивації учнів, розвитку комунікаційних навичок та критичного мислення. Однак важливо враховувати ризики, такі як відволікання від навчання, загрози для приватності та технологічні залежності. Для ефективного використання соціальних мереж у навчанні необхідно впроваджувати їх з урахуванням безпеки та цифрової грамотності.

Інтеграція соціальних медіа в навчання іноземних мов є ефективним інструментом для залучення учнів до активного навчання, розвитку мовних навичок та критичного мислення, проте її успішність залежить від правильної стратегії, підготовки викладачів, відповідної технічної інфраструктури та врахування інтересів і потреб учнів.

Перспектива дослідження полягає в подальшому вивченні впливу соціальних медіа на розвиток міжкультурної компетенції учнів, адаптації методичних підходів до різних вікових груп і контекстів навчання, а також у розробці нових інтерактивних інструментів для ефективнішого використання соціальних медіа в освітньому процесі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балакірева Г. Ю., Бондаренко П. Я. Методика організації навчальної діяльності студентів кафедри військової підготовки під час дистанційного навчання. *Матеріали II Міжнародної науково-технічної конференції «Перспективи розвитку машинобудування та транспорту»*, Вінниця. 2021. 3 с.
2. Кирпа А. В. Використання соціальної мережі Instagram у навчанні англійської мови учнів старшої школи. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2021. № 6 (86). С. 52-70.
3. Олексюк Н. В., Лебеденко Л. В. Використання електронних соціальних мереж у соціально-педагогічній роботі зі школярами. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2016. № 4 (48). С. 88-102.
4. Чирак І. М. Методичні рекомендації та тестові завдання з дисципліни «Економіка соціальних медіа». Тернопіль : ЗУНУ, 2022. 32 с.
5. Яндола К.О. Використання соціальних медіа в проєктних технологіях навчання. *Інноваційна педагогіка*. 2022. Вип. 51 (2). С. 83-87.
6. Яцишин А. В. Застосування віртуальних соціальних мереж для потреб загальної середньої освіти. *Інформаційні технології в освіті*. 2016. № 19. С. 119-126.
7. D'Arienzo M. C., Boursier V., Griffiths M. D. Addiction to social media and attachment styles: a systematic literature review. *International Journal of Mental Health and Addiction*. 2019. № 17. P. 1094-1118.

8. English Addict with Mr Duncan. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/channel/UC8pPDhxSn1nee70LRKJ0p3g>
9. Hou Y. Social media addiction: Its impact, mediation, and intervention. *Cyberpsychology: Journal of psychosocial research on cyberspace*. 2019. № 13 (1). 17 p.
10. Learn German Easily. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/@LearnGermanEasily2022/videos>
11. Savci M., Aysan F. Technological addictions and social connectedness: predictor effect of internet addiction, social media addiction, digital game addiction and smartphone addiction on social connectedness. *Dusunen Adam: Journal of Psychiatry & Neurological Sciences*. 2017. № 30 (3). P. 202-216.

REFERENCES

1. Balakirieva, H., Bondarenko, P. (2021). Metodyka orhanizatsii navchalnoi diialnosti studentiv kafedry viiskovoi pidhotovky pid chas dystatsiinoho navchannia. [Methods of organising the educational activity of students of the Department of Military Training during distance learning]. *Materialy II Mizhnarodnoi naukovo-tekhnichnoi konferentsii «Perspektyvy rozvytku mashynobuduvannia ta transportu»*, 3. [in Ukrainian].
2. Kyrpa A. V. (2021) Vykorystannia sotsialnoi merezhi Instagram u navchanni anhliiskoi movy uchniv starshoi shkoly. [Using Instagram in teaching English to high school students] *Informatsiini tekhnologii i zasoby navchannia – Information technologies and teaching aids*. 52-70. [in Ukrainian].
3. Oleksiuk N. V., Lebedenko L. V. (2016) Vykorystannia elektronnykh sotsialnykh merezh u sotsialno-pedahohichnii roboti zi shkoliaramy. [The use of electronic social networks in social and pedagogical work with schoolchildren] *Informatsiini tekhnologii i zasoby navchannia – Information technologies and learning tools*. 88-102. [in Ukrainian].
4. Chyrak I. M. (2022) *Metodychni rekomendatsii ta testovi zavdannia z dystsypliny «Ekonomika sotsialnykh media»*. [Methodological recommendations and test tasks for the discipline «Economics of Social Media»] 32 p. [in Ukrainian].
5. Yandola K.O. (2022) Vykorystannia sotsialnykh media v proiektnykh tekhnologiiakh navchannia. [Using social media in project-based learning technologies] *Innovatsiina pedahohika – Innovative pedagogy*. 83-87. [in Ukrainian].
6. Yatsyshyn A. V. (2016) Zastosuvannia virtualnykh sotsialnykh merezh dlia potreb zahalnoi serednoi osvity. [The use of virtual social networks for the needs of general secondary education] *Informatsiini tekhnologii v osviti – Information technologies in education*. 119-126. [in Ukrainian].
7. D'Arienzo M. C., Boursier V., Griffiths M. D. (2019) Addiction to social media and attachment styles: a systematic literature review. *International Journal of Mental Health and Addiction*. 1094-1118.
8. English Addict with Mr Duncan. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/channel/UC8pPDhxSn1nee70LRKJ0p3g>
9. Hou Y. (2019) Social media addiction: Its impact, mediation, and intervention. *Cyberpsychology: Journal of psychosocial research on cyberspace*. 17 p.
10. Learn German Easily. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/@LearnGermanEasily2022/videos>
11. Savci M., Aysan F. (2017) Technological addictions and social connectedness: predictor effect of internet addiction, social media addiction, digital game addiction and smartphone addiction on social connectedness. *Dusunen Adam: Journal of Psychiatry & Neurological Sciences*. 202-216.

УДК 37.091.12:811.161.2-051

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-57>**Ірина САБОДАШКО,***orcid.org/0009-0006-5625-7536**аспірантка кафедри педагогіки та інноваційної освіти
Національного університету «Львівська політехніка»
(Львів, Україна) lesiuk.ira@gmail.com***Тетяна ГОРОХІВСЬКА,***orcid.org/0000-0001-5997-4676**доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри педагогіки та інноваційної освіти
Національного університету «Львівська політехніка»
(Львів, Україна) t.gorohivska@gmail.com*

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ ДО ЗАСТОСУВАННЯ VR-ТЕХНОЛОГІЙ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ

У статті здійснено теоретичний аналіз педагогічних умов підготовки майбутніх вчителів української мови та літератури до застосування VR-технологій в освітньому процесі. Розглянуто поняття «умови» та «педагогічні умови». Проаналізовано вітчизняну науково-педагогічну літературу (Т. Дятленко, О. Калинич, В. Коваль, В. Кришук, Л. Савенко, О. Семенов та ін.), присвячену дослідженню підготовки майбутнього вчителя української мови та літератури до професійної діяльності. Окреслено цільовий та організаційно-педагогічний блок моделі готовності майбутніх вчителів української мови та літератури до застосування VR-технологій. Окреслено педагогічні умови як сукупність факторів, засобів, обставин та станів, що є важливими для професійної підготовки педагога до діяльності. Визначено та охарактеризовано комплекс педагогічних умов, забезпечення яких спрямоване на формування готовності майбутніх вчителів української мови та літератури до застосування технологій віртуальної реальності в освітньому процесі: суттєве збагачення змісту фахових дисциплін, пов'язаних із опануванням VR-технологій; формування у закладах вищої освіти VR-середовища; стимулювання мотивації студентів до застосування VR-технологій в освітньому процесі; удосконалення методичного упорядкування самостійної роботи студентів (за спеціальністю 014.01 Середня освіта (Українська мова і література)). Зроблено висновок про те, що визначені педагогічні умови підготовки майбутніх вчителів української мови та літератури до застосування VR-технологій в освітньому процесі дозволять здійснити підготовку фахівців, здатних застосовувати інноваційні технології (VR-технології) на практиці. Наголошено на необхідності розробки структурно-функціональної моделі формування готовності майбутніх вчителів української мови та літератури до застосування технологій віртуальної реальності в освітньому процесі.

Ключові слова: педагогічні умови, формування готовності, майбутні вчителі української мови та літератури, інноваційні технології, VR-технології, освітній процес.

Iryna SABODASHKO,*orcid.org/0009-0006-5625-7536**Postgraduate at the Department of Pedagogics and Innovative Education
Lviv Polytechnic National University
(Lviv, Ukraine) lesiuk.ira@gmail.com***Tetiana HOROKHIVSKA,***orcid.org/0000-0001-5997-4676**Doctor of Sciences (Pedagogy), Professor,
Professor at the Department of Pedagogy and Innovative Education
Lviv Polytechnic National University
(Lviv, Ukraine) t.gorohivska@gmail.com*

PEDAGOGICAL CONDITIONS OF PREPARATION OF FUTURE TEACHERS OF THE UKRAINIAN LANGUAGE AND LITERATURE TO USE VR-TECHNOLOGIES IN THE EDUCATIONAL PROCESS

The article presents a theoretical analysis of the pedagogical conditions for training future teachers of Ukrainian language and literature to use VR technologies in the educational process. The concepts of "conditions" and "pedagogical conditions" are considered. The domestic scientific and pedagogical literature (T. Dyatlenko, O. Kalynych, V. Koval, V. Kryshchuk, L. Savenko, O. Semenoh, etc.) on the study of training future teachers of Ukrainian language and literature for professional activity is analyzed. The target and organizational and pedagogical blocks of the model of future teachers of Ukrainian language and literature's readiness to use VR technologies are outlined. The pedagogical conditions as a set of factors, means, circumstances and states that are important for the professional preparation of a teacher for activity are outlined. The complex of pedagogical conditions aimed at forming the readiness of future teachers of Ukrainian language and literature to use virtual reality technologies in the educational process is defined and characterized: significant enrichment of the content of professional disciplines related to the mastery of VR technologies; formation of a VR environment in higher education institutions; stimulation of students' motivation to use VR technologies in the educational process; improvement of the methodological ordering of students' independent work (specialty 014.01 Secondary Education). It is concluded that the defined pedagogical conditions for training future teachers of Ukrainian language and literature to use VR technologies in the educational process will allow training specialists capable of applying innovative technologies (VR technologies) in practice. The necessity of developing a structural and functional model of forming the readiness of future teachers of Ukrainian language and literature to use virtual reality technologies in the educational process is emphasized.

Key words: pedagogical conditions, formation of readiness, future teachers of Ukrainian language and literature, innovative technologies, VR technologies, educational process.

Постановка проблеми. У сучасних умовах модернізації та технологізації освіти виникають нові вимоги щодо професійної підготовки майбутніх педагогів до освітньої діяльності. Сьогодні широкої популярності набуває використання імерсивних технологій (а саме технологій віртуальної та доповненої реальності) в освітньому процесі. Станом на зараз існує чимало досліджень, предметом яких є AR-застосунки, що не мають на меті повністю замінити методи викладання, але покликані якісно доповнити навчання. Водночас практика доводить недостатність досліджень, присвячених VR-технологіям, можливостям застосування таких технологій на уроках, оскільки означені технології тільки набувають популярності в освітньому середовищі закладів загальної середньої освіти. В даних обставинах цілеспрямоване визначення і обґрунтування педагогічних умов підготовки майбутніх вчителів української мови та літератури до використання технологій віртуальної реальності в освітньому процесі є одним зі шляхів успішної реалізації цього процесу.

Аналіз основних досліджень і публікацій засвідчує посилення науково-педагогічної уваги сучасних дослідників до проблем підготовки майбутнього педагога до професійної діяльності. Серед вітчизняних науковців, які працюють над різноманітними аспектами цього питання – Б. Вітковський, М. Воеводенко, В. Волинець, О. Гайтан, Н. Грицай, О. Кондрашова, М. Кривонос, О. Литвинюк, О. Локшина,

Ю. Мінгальова, С. Невмержицька, Н. Носовець, Н. Остапенко, О. Семенов, Я. Слупська, Н. Тимчина, Ю. Ткач, Т. Цалко, С. Чередник, Г. Черненко, Н. Юрійчук, Н. Яремчук та ін. Зокрема теоретико-методологічні основи підготовки вчителів до інноваційної діяльності досліджували К. Авраменко, І. Бех, І. Гавриш, І. Дичківська, О. Козлова, В. Кремень, Р. Михайлишин, В. Уруський та ін.

При цьому проблеми та недоліки підготовки майбутніх вчителів українською мовою і літератури до професійної діяльності стали предметом тривалих дискусій таких авторів, як О. Безлюдний, Т. Здіховська, Н. Іовхімчук, І. Комінярська, І. Лукіянчук, Н. Ничкало, Т. Олефіренко, Л. Хомич та ін. Зокрема практичним аспектам розуміння сутності та реалізації процесу підготовки майбутніх вчителів української мови та літератури до освітньої діяльності присвячено праці Т. Дятленко, О. Калинич, В. Коваль, В. Кришук, Л. Савенко, О. Семенов та ін. Проте незважаючи на помітну актуальність проблеми застосування VR-технологій в освітньому процесі, а також зростаючу кількість досліджень, присвячених особливостям підготовки майбутніх вчителів до професійної діяльності, проведений аналіз науково-педагогічної літератури дає можливість стверджувати, що поглиблення наукової уваги у сучасних педагогічних дослідженнях потребують питання, пов'язані із пошуком і обґрунтуванням педагогічних умов підготовки майбутніх вчителів української мови та літератури саме до використання VR-технологій в освітньому процесі.

Метою статті є визначення та обґрунтування педагогічних умов підготовки майбутніх вчителів української мови та літератури до застосування технологій віртуальної реальності на уроках. Мету статті конкретизовано у наступних завданнях: проаналізувати науково-педагогічну літературу, присвячену дослідженню особливостей визначення педагогічних умов підготовки майбутніх вчителів української мови та літератури; охарактеризувати визначені педагогічні умови підготовки майбутніх вчителів української мови та літератури до застосування VR-технологій в освітньому процесі.

Виклад основного матеріалу. Протягом останніх років технології віртуальної (VR) та доповненої (AR) реальності активно впроваджуються в різні сфери людської діяльності, у тому числі й в освіту. Зокрема Ю. Ткач виділяє такі причини поширення VR-технологій у сферу освіти як:

- зниження ціни на технічне оснащення. За останні кілька років ціни на сучасні VR-пристрої, призначені для домашнього і професійного використання, встигли істотно знизитися, зробивши їх більш доступними;

- стрімке зростання кількості програмного забезпечення під VR. На сьогоднішній день існує вже кілька тисяч найрізноманітніших додатків під VR і їх кількість збільшується щодня;

- збільшення числа великих компаній, що працюють в сфері VR. На європейському ринку їх вже більше 300, а такі гіганти, як Oculus, HTC, Sony, Microsoft, Samsung і багато інших вже давно впроваджують свої технології в цій галузі (Ткач, 2017).

Отже, важливо звернути увагу на проблему підготовки майбутніх вчителів української мови та літератури до використання технологій віртуальної реальності та розробити оптимальну стратегію щодо підвищення рівня їх компетентності. При цьому ми переконані, що якісна підготовка майбутніх вчителів української мови і літератури до застосування технологій віртуальної реальності в закладах загальної середньої освіти вимагає чіткого визначення цілей та завдань, відповідного змістового наповнення курсів гуманітарних та професійно-орієнтованих дисциплін. Станом на зараз студенти спеціальності 014.01 Середня освіта (Українська мова і література) не вивчають дисциплін, що пов'язані з VR-технологіями, але у зв'язку з цифровізацією освіти ці теми варто додати до робочих програм таких навчальних дисциплін як: «Сучасні освітні технології», «Педагогіка», «Методика вивчення української мови», «Методика вивчення української літератури».

З метою формування готовності майбутніх вчителів української мови та літератури до застосування технологій віртуальної реальності в освітньому процесі необхідно здійснити відбір відповідних педагогічних умов. У словниковій літературі, зокрема, «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» поняття «умова» розглядається як «необхідна обставина, що сприяє утворенню, здійсненню чого-небудь, або ж особливість реальної дійсності, за якої відбувається що-небудь» (Бусел, 2005: 1506).

Щодо терміну «педагогічні умови», то станом на сьогодні існує чимало дефініцій зазначеного поняття. Ю. Костюшко під педагогічними умовами підготовки розуміє сукупність обставин життєдіяльності суб'єктів (педагог-студент), що зумовлюють розвиток особистості, сприяють формуванню готовності до діяльності у новій соціокультурній ситуації (Костюшко, 2005). Ми поділяємо думку дослідниці та вважаємо, що майбутні педагоги мають отримати такі навички та компетентності, що допоможуть швидко адаптуватися до змін, бути відкритими до використання нових технологій, вміти вирішувати складні ситуації тощо. У Таблиці 1 наведемо інші трактування поняття «педагогічні умови».

Аналіз терміну «педагогічні умови» дозволяє нам стверджувати, що більшість дослідників під цим поняттям розуміють сукупність обставин та факторів, що є важливими для підготовки студентів до певної професійної діяльності. До таких умов належать методи, зміст, організаційні форми педагогічного процесу, матеріальне забезпечення та інші елементи, що є важливими для успішного досягнення поставленої мети – підготовки компетентного фахівця. Педагогічні умови розглядаються також як категорія, що визначається як «система певних форм, методів, матеріальних умов, реальних ситуацій, що об'єктивно склалися чи суб'єктивно створені, необхідних для досягнення конкретної педагогічної мети» (Пехота, 2003). У нашому дослідженні під педагогічними умовами ми розуміємо сукупність факторів, засобів, обставин та станів, які є важливими для професійної підготовки педагога до діяльності.

Результати аналізу наукових педагогічних джерел з питань підготовки майбутніх вчителів до використання імерсивних технологій дали нам можливість виділити специфічні педагогічні умови, дотримання яких, на нашу думку, сприятиме формуванню у майбутніх вчителів української мови та літератури використання технологій віртуальної реальності на уроках (Рис. 1).

Трактування поняття «педагогічні умови» у вітчизняній науково-педагогічній літературі

АВТОР	ТЕРМІН	ТРАКТУВАННЯ ПОНЯТТЯ
К. Дубич	ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ	сукупність взаємозалежних і взаємообумовлених заходів педагогічного процесу, які забезпечують досягнення конкретної мети (Дубич, 2007: 79).
В. Стасюк		обставини, від яких залежить та відбувається цілісний продуктивний педагогічний процес підготовки фахівців, що опосередковується активністю особистості, групою людей (Стасюк, 2003).
Н. Сенчина		комплекс тих засобів, які є ефективними щодо формування професійної рефлексії педагога, та наявні в закладі післядипломної педагогічної освіти (Сенчина, 2018).
В. Ковальчук		фактори, обставини, стани, що визначаються й усвідомлюються учасниками педагогічної взаємодії (Ковальчук, 2016).



Рис. 1. Цільовий та організаційно-педагогічний блок моделі готовності майбутніх вчителів української мови та літератури до застосування VR-технологій.

Розглянемо педагогічні умови, які на нашу думку є важливими для підготовки майбутніх фахівців до застосування VR-технологій у закладах загальної середньої освіти.

Суттєве збагачення змісту фахових дисциплін, пов'язаних із опануванням VR-технологій: ознайомлення студентів з імерсивними технологіями та їх класифікаціями – технології віртуальної реальності, технології доповненої реальності, технології змішаної реальності; знайомство з історією розвитку технологій віртуальної реальності – коли вперше почали застосовувати технології, перші розробники програмного забезпечення для VR тощо; основні принципи роботи VR-технологій;

отримання вмінь та навичок, що необхідні для налаштування VR-обладнання; приклади застосування VR-технологій у різних галузях; інформація щодо особливостей впровадження VR-технологій в освітній процес інших країн.

Формування у закладах вищої освіти VR-середовища:

– створення спеціалізованих VR-класів чи лабораторій у ЗВО, в яких студенти зможуть працювати з VR-обладнанням та отримувати практичні навички застосування технологій віртуальної реальності на практиці;

– розробки VR-застосунків та симуляцій для вчителів різних спеціальностей – наприклад, ство-

рення віртуального класу, в якому учні говоритимуть із помилками, а майбутні вчителі української мови та літератури повинні будуть знайти і виправити ці помилки. Таким чином майбутні педагоги окрім засвоєння навчального матеріалу, тримають навички спілкування з учнями.

Стимулювання мотивації студентів до застосування VR-технологій в освітньому процесі:

– умотивоване використання технологій віртуальної реальності на уроках української мови та літератури передбачає розвиток інтересу здобувачів освіти до майбутньої педагогічної діяльності та мотивації до використання VR-технологій;

– розуміння теоретичних питань про технології віртуальної реальності, а також досвід застосування таких технологій іншими закладами освіти допоможе краще зрозуміти які переваги використання VR, а також змотивує педагогів до використання таких технологій у власній освітній практиці.

Варто також зазначити, що мотивація є складним поняттям і посідає важливе місце у формуванні готовності педагога до використання інноваційних технологій. Зокрема С. Занюк трактує мотивацію як «сукупність спонукальних факторів, що визначають активність особистості; це всі мотиви, потреби, стимули, ситуативні чинники, що спонукають поведінку людини» (Занюк, 2002).

У педагогіці науковці виділяють мотивацію зовнішню (керівник, а не вчитель обирає які саме курси потрібно проходити) та внутрішню (власне бажання до пізнання нових технологій, які вчитель зможе використати при підготовці до уроків). На нашу думку саме формуванню внутрішньої мотивації у підготовці майбутніх педагогів до використання технологій віртуальної реальності варто приділяти більше уваги.

Удосконалення методичного упорядкування самостійної роботи студентів (за спеціальністю 014.01 Середня освіта (Українська мова і література). Під час навчання в ЗВО для майбутніх вчителів української мови та літератури важливим є формування навичок самостійності. Це

допоможе раціонально використовувати свій час під час підготовки до уроків чи виховних заходів. Отримання навичок самостійної роботи, на нашу думку, є важливою навичкою, яку необхідно розвивати усім майбутнім педагогам. Отже, самостійна робота майбутніх вчителів української мови та літератури, що планують у освітньому процесі використовувати VR-технології може базуватися на:

– отриманні теоретичних знань про віртуальні середовища, розуміння принципів роботи такого середовища;

– вмінні створювати методичні матеріали для уроків, адаптовувати вже наявний навчальний матеріал до віртуального середовища тощо;

– отриманні навичок рефлексії, що допоможе студентам самостійно аналізувати свої помилки та досягнення, а також шукати шляхи до удосконалення освітнього процесу.

Висновки. Здійснений теоретичний аналіз педагогічних умов підготовки майбутніх вчителів української мови та літератури до застосування VR-технологій в освітньому процесі дає можливість стверджувати: педагогічні умови представляють собою сукупність факторів, засобів, обставин та станів, що є важливими для професійної підготовки педагога до діяльності; до педагогічних умов, забезпечення яких спрямоване на формування готовності майбутніх вчителів української мови та літератури до застосування технологій віртуальної реальності зараховуємо суттєве збагачення змісту фахових дисциплін, пов'язаних із опануванням VR-технологій; формування у закладах вищої освіти VR-середовища; стимулювання мотивації студентів до застосування VR-технологій в освітньому процесі; удосконалення методичного упорядкування самостійної роботи студентів. Перспективи подальших досліджень убачаємо в розробленні структурно-функціональної моделі формування готовності майбутніх вчителів української мови та літератури до застосування технологій віртуальної реальності в освітньому процесі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бусел В. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ, Ірпінь, 2005. 1728 с.
2. Дубич К. В. Особистісно орієнтоване виховання студентів в умовах соціокультурного середовища вищого навчального закладу : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.07. Рівне, 2007. 267 с.
3. Занюк С. С. Психологія мотивації : навч. посіб-ник. Київ : Либідь, 2002. 304 с.
4. Ковальчук В. А. Професійна підготовка майбутніх учителів до роботи в умовах варіативності освітньо-виховних систем: теорія, методика, практика : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ імені І. Я. Франка. 2016. 442 с.
5. Костюшко Ю. О. Педагогічні умови підготовки майбутнього вчителя до міжособистісної взаємодії в ситуації конфлікту: дис. канд. пед. наук: 13.00.04. Житомир, 2005. 263 с.
6. Пехота О. М. Підготовка майбутнього вчителя до впровадження педагогічних технологій : Навч. посіб. Київ : В-во А.С.К., 2003. 240 с.

7. Сенчина Н. Г. Педагогічні умови формування педагогічної рефлексії вчителів гуманітарних спеціальностей у післядипломній освіті. *Вісник Національного авіаційного університету*. 2018. 1(12). С. 100–106. DOI:10.18372/2411-264X.12.12915.

8. Стасюк В. Д. Педагогічні умови професійної підготовки майбутніх економістів у комплексі “школа-вищий заклад освіти”: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Одеса, 2003. 280 с.

9. Ткач Ю. VR-технології як метод і засіб навчання. *Освітологічний дискурс*. 2017. № 3–4 (17–18). С. 309–322. URL: <https://od.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/download/444/392/1251>

REFERENCES

1. Busel, V. (2005). *Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy [Great explanatory dictionary of modern Ukrainian language]*. Kyiv, Irpin. 1728 p. [in Ukrainian].

2. Dubych, K. V. (2007). *Osobystisno oriyentovane vykhovannya studentiv v umovakh sotsiokulturnoho seredovyshcha vyshchoho navchal'noho zakladu. [Personally oriented education of students in the conditions of the socio-cultural environment of a higher educational institution]*. Rivne [in Ukrainian].

3. Kostyushko, Yu. O. (2005). *Pedahohichni umovy pidhotovky maibutnoho vchytelia do mizhosobystisnoi vzaiemodii v sytuatsii konfliktu [Pedagogical conditions of preparation of the future teacher for interpersonal interaction in a conflict situation]*. Candidate's thesis. Zhytomyr [in Ukrainian].

4. Kovalchuk V. A. (2016). *Profesiina pidhotovka maibutnikh uchyteliv do roboty v umovakh variatyvnosti osvitno-vykhovnykh system: teoriia, metodyka, praktyka: monohrafiia [Professional training of future teachers to work in conditions of variability of educational systems: theory, methodology, practice: monograph.]*. Zhytomyr : Vyd-vo ZhDU imeni I. Ya. Franka. [in Ukrainian].

5. Piekhota, O.M. (2003). *Pidhotovka maibutnoho vchytelia do vprovadzhennia pedahohichnykh tekhnolohii: navch. posib. [Preparing a Future Teacher for the Implementation of Pedagogical Technologies: Teaching. manual]*. Kyiv: V-vo A.S.K. [in Ukrainian].

6. Senchyna, N. H. (2018). *Pedahohichni umovy formuvannia pedahohichnoi refleksii vchyteliv humanitarnykh spetsialnostei u pislidyplomnii osviti. (Pedagogical conditions of formation of pedagogical reflection of teachers of humanitarian specialties in postgraduate education)*. *Visnyk Natsionalnoho aviatsiinoho universytetu*, 1 (12), 100–106. DOI:10.18372/2411-264X.12.12915 [in Ukrainian].

7. Stasyuk, V. D. (2003). *Pedahohichni umovy profesynoyi pidhotovky maybutnikh ekonomistiv u kompleksi «shkola-vyshchyy zaklad osvity»*. [Pedagogical conditions of professional training of future economists in the complex «school-higher education institution»]. Odessa [in Ukrainian].

8. Tkach, Y. (2017). VR-technologies as a method and means of learning. *Educational discourse*, 3–4 (17–18): 309–322. URL: <https://od.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/download/444/392/1251> [in Ukrainian].

9. Zaniuk, S. S. (2002). *Psykholohiia motyvatsii [Psychology of motivation]*: Navch. posibnyk. Kyiv: Lybid, 304 p. [in Ukrainian].

УДК 378.011.3-051:377

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-58>**Тетяна САМУСЬ,***orcid.org/0000-0003-1575-6989**кандидат педагогічних наук,**доцент кафедри професійної освіти та технології сільськогосподарського виробництва**Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка**(Глухів, Сумська область, Україна) tatjana12samv@gmail.com*

СУТНІСТЬ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ ПРОФЕСІЙНОГО НАВЧАННЯ

У статті представлено результати вивчення науково-педагогічних джерел щодо сутності професійної компетентності у підготовці майбутніх педагогів професійного навчання. Проаналізовані різнопланові визначення професійної компетентності майбутніх педагогів не є суперечливими, а взаємодоповнюють одне одного, акцентуючи увагу на певних сторонах феномену.

Зазначено, що в умовах модернізації професійної освіти виникає потреба в компетентних педагогах професійного навчання, здатних до реалізації творчого потенціалу, професійного зростання, самоактуалізації у професійно-педагогічній діяльності, з високим рівнем готовності до використання інноваційних педагогічних і виробничих технологій в освітньому процесі. Авторкою встановлено, що формування професійної компетентності майбутніх педагогів професійного навчання має свої особливості через специфіку їхньої професійної діяльності, яка поєднує професійно-педагогічні завдання в освітній і виробничій сферах.

На основі аналізу психолого-педагогічної, наукової та методичної літератури, власного наукового пошуку сформульовано власне трактування дефініції «професійна компетентність майбутніх педагогів професійного навчання» із застосуванням методів наукового пізнання: порівняння, узагальнення, аналіз, синтез тощо.

У своєму дослідженні ми розглядаємо професійну компетентність майбутніх педагогів професійного навчання як здатність фахівця успішно провадити професійну педагогічну діяльність, що ґрунтується на основі комплексу предметно-галузевих (спеціальних), науково-педагогічних, методичних знань, умінь, практичних навичок і досвіду зі спеціалізації, потреб і мотивів самовдосконалення, морально-етичних цінностей та особистісно-професійних якостей, ціннісного ставлення до цієї діяльності, необхідних для високоефективного виконання трудових функцій у закладах професійної (професійно-технічної) та фахової передвищої освіти.

Ключові слова: професійна компетентність, педагог професійного навчання, фахова підготовка, професійна освіта.

Tetiana SAMUS,*orcid.org/0000-0003-1575-6989**Candidate of Pedagogical Sciences,**Associate Professor at the Department of Vocational Education and Agricultural Production Technology**Oleksandr Dovzhenko Hlukhiv National Pedagogical University**(Hlukhiv, Sumy region, Ukraine) tatjana12samv@gmail.com*

THE ESSENCE OF PROFESSIONAL COMPETENCE IN TRAINING FUTURE VOCATIONAL EDUCATION TEACHERS

The article presents the results of studying scientific and pedagogical sources concerning the essence of professional competence in training future vocational education teachers. Various analyzed definitions of professional competence for future teachers are not contradictory, but rather complement one another, emphasizing different aspects of the phenomenon.

It is noted that in the context of modernization of vocational education, there is a growing need for competent vocational education teachers who are capable of realizing their creative potential, professional growth, and self-actualization in their professional pedagogical activities. Such teachers should also be highly prepared to use innovative pedagogical and industrial technologies in the educational process. The author proves that the development of professional competence of future vocational education teachers has its own particularities due to the specifics of their professional activity, which combines professional-pedagogical tasks in both educational and industrial spheres.

Based on the analysis of psychological-pedagogical, scientific, and methodological literature, as well as the author's own scientific inquiry, a personal interpretation of the definition "professional competence of future vocational education teachers" is formulated. This includes the application of scientific research methods such as comparison, generalization, analysis, and synthesis, etc.

In this research, we consider the professional competence of future vocational education teachers as the ability of a specialist to successfully carry out professional pedagogical activities. This ability is based on a combination of subject-specific (specialized), scientific-pedagogical, and methodological knowledge, skills, practical competencies, and experience related to their specialization, as well as the needs and motives for self-improvement, moral and ethical values, personal professional qualities, and a value-based attitude toward the work. All of these are essential for the effective performance of labor functions in vocational (vocational-technical) and pre-tertiary education institutions.

Key words: professional competence, vocational education teacher, professional training, vocational education.

Постановка проблеми. Нині пріоритетними питаннями у науковому й освітньому співтоваристві є модернізація системи освіти, що вимагає ґрунтовної підготовки сучасних педагогів. Саме тому актуалізується потреба в компетентних педагогах професійного навчання, здатних до реалізації творчого потенціалу, професійного зростання, самоактуалізації у професійно-педагогічній діяльності. Одним із визначальних чинників, що забезпечує якісну професійну підготовку майбутніх кваліфікованих робітників і фахівців галузей виробництва, є професійна компетентність педагога професійного навчання (Самусь, 2024: 440).

Аналіз досліджень. Підґрунтям дослідницького пошуку розв'язання проблеми формування професійної компетентності майбутніх педагогів професійного навчання у процесі фахової підготовки стали напрацювання вчених у галузі теоретичних і методичних засад професійної освіти (А. Алексюк, В. Андрущенко, І. Бех, О. Дубасенюк, І. Зязюн, О. Коваленко, В. Ковальчук, В. Кремень, А. Кузьмінський, В. Курок, П. Лузан, Г. Луценко, Н. Ничкало, В. Радкевич, А. Радченко, С. Сисоєва, О. Тітова); професійної підготовки майбутніх педагогів (І. Андрощук, Л. Бірюк, С. Бурчак, С. Гончаренко, А. Гриценко, В. Ковальчук, І. Коренева, І. Пінчук, О. Столяренко, М. Хроленко).

Мета статті – на основі аналізу дефініції поняття «професійна компетентність» визначити його сутність у підготовці майбутніх педагогів професійного навчання.

Виклад основного матеріалу. Дослідники Н. Ничкало і С. Гончаренко професійну компетентність розглядають як сукупність знань і вмінь, необхідних для ефективної професійної діяльності, виокремлюючи уміння аналізувати, передбачати наслідки професійної діяльності, використовувати інформацію тощо (Ничкало, Гончаренко, 2000: 78).

Ми погоджуємо з визначенням В. Радкевич, яка стверджує, що професійна компетентність майбутніх педагогів професійного навчання – це інтегральна характеристика професійних і особистісних якостей фахівців, що відображає рівень їхніх знань, умінь, навичок і досвіду, достатніх

для здійснення діяльності, зв'язаної з прийняттям рішень у професійній діяльності. Професійна компетентність виявляється у здатності особи до постійного професійного зростання й підвищення кваліфікації, а також реалізації себе у професійній діяльності, критичного ставлення до результатів своєї та колективної роботи (Радкевич, 2016).

На думку І. Зязюна професійну компетентність доцільно розглядати як «сукупність знань та вмінь, що визначають: результативність праці, обсяг навичок виконання завдань професійної діяльності, комплекс знань і професійних якостей особистості, напрям професіоналізації, єдність теоретичної і практичної готовності до праці». У контексті професійної підготовки науковець трактує компетентність як здатність розв'язувати професійні задачі певного визначеного класу, що вимагає наявності реальних знань, умінь, навичок, досвіду. Дослідник звертає увагу на те, що професійна компетентність безпосередньо зв'язана з формуванням у майбутніх викладачів професійних знань на методологічному, теоретичному, методичному та технологічному рівнях, і розглядається як знання предмета, методики його викладання, педагогіки та психології. Учений наголошує на тому, що саме по собі знання предмета не може бути основою професійної компетентності педагога. Тільки особиста оцінка й розуміння педагогічної проблеми, критичний погляд на ситуацію забезпечує основу для її формування, а вже на основі цього знання предмета, його методики викладання, педагогіки та психології забезпечать формування зазначеної компетентності (Зязюн, 2008).

Актуальним є міркування В. Курок, яка, досліджуючи формування професійної компетентності у педагогів професійного навчання будівельного профілю, розглядає поняття професійна компетентність як «динамічну комбінацію знань, умінь і практичних навичок, поглядів, ставлення, досвіду, способів мислення, цінностей, професійних, світоглядних і громадянських якостей, що визначає здатність особи успішно провадити професійну та подальшу освітню діяльність, передбачає її наслідки і є результатом навчання на певному рівні вищої освіти» (Курок, 2019: 43).

Заслугове на увагу думка дослідників Н. Брюханової, О. Коваленко, О. Мельниченко, які стверджують, що професійна компетентність викладача технічних дисциплін характеризує особистість як таку, що має досить високий ступінь гнучкості умінь і глибоке розуміння сутності процесів, що вивчаються, та явищ дійсності, володіє окремими групами досвідних надбань стосовно тих чи тих напрямів здійснення професійної педагогічної діяльності (Коваленко, Брюханова, Мельниченко, 2007: 144).

Досліджуючи проблему професійної підготовки майбутніх педагогів професійного навчання, Р. Гобатюк стверджує, що «професійна підготовка для ЗВО, який готує майбутніх педагогів професійного навчання (за спеціалізаціями), часто отожднюється з терміном «професійно-педагогічна підготовка». Фактично, останній указує лише на особливу фахову спрямованість професійної підготовки, що здійснюється в навчальних закладах. Тобто професійна підготовка є поняттям більш широким» (Гобатюк, 2012: 184).

Дещо іншої концепції у трактуванні професійної компетентності дотримуються В. Лозовецька, О. Савченко, О. Чернишов та ін. Так В. Лозовецька потрактовує це поняття через сформованість умінь міркувати й оцінювати професійні ситуації і проблеми; творчий характер мислення, прояви ініціативи у виконанні виробничих завдань; усвідомлення розуміння особистої відповідальності за результати праці (Лозовецька, 2008). Професійну компетентність О. Савченко розглядає крізь призму готовності та спроможності, наголошуючи, що вона є готовністю до виконання фахово-спрямованої діяльності та спроможністю майбутнього педагога до виконання своїх професійних обов'язків (Савченко, 2010). Вивчаючи особливості педагогічної майстерності майбутніх педагогів та майстрів виробничого навчання, О. Чернишов зазначає, що проявом педагогічного таланту є саме професійна компетентність як єдність теоретичної і практичної готовності до педагогічної і творчої діяльності. Науковець слушно зауважує, що вона характеризує рівень професіоналізму майбутнього фахівця (Чернишов, 1993: 52).

Ураховуючи своєрідність професійної підготовки майбутніх педагогів закладів професійної освіти, С. Ткачук, М. Мілохіна, І. Левинська до структури професійної компетентності відносять спеціальний, соціальний, особистісний та індивідуальний компоненти. Спеціальний компонент включає до свого складу володіння на достатньому рівні професійною діяльністю, що виражається у здатності фахівця проєктувати власний

подальший професійний розвиток. Соціальний компонент передбачає володіння груповою професійною діяльністю та прийнятими в галузі прийомами професійного спілкування, соціальною відповідальністю. Особистісний компонент передбачає володіння прийомами особистісного самовираження й саморозвитку. Індивідуальний компонент характеризується готовністю до професійного росту, умінням раціональної організації власної діяльності, що виражається в оволодінні прийомами індивідуального розвитку та самореалізації у професійній галузі (Ткачук, 2018).

Науковиця О. Кошук професійну компетентність трактує як «інтегративну властивість особистості, що виявляється в діяльності, поведінці та вчинках майбутнього фахівця й передбачає його готовність і здатність кваліфіковано виконувати свої професійні функції, ефективно розв'язувати соціально-виробничі ситуації за рахунок збалансованого поєднання комплексу знань, умінь, потреб і мотивів самовдосконалення, морально-етичних цінностей і необхідних особистісно-професійних якостей». У цьому контексті під особистісно-професійними якостями майбутнього інженера з механізації сільського господарства вона розуміє: міцне фізичне здоров'я, інтерес до техніки, технічна кмітливність, творче ставлення до роботи, точний окомір, швидка реакція, технічне мислення, аналітичний розум, оригінальність мислення, здатність до концентрації уваги, організаторські здібності, наполегливість і цілеспрямованість, екологічна культура, відповідальність (Кошук, 2019: 51).

На думку Т. Сулими, в основу компетентності педагога професійного навчання покладено всебічну підготовленість до реалізації сучасних завдань підготовки кваліфікованих робітників у закладах професійної (професійно-технічної) освіти. Ураховуючи це, вона трактує професійну компетентність педагога професійного навчання будівельного профілю як «інтегральне особистісно-професійне утворення, що поєднує ціннісно-мотиваційний, когнітивний, операційно-діяльнісний, рефлексивний, творчий компоненти, професійно важливі якості та досвід педагогічної діяльності в закладах профтехосвіти». Авторка зауважує, що для ефективного здійснення своїх функцій педагог має бути готовим до розв'язання педагогічних і фахових завдань під час освітнього процесу, тобто володіти високим рівнем професійної компетентності. Т. Сулима стверджує, що професійна компетентність – це «володіння професійними знаннями та уміннями; наявність ціннісних орієнтацій; культури, що виявляється в мовленні,

спілкуванні; ставленні до себе, до своєї професійної діяльності та її здійснення». Зазначимо, що до складу вищезазначеної компетентності авторка відносить окрім знань, умінь, ще й мотиви діяльності майбутнього фахівця, стиль комунікації з людьми, загальну культуру, здібності до розвитку творчого потенціалу, професійно-значущі якості особистості (Сулима, 2014: 14).

Досліджуючи розвиток професійної компетентності викладачів спеціальних дисциплін закладів профтехосвіти у системі післядипломної освіти, Л. Шевчук розглядає професійну компетентність викладача спеціальних дисциплін як достатню обізнаність із культурою різноманітних видів освітньої діяльності, що дозволяє йому використовувати засоби свого предмета цілеспрямовано формувати й розвивати творчу особистість здобувачів освіти (Шевчук, 2001).

Досліджуючи компетентність педагога як основу його професійної майстерності, О. Раковець і С. Раковець визначають професійну компетентність педагога як комплексне поняття, яке ґрунтується на професійних педагогічних знаннях, уміннях, навичках, готовності до складної педагогічної діяльності, а також низки таких професійно важливих особистісних якостей, як: мобільність, комунікабельність, толерантність, креативність, урівноваженість, чуйність, доброзичливість, прагнення до самопізнання, саморозвитку, самореалізації тощо (Раковець О., Раковець С., 2021: 50).

Результати аналізу теоретико-методологічних інформаційних джерел свідчать, що трактування вченими поняття професійна компетентність з погляду професійно-освітнього підходу безпосередньо зв'язується з рівнями освіченості майбутнього фахівця. Так, на думку О. Пометун, професійна компетентність відображає об'єктивні можливості фахівця. Професійну компетентність вона визначає як «...міру можливості підготовленого фахівця виконувати конкретні роботи, що відповідають конкретній кваліфікації» (Пометун, 2004: 66).

Формування професійної компетентності студентів педагогічних закладів освіти науковці зв'язують зі здатностями майбутніх фахівців, розглядаючи її як комплекс професійно значущих якостей і властивостей особистості, що забезпечують здатність до самореалізації у процесі професійної діяльності, зокрема:

– властивість особистості, що виявляється в здатності до педагогічної діяльності; єдність теоретичної і практичної готовності педагога до здійснення педагогічної діяльності, спроможність

результативно діяти, ефективно розв'язувати стандартні й проблемні ситуації, що виникають у педагогічній діяльності (О. Матеюк);

– ціннісні орієнтації, фахові й функціональні знання, уміння й навички та особистісні якості, спрямовані на досягнення ефективного результату у професійній діяльності (Н. Мельник).

Під професійною компетентністю сучасного педагога в системі післядипломної педагогічної освіти В. Саюк розуміє суттєві компетентності, які має формувати педагог. Вони охоплюють здатність аналізувати педагогічні ситуації, шукати нову інформацію та розуміти психологічні аспекти особистості студентів. У своєму дослідженні вчений обґрунтовує значення проєктного складника, висвітлюючи його здатність ефективно доводити знання до студентів. Автор наголошує, що професійна компетентність викладача університету є сукупністю якостей, які дозволяють йому розв'язувати складні практичні завдання, що виникають у сфері освітньої діяльності (Саюк, 2012).

Визначаючи професійну компетентність як інтегровану характеристику особистості фахівця, Л. Мороз розуміє наявність необхідного для успішної реалізації професійної діяльності комплексу ставлень, цінностей, знань, умінь і навичок, що проявляються у спроможності сприймати індивідуальні професійні й соціальні потреби; у забезпеченні соціальної і професійної самореалізації в умовах ринкових відносин; у можливості професійного самовдосконалення протягом усього життя (Мороз, 2007: 33).

В. Лозовецька зазначає, що компетентність фахівця зумовлена особливістю його професійної діяльності і включає передовсім професійні знання, вміння й навички, досвід роботи у певній галузі виробництва, соціально-комунікативні та індивідуальні здібності особистості щодо забезпечення самостійності у здійсненні професійної діяльності (Лозовецька, 2009: 146).

Здійснивши узагальнення результатів теоретико-методологічного аналізу визначення «професійна компетентність педагога», І. Драч виокремила його сутнісні ознаки, зокрема:

– компетентність відображає здатність викладача успішно виконувати функції та відповідно діяти в будь-яких ситуаціях, що виникають під час здійснення професійної діяльності;

– професійна компетентність педагога формується і виявляється в діяльності;

– професійна компетентність передбачає оволодіння певними здатностями відповідно до педагогічної діяльності;

– рівень професійної компетентності педагога залежить від професійних функцій, згідно з якими він може розв'язувати професійні завдання;

– компетентність виступає засобом реалізації особистісних смислів педагога;

– професійна компетентність педагога характеризує його готовність і здатність до саморозвитку в умовах постійно мінливого суспільства.

І. Драч розглядає професійну компетентність як здатність до виконання педагогічної діяльності на основі інтеграції теоретичних і практичних знань, умінь, особистісного досвіду, особистісних цінностей і професійнозначущих якостей (Драч, 2015: 127).

О. Потапчук наголошує, що інженер-педагог повинен володіти педагогічними і спеціальними знаннями, здійснювати навчально-виробничу й організаційно-методичну діяльність із професійної підготовки учнів у системі професійної (професійно-технічної) освіти, а також кваліфікованих робітників на виробництві, тому підготовка інженерів-педагогів повинна бути єдиною системою, кожна з підсистем якої включає обидва наскрізні компоненти освіти: педагогічний та інженерний (Потапчук, 2024: 74).

Вивчаючи вимоги до педагога професійного навчання, Т. Яковенко під діяльністю сучасного педагога професійного навчання розуміє «комплексний інтегративний вид професійно-педагогічної діяльності, який включає взаємозв'язані професійно-педагогічний, виробничий, науково-дослідний, організаційно-управлінський, експериментальний, експертно-консультаційний, впроваджувальний, комерційний види діяльності педагога професійного навчання у поєднанні з діяльністю із освоєння, використання, розроблення й поширення нововведень у галузі педагогічних технологій, інноваційних форм організації й управління освітнім процесом, професійної спеціалізації в суміжних галузях, спрямований на забезпечення особис-

тисного розвитку та підвищення якості професійної освіти завдяки розробленню й застосуванню техніко-технологічних, педагогічних, організаційно-управлінських, соціально-економічних нововведень у процесі професійної підготовки майбутніх робітників і фахівців (Яковенко, 2013: 83).

На думку А. Радченко «професійна компетентність не зводиться до знань і вмінь в кількісному відношенні. Бути компетентним – значить уміти реалізовувати знання, застосовувати досвід, волю і емоційний стан для розв'язання проблем у конкретних обставинах. Але без знань і особистого досвіду діяльності набуття ключових компетентностей неможливе. Більш того, набуття компетентностей залежить від активності, свідомого ставлення до різних видів діяльності (праці, навчання тощо)» (Радченко, 2006).

У своєму дослідженні ми розглядаємо професійну компетентність майбутніх педагогів професійного навчання як здатність фахівця успішно провадити професійну педагогічну діяльність, що ґрунтується на основі комплексу предметно-галузевих (спеціальних), науково-педагогічних, методичних знань, умінь, практичних навичок і досвіду зі спеціалізації, потреб і мотивів самовдосконалення, морально-етичних цінностей та особистісно-професійних якостей, ціннісного ставлення до цієї діяльності, необхідних для високоєфективного виконання трудових функцій у закладах професійної (професійно-технічної) та фахової передвищої освіти.

Висновки. Отже, результати вивчення науково-педагогічних джерел з досліджуваної нами проблеми засвідчили, що вчені демонструють різні підходи до трактування поняття «професійна компетентність». Проаналізовані різнопланові визначення професійної компетентності майбутніх педагогів професійного навчання не є суперечливими, а взаємодоповнюють одне одного, акцентуючи увагу на певних сторонах феномену.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Самусь Т. В. Фахова підготовка майбутніх педагогів професійного навчання та напрями її модернізації. *«Наука і техніка сьогодні (Серія «Педагогіка»)»*: журнал. 2024. № 9 (37) 2024. С. 440 – 452.
2. Професійна освіта: Словник: навч. посібник. Укладачі С. У. Гончаренко та ін. За ред. Н. Г. Ничкало. К. : Вища шк., 2000. 273 с.
3. Радкевич В. Теоретичні та методичні засади розвитку професійної освіти і навчання: результати, проблеми, перспективи. *Науковий вісник Інституту професійно-технічної освіти НАПН України. Професійна педагогіка*. 2016. № 11. С. 5 – 22.
4. Зязюн І. А. Філософія педагогічної дії: монографія. Київ; Черкаси: УНУ ім. Богдана Хмельницького, 2008. 608 с.
5. Курок В. П., Литвинова Н. В. Професійна компетентність майбутніх педагогів професійного навчання будівельного профілю: теорія і практика формування в процесі виробничої практики: монографія. Суми, 2019. 252 с.

6. Теоретичні засади професійної педагогічної підготовки майбутніх інженерів-педагогів в контексті приєднання України до Болонського процесу : монографія / О. Е. Коваленко, Н. О. Брюханова, О. О. Мельниченко. Харків : УПА, 2007. 162 с.
7. Горбатюк Р. Теоретичні основи моделювання системи професійної підготовки майбутніх інженерів-педагогів комп'ютерного профілю. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 2012. № 11. С. 184 – 190.
8. Лозовецька В. Т. Професійна компетентність. *Енциклопедія освіти*. Акад. пед. наук України ; голов. ред. В. Г. Кремень. К. : Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.
9. Савченко О. П. Компетентнісний підхід у сучасній вищій школі. *Педагогічні видання. Е-журнал «Педагогіка і наука: історія, теорія, практика, тенденції розвитку»*. 2010. С. 16 – 23.
10. Чернишов О. І. Педагогічний талант інженера-педагога (Професійно-технічна освіта). *Рідна школа*. 1993. № 1. С. 51 – 54.
11. Ткачук С. І. Компетентнісний підхід як основа професійної підготовки інженерів-педагогів харчового профілю у вищих педагогічних навчальних закладах. *Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems*, Вип. 50. 2018. С. 384 – 387.
12. Кошук О. Б. Теоретичні і методичні засади формування професійної компетентності майбутніх фахівців із агроінженерії : дис. ... д-ра. пед. наук : 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти / наук. конс. Вікторова Леся Вікторівна; Київ, 2019. 676 с.
13. Сулима Т. С. Формування професійної компетентності майбутнього педагога професійного навчання будівельного профілю: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти / наук. кер. Сушенцева Лілія Леонідівна; Ін-т пед. освіти і освіти дорослих НАПН України. Київ, 2014. 25 с.
14. Шевчук Л. І. Розвиток професійної компетентності викладачів спеціальних дисциплін закладів профтехосвіти у системі післядипломної освіти : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти. К., 2001. 398 с.
15. Раковець О., Раковець С. Компетентність педагога як основа його професійної майстерності. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. № 1 (105). 2021. С. 50 – 60.
16. Пометун О. І. Дискусія українських педагогів навколо питань запровадження компетентнісного підходу в українській освіті. *Компетентнісний підхід у сучасній освіті : світовий досвід та українські перспективи : бібліотека з освітньої політики*. К. : К. І. С., 2004. 112 с.
17. Саюк В. І. Професійна компетентність як основа розвитку сучасного викладача в системі післядипломної педагогічної освіти. *Нова педагогічна думка*. 2012. №3 (71). С. 57 – 61.
18. Мороз Л. І. Професійно-психологічний тренінг у становленні особистості фахівця (на прикладі працівників ОВС). К. : Київ. нац. ун-т внутр. справ.; Івано-Франківськ: Надвірнянська друкарня, 2007. 311 с.
19. Лозовецька В. Т. Психолого-педагогічні засади професійної підготовки фахівця в сучасних умовах ринку праці. *Науково-методичне забезпечення професійної освіти і навчання : тези доповідей звітної науково-практичної конференції*, Харків, 22–23 квітня 2009 р. Харків, 2009. С. 14 – 16.
20. Драч І. І. Компетентнісно орієнтовані завдання як важливий чинник формування професійної компетентності майбутніх фахівців. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2015. Вип. 44. С. 127 – 134.
21. Потапчук О. Педагогічне моделювання системи підготовки майбутніх фахівців комп'ютерного профілю в умовах цифрового суспільства. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка*. Вип. 182(26), 2024. С. 74 – 79.
22. Яковенко Т. В. Вимоги до педагога професійного навчання нової генерації. *Теорія і практика управління соціальними системами*. 2013. № 4. С. 83 – 90.
23. Радченко А. Є. Професійна компетентність учителя. Х. : Основа, 2006. 128 с.

REFERENCES

1. Samus T. V. (2024). Fakhova pidhotovka maibutnix pedahohiv profesiinoho navchannia ta napriamy yii modernizatsii [Professional training of future teachers of vocational education and directions of its modernization]. *Nauka i tekhnika sohodni (Serii «Pedahohika») – Teacher education: theory and practice*. 9, (37), 440 – 452 [in Ukrainian].
2. Honcharenko S. U. (2000). Profesiina osvita [Professional education]. Slovyk: navch. posibnyk. Ukladachi ta in. Za red. N. H. Nychkalo. Kyiv : Vyshcha shk. [in Ukrainian].
3. Radkevych V. (2016). Teoretychni ta metodychni zasady rozvytku profesiinoy osvity i navchannia: rezultaty, problemy, perspektvy [Theoretical and methodological principles of professional development in education and training: results, problems, prospects]. *Naukovyi visnyk Instytutu profesiino-tekhnichnoy osvity NAPN Ukrainy. Profesiina pedahohika. – Scientific Bulletin of the Institute of Vocational and Technical Education of the National Academy of Sciences of Ukraine. Professional Pedagogy*, 11, 5 – 22 [in Ukrainian].
4. Ziaziun I. A. (2008). Filosofia pedahohichnoy dii [Philosophy of pedagogical action]. Kyiv; Cherkasy: Bohdana Khmelnytskyi UNU [in Ukrainian].
5. Kurok V. P., Lytvynova N. V. (2019). *Profesiina kompetentnist maibutnix pedahohiv profesiinoho navchannia budivelnoho profilu: teoriia i praktyka formuvannia v protsesi vyrobnychoy praktyky [Professional competence of future teachers of vocational training in the construction sector: theory and practice of formation in the process of production practice]*. Sumy [in Ukrainian].
6. Kovalenko O. E., Briukhanova N. O., Melnychenko O. O. (2007). *Teoretychni zasady profesiinoy pedahohichnoy pidhotovky maibutnix inzheneriv-pedahohiv v konteksti pryiednannia Ukrainy do Bolonskoho protsesu [Theoretical founda-*

tions of professional pedagogical training of future engineering teachers in the context of Ukraine's accession to the Bologna Process]. Kharkiv [in Ukrainian].

7. Horbatiuk R. (2012). Teoretychni osnovy modeliuвання systemy profesiinoi pidhotovky maibutnix inzheneriv-pedahohiv kompiuternoho profilu [Theoretical foundations of modeling the professional training system for future computer engineering teachers]. *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka. – Teacher education: theory and practice*, 11, 184 – 190 [in Ukrainian].

8. Lozovetska V. T. (2008). Profesiina kompetentnist. Entsyklopediia osvity [Professional competence. Encyclopedia of education]. Akad. ped. nauk Ukrainy ; holov. red. V. H. Kremen. Kyiv: Yurinkom Inter [in Ukrainian].

9. Savchenko O. P. (2010). Kompetentnisnyi pidkhid u suchasni vyshchii shkoli [Competency-based approach in modern higher education]. *Pedahohichni vydannia. E-zhurnal «Pedahohika i nauka: istoriia, teoriia, praktyka, tendentsii rozvytku»*. – *Pedagogical publications. E-journal «Pedagogy and Science: History, Theory, Practice, Development Trends»*, 16 – 23 [in Ukrainian].

10. Chernyshov O. I. (1993). Pedahohichniy talant inzhenera-pedahoha (Profesiino-tekhnichna osvita) [Pedagogical talent of an engineer-teacher (Vocational and technical education)]. *Ridna shkola*. 1, 51 – 54 [in Ukrainian].

11. Tkachuk S. I. (2018). Kompetentnisnyi pidkhid yak osnova profesiinoi pidhotovky inzheneriv-pedahohiv kharchovoho profilu u vyshchikh pedahohichnykh navchalnykh zakladakh [Competency-based approach as the basis for professional training of food engineering teachers in higher pedagogical educational institutions]. *Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems*, (50), 384 – 387 [in Ukrainian].

12. Koshuk O. B. (2019). Teoretychni i metodychni zasady formuvannya profesiinoi kompetentnosti maibutnix fakhivtsiv iz ahroinzhenerii [Theoretical and methodological principles of forming professional competence of future specialists in agricultural engineering]: dys. ... d-ra. ped. nauk: 13.00.04 – teoriia i metodyka profesiinoi osvity / nauk. kons. Viktorova Lesia Viktorivna; M-vo osvity i nauki Ukrayini. Kyiv [in Ukrainian].

13. Sulyma T. S. (2014). Formuvannya profesiinoi kompetentnosti maibutnoho pedahoha profesiinoho navchannya budivelnoho profilu [Formation of professional competence of a future teacher of vocational training in the construction sector]: avtoref. dys. ... kand. ped. nauk: 13.00.04 – teoriia i metodyka profesiinoi osvity / nauk. ker. Sushentseva Liliia Leonidivna; In-t ped. osvity i osvity doroslykh NAPN Ukrainy. Kyiv [in Ukrainian].

14. Shevchuk L. I. (2001). Rozvytok profesiinoi kompetentnosti vykladachiv spetsialnykh dystsyplin zakladiv profitekhosvity u systemi pislidyplomnoi osvity [Development of professional competence of teachers of special disciplines of vocational education institutions in the postgraduate education system]: dys. ... kand. ped. nauk : 13.00.04 – teoriia i metodyka profesiinoi osvity. Kyiv [in Ukrainian].

15. Rakovets O., Rakovets S. (2021). Kompetentnist pedahoha yak osnova yoho profesiinoi maisternosti [Teacher competence as the basis of his professional skills]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii. – Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies*. 1, (105), 50 – 60 [in Ukrainian].

16. Pometun O. I. (2004). Dyskusiiia ukrainskykh pedahohiv navkolo pytan zaprovadzhennia kompetentnisnoho pidkhodu v ukrainskii osviti [Discussion of Ukrainian teachers on the issues of introducing a competency-based approach in Ukrainian education]. *Kompetentnisnyi pidkhid u suchasni osviti : svitovy dosvid ta ukrainski perspektyvy : biblioteka z osvithoi polityky. – Competent pidkhid in contemporary education: world experience and Ukrainian perspectives: library of educational policy*. Kyiv : K. I. S. [in Ukrainian].

17. Saiuk V. I. (2012). Profesiina kompetentnist yak osnova rozvytku suchasnoho vykladacha v systemi pislidyplomnoi pedahohichnoi osvity [Professional competence as the basis for the development of a modern teacher in the system of postgraduate pedagogical education]. *Nova pedahohichna dumka. – New pedagogical thought*. 3, (71), 57 – 61 [in Ukrainian].

18. Moroz L. I. (2007). Profesiino-psykholohichniy treninh u stanovlenni osobystosti fakhivtsia (na prykladi pratsivnykiv OVS) [Professional and psychological training in the development of a specialist's personality]. Kyiv: nats. un-t vnutr. sprav.; Ivano-Frankivsk: Nadvirnianska drukarnia [in Ukrainian].

19. Lozovetska V. T. (2009). Psykholoho-pedahohichni zasady profesiinoi pidhotovky fakhivtsia v suchasnykh umovakh rynku pratsi [Psychological and pedagogical principles of professional training of a specialist in modern labor market conditions]. *Naukovo-metodychne zabezpechennia profesiinoi osvity i navchannya : tezy dopovidei zvitnoi naukovo-praktychnoi konferentsii. – Scientific and methodological support of vocational education and training: abstracts of reports of the reporting scientific and practical conference*, Kharkiv, 14 – 16 [in Ukrainian].

20. Drach I. I. (2015). Kompetentnisno oriientovani zavdannya yak vazhlyvyi chynnyk formuvannya profesiinoi kompetentnosti maibutnix fakhivtsiv [Competency-oriented tasks as an important factor in the formation of professional competence of future specialists]. *Pedahohika formuvannya tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitni shkolakh. – Pedagogy of the formation of a creative personality in higher and general education schools*, (44), 127 – 134 [in Ukrainian].

21. Potapchuk O. (2024). Pedahohichne modeliuвання systemy pidhotovky maibutnix fakhivtsiv kompiuternoho profilu v umovakh tsyfrovoho suspilstva [Pedagogical modeling of the system of training future computer specialists in the digital society]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Chernihivskiy kolehium» imeni T. H. Shevchenka. – Bulletin of the National University "Chernihiv Collegium" named after T. G. Shevchenko*, Vols. 182(26), 74 – 79 [in Ukrainian].

22. Yakovenko T. V. (2013). Vymohy do pedahoha profesiinoho navchannya novoi heneratsii [Requirements for a new generation of vocational training teachers]. *Teoriia i praktyka upravlinnia sotsialnyimi systemamy. – Theory and practice of social systems management*, 4, 83 – 90 [in Ukrainian].

23. Radchenko A. Ye. (2006). Profesiina kompetentnist uchytelia [Teacher professional competence]. Kharkiv : Osnova [in Ukrainian].

УДК 378.147:37.011.3-051]:172.13

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-59>

Олена СЕРГІЙЧУК,

orcid.org/0000-0002-2008-1122

кандидат історичних наук, доцент,

доцент кафедри освітології та педагогічної інноватики

Університету Григорія Сковороди в Переяславі

(Переяслав, Київська область, Україна) serghichukolena@gmail.com

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ ЯК СКЛАДОВОЇ ГРОМАДЯНСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА

Автор розкриває актуальність питання формування національної ментальності як складової громадянської компетентності; обґрунтовує громадянську компетентність педагога та фактори, які впливають на формування майбутнього педагога у процесі фахової підготовки. На основі аналізу наукової літератури, визначено поняття «громадянської компетентності», «ментальності», «національної ментальності». Охарактеризовано багатогранний соціокультурний феномен національного менталітету, який розглядається в контексті громадянської компетентності майбутнього педагога.

Зазначено, що у формуванні національної ментальності здобувача освіти як невід'ємної складової громадянської компетентності, неоціненне значення має пріоритет патріотичного, правового та морального виховання, використання досвіду і надбань рідного народу, що передбачає поєднання індивідуального, національного та загальнолюдського у процесі фахової підготовки майбутнього педагога. Автор обґрунтовує компоненти громадянської компетентності: мотиваційний, когнітивний, діяльнісний, особистісно-рефлексивний.

Автор обґрунтовує паралелі між громадянською компетентністю та громадянською зрілістю всебічно розвинутої особистості, яка включає: постійний саморозвиток особистості; високий рівень національної свідомості; знання історії та культури власної держави; соціальну відповідальність; власну точку зору і стійкі переконання.

На основі аналізу наукових досліджень, нормативно-правових документів виділено основні здатності громадянської компетентності, зокрема вміння орієнтуватися у суспільно-політичному житті країни; вмінти застосовувати сучасні технології у спрощенні отримання державних документів; виконувати свої громадянські обов'язки та знати свої права і свободи; вмінти взаємодіяти з місцевими та державними органами влади на користь собі та колективу; розуміти порядок процедур, які необхідні для волевиявлення громадянина.

Висвітлено правила, яких має дотримуватись майбутній педагог, щоб стати фахівцем Нової української школи і мати можливість нести знання здобувачам освіти.

Ключові слова: педагог, здобувач освіти, освітній процес, заклади загальної середньої освіти, громадянська компетентність, громадянська освіта, ментальність, національна ментальність.

Olena SERHICHUK,

orcid.org/0000-0002-2008-1122

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Education and Pedagogical Innovation

Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav

(Pereiaslav, Kyiv region, Ukraine) serghichukolena@gmail.com

FORMATION OF NATIONAL MENTALITY AS A COMPONENT OF CIVIC COMPETENCE IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE TEACHERS

The author reveals the relevance of the issue of forming national mentality as a component of civic competence; substantiates the civic competence of the teacher and the factors that influence the formation of the future teacher in the process of professional training. Based on the analysis of scientific literature, the concepts of "civic competence", "mentality", "national mentality" are defined. The multifaceted socio-cultural phenomenon of national mentality is characterized, which is considered in the context of the future teacher's civic competence.

It is noted that in the formation of the national mentality of the student as an integral part of civic competence, the priority of patriotic, legal and moral education, the use of the experience and achievements of the native people, which involves a combination of individual, national and universal in the process of professional training of the future teacher, is of invaluable importance. The author substantiates the components of civic competence: motivational, cognitive, activity, personal and reflective.

The author substantiates the parallels between civic competence and civic maturity of a fully developed personality, which includes: constant self-development of the individual; a high level of national consciousness; knowledge of the history and culture of one's own state; social responsibility; own point of view and strong beliefs.

Based on the analysis of scientific research and regulatory documents, the author identifies the main abilities of civic competence, including the ability to navigate the socio-political life of the country; to apply modern technologies to simplify the receipt of government documents; to fulfill one's civic duties and know one's rights and freedoms; to be able to interact with local and state authorities for the benefit of oneself and the team; to understand the procedure necessary for the expression of a citizen's will.

The rules that a future teacher must follow to become a specialist of the New Ukrainian School and be able to impart knowledge to students are highlighted.

Key words: teacher, student, educational process, general secondary education institutions, civic competence, civic education, mentality, national mentality.

Постановка проблеми. У сучасній Україні спостерігається тенденція до розвитку демократії, джерелом для розвитку якої слугує народ. Оскільки основним легітимним органом правління демократії є суспільство, відповідно, воно має бути розвинутим і сучасним. Чим освіченіше будуть громадяни країни, тим вірогідніше за все демократична держава буде мати стабільність в усіх аспектах розвитку (Доротюк В., 2015: 10-14). У процесі широкомасштабної війни України з російськими окупантами важливим стають не лише знання української молоді, а й їх погляди та риси. На перший план виходить національна ментальність як духовний сплав осмислених поглядів щодо етичних, естетичних, політичних та інших цінностей, сприйнятих не лише через сферу освіти, але й самобутні історичні традиції, успадковані від пращурів, особисте світосприймання в суспільному світі. Ментальність, зумовлена соціокультурними чинниками, що впливають на розвиток ціннісної аксіосфери особистості та є складовою громадянської компетентності людини та її громадської активності.

У зв'язку з цим набуває актуальності питання формування національної ментальності як складової громадянської компетентності на формування майбутнього педагога у процесі фахової підготовки. Сучасний педагог має мати розуміння важливості своєї освіченості в питаннях громадянської компетентності, оскільки його вклад в освітній та духовний рівень учнів буде впливати на формування майбутнього суспільства. Через виховання, навчання, передачу досвіду і надбань української культури, створення всіх умов для набуття молоддю соціальних та професійних навичок, педагог вносить свій вклад у формування особистості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед вітчизняних вчених різні аспекти формування національної ментальності розглядаються в працях таких науковців як Ю. Гюльхан, М. Козловець, О. Лісеєнко, В. Мірошніченко, О. Стражний.

В педагогічній науці вивченням питання формування у суспільстві громадянської компетентності займалися П. Кононенко, Т. Кравчинська, В. Кремінь, В. Ткаченко, Н. Ратушняк та інші.

Мета статті. Дослідити розвиток національної ментальності у контексті формування громадянської компетентності майбутнього педагога у процесі фахової підготовки.

Вклад основного матеріалу дослідження. Згідно мети нашого дослідження важливо з'ясувати сутність понять «ментальність» і «громадянська компетентність». Погоджуємося із М. Козловцем щодо тлумачення ментальності як феномена, котрий важко не лише збагнути, але й сформував. Її ядро перебуває між колективним несвідомим та історично сталими формами суспільної свідомості – політичною, правовою, моральною, естетичною, релігійною, науковою, філософською. Як процес духовного та практичного освоєння людськими спільнотами світу, ментальність змінюється, трансформується услід за зміною природного та соціального середовища, статусу й творчого потенціалу народу (Козловець М., 2018: 49).

І. Кутняк, зазначає, що ментальність відкриває нові перспективи самовизначення особистості (Кутняк І., 2005: 99).

То ж національна ментальність, як зазначає О. Лісеєнко є інтегральним і синкретичним утворенням, в якому життєві цінності народу становлять моделюючу домінуючу його світосприйняття, світовідчуття і світорозуміння. Як багатогранний соціокультурний феномен національний менталітет представлений у такому вигляді: архетипний компонент (система архетипів); когнітивний компонент (образ світу і способи мислення колективного суб'єкта); ціннісно-смісловий компонент (система цінностей, ціннісних орієнтацій, ідеалів, цінностей, норм); емоційний компонент (оцінки, настрої, емоції, почуття); поведінковий компонент (мотиви і стереотипи поведінки) (Лісеєнко О., 2021: 41).

Спираючись на той факт, що оцінка рівня професіоналізму майбутніх педагогів базується на описі їх компетентностей, то ментальність як риса особистості є ключовою у формуванні громадянської компетентності майбутніх педагогів.

Для розкриття теми першочергово необхідно дати визначення поняттю «громадянська компетентність» і які її складники:

Громадянська компетентність – це вміння людини активно, відповідально та ефективно реалізовувати свої громадянські обов'язки та права з першочерговою метою розвитку демократичного суспільства (Магдич Т., 2020: 79). Вона дозволяє громадянину усвідомлено та відповідально ставитись до прав і свобод людини, дотримуватись і виконувати обов'язки громадянина, займати активну громадянську позицію в країні, громадянином якої він є, поділяти цінності демократичного суспільства, при будь-яких обставинах залишатись патріотом своєї Батьківщини, з повагою ставитись до культури своєї країни та культури інших державою.

Як зазначено в наукових джерелах, в широкому розумінні громадянська компетентність, це різновид соціальної компетентності, яка виступає як функція громадянського суспільства, що створює ґрунт для формування успішної і ефективної діяльності особистості, соціальних груп і всього суспільства в цілому. У більш вузькому сенсі, громадянська компетентність розглядається як параметр діяльності особистості, яка соціалізована під впливом громадянських цінностей, загальноприйнятих норм і правил, що відображають в собі наявність знань, навичок і вмінь стосовно політичної сфери. Якщо узагальнити, то громадянська компетентність це якісний рівень громадянської культури особистості, що дозволяє їй жити у демократичному суспільстві.

Саме формування громадянської компетентності відбувається паралельно з демократизацією громадського життя та становленням інститутів громадянського суспільства, посиленням їх впливу на особистість та її професійні навички та інтереси.

Сучасна педагогічна наука виділяє саме важливість впливу громадянської компетентності на формування майбутнього педагога. Вона формує в ньому необхідні якості, які потрібні для проживання громадянина у демократичному сучасному українському суспільстві. До них відносяться і почуття національного менталітету, розуміння важливості формування громадянської позиції особистості у контексті завдань правового, патріотичного та морального виховання.

Правове виховання – це цілеспрямований постійний вплив на людину з метою формування у неї правової культури і активної правомірної поведінки. Основна мета правового виховання – дати людині необхідні в житті юридичні знання і навчити її поважати закони і підзаконні акти та додержуватися їх, тобто сформуванню достатньо високий рівень правової культури, здатний значно зменшити кількість правопорушень. Кожна людина, знаючи свої права і обов'язки, може грамотно захищати себе від незаконних дій з боку юридичних органів, що застосовують право (Нестеренко О., 2015: 54).

Патріотичне виховання – це комплексна, системна й цілеспрямована діяльність органів державної влади, громадських організацій, сім'ї, школи, інших соціальних інститутів щодо формування високої патріотичної свідомості, почуття вірності, любові до Батьківщини, турботи про своє і народне благо, готовності до розбудови демократії, виконання громадянського та конституційного обов'язку із захисту національних інтересів, прагнення цілісності, незалежності України, сприяння єднанню українського народу, громадянському миру та злагоді в суспільстві (Концепція національно-патріотичного виховання..., 2022).

Моральне виховання – виховна діяльність, що має на меті сформувати стійкі моральні якості, потреби, почуття, навички і звички поведінки на основі ідеалів, норм і принципів моралі, участі у практичній діяльності. Моральне виховання формує моральні поняття, погляди і переконання. Воно покликане також сприяти розвитку моральних почуттів, що виражають запити, оцінки, спрямованість духовного розвитку особистості (Енциклопедія освіти..., 2021: 442).

Ці поняття є складовою громадянської компетентності і мають бути наявні у всіх членів сучасного, цивілізованого демократичного суспільства. Особливо це стосується майбутніх педагогів, оскільки саме вони в подальшому будуть прививати ці поняття своїм учням.

Як зазначає Н. Ратушняк, громадянська компетентність педагога, в першу чергу розкривається в його особистісних характеристиках:

- педагог має національно-патріотичні почуття;
- розуміє що таке інтернаціоналізм;
- педагогу притаманне почуття людської гідності;
- має дисципліну;
- займає активну громадську позицію;
- має суспільну відповідальність;

– розуміє що таке совість, принциповість та чесність (Ратушняк Н., 2022: 85-90).

Стосовно активної громадянської позиції педагогів С. Драновська вважає, що вона проявляється в участі педагогічної когорти у суспільно-політичних процесах, у долученні до державних справ, у можливості впливати на власне життя і життя громади. Сформованість громадянських компетентностей педагогів підвищує їх активну громадянську позицію (Драновська С., 2019: 60-74).

На думку М. Піддячного громадянська компетентність педагога це – динамічна система знань, практичних навичок та вмій, способів мислення, які дають можливість ефективно виконувати громадянські обов'язки, передавати свої вміння та навички учням, знати і захищати свої права, відповідально та усвідомлено ставитись до ролі своєї позиції у суспільно-політичному житті, знати свободи громадянина України і вміти ними користуватися, займати активну громадянську позицію з метою формування демократичної держави, мати розуміння своєї національної ідентичності, поважно ставитися до народів і культури інших країн, цікавитись не тільки внутрішньою політикою, а ще і зовнішньою (Піддячний В., 2017: 76-82).

Всі ці фактори є складовими особистості демократичної держави, які і виникають під час засвоєння громадянської освіти. У подальшому це дає можливість громадянину відчувати свою повну причетність до формування демократичного устрою держави, частиною якої він є.

Формування громадянської компетентності майбутніх педагогів має велику актуальність, оскільки існує ряд таких факторів:

– в Україні активно розвивається тенденція до формування демократичної держави, де вагому силу має голос народу;

– чим краще будуть підготовлені учні та студенти в розумінні своєї ролі в громадському житті, тим більша вірогідність формування розвинутого і активного суспільства;

– це полегшить усвідомлення своєї ролі в суспільстві для самих педагогів, оскільки вони матимуть розуміння про свої права та обов'язки перед суспільством і вкладом у розвиток тенденції демократичної держави, так як саме вони далі будуть нести всі ці знання молодшому поколінню.

На основі проведеного аналізу нормативно-правового забезпечення, що регулює порядок організації та формування громадянської компетентності майбутніх педагогів встановлено, що більш доцільно буде розглядати його розділивши на три рівні, а саме:

– державному (нормативно-правове забезпечення на державному рівні);

– локальному (нормативно-правове забезпечення у закладі ЗВО);

– міжнародному (Зазначеному у угоді годою про асоціацію України з ЄС та Хартією Ради Європи з освіти для демократичного громадянства й освіти з прав людини).

Якщо розглядати нормативно-правове забезпечення більш детально, то на державному рівні воно визначається Конституцією України, Законами України «Про освіту» та «Про вищу освіту», Указами Президента України «Про затвердження національної стратегії сприяння розвитку громадянського суспільства в Україні», «Про Національну стратегію розвитку освіти в Україні на період до 2021 року», рішенням колегії Міністерства освіти і науки України «Про затвердження Концепції національного виховання студентської молоді», Національною доктриною розвитку освіти України у XXI столітті. На локальному рівні – Статутом закладу вищої освіти, положенням ЗВО «Про студентське самоврядування у ЗВО», положенням ЗВО «Про наукове товариство студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених». На міжнародному – Угодою про асоціацію України з ЄС та Хартією Ради Європи з освіти для демократичного громадянства й освіти з прав людини.

Аналіз нормативно-правового забезпечення дозволив зробити висновок, що ці документи створюють базу для формування умов для розвитку демократичного суспільства, готують громадян до участі у суспільно-політичному житті держави, вчать громадянській ініціативі та самоорганізації.

Зважаючи на те, що предмет дослідження становить громадянська компетентність майбутнього педагога, то розглянемо її детальніше. Вона є складним особистісним утворенням, що виникає в результаті громадянської освіти, основним завданням якої є формування та розвиток почуття приналежності до суспільства.

Сучасні українські дослідники виділяють основні здатності громадянської компетентності:

– вміння орієнтуватися у суспільно-політичному житті України, мати розуміння про наявні проблеми;

– розуміти порядок процедур, які необхідні для волевиявлення громадянина;

– вміти застосовувати сучасні технології у спрощенні отримання державних документів;

– виконувати свої громадянські обов'язки та знати свої права і свободи;

– вміти взаємодіяти з місцевими та державними органами влади на користь собі та колективу;

– робити свідомий вибір та застосовувати демократичні технології на голосуваннях.

В. Яблонський робить акцент на те, що підвищення рівня громадянської освіти населення є одним із пріоритетів Національної стратегії сприяння розвитку громадянського суспільства (Яблонський В., 2018: 106).

Однією з найважливіших компетентностей для життя в демократичній державі є соціальна та громадянська компетентність. Вона визначає усі можливі форми поведінки, які необхідні для активної та конструктивної участі у суспільно-політичному житті, в сім'ї та у професійному аспекті. Це також і вміння співпрацювати з іншими громадянами на позитивний результат, вміння попереджати та розв'язувати конфліктні ситуації, досягати компромісів. Сюди ж включена повага до законів, дотримання прав і свобод людини та участь у громадському житті.

Громадянську компетентність проводять паралелю з поняттям «громадянської зрілості». Але її охарактеризовує не вік, а погляди, мислення, світогляд та вчинки людини, яка гармонійно і всебічно розвинута, має гуманістичні погляди на життя і розуміє, що таке демократія. Зрілою є людина, яка:

- займається постійним саморозвитком;
- має високий рівень національної свідомості;
- знає історію та культуру власної держави;
- соціально відповідальна;
- має власну точку зору і стійкі переконання.

Громадянська зрілість не є завершеним процесом, він потребує постійного удосконалення і розвитку. Для підтримки цього потрібен постійний саморозвиток і бажання слідкувати за змінами у державі, аналізувати їх. І саме громадянська зрілість педагога є запорукою формування громадянської компетентності його учнів.

Л. Колесова у своєму курсі підвищення кваліфікації для педагогів, теж ототожнює громадянську компетентність з поняттям громадянської зрілості. Вона вважає, що це не прояв життєвого досвіду, а її поведінка, вчинки, ставлення до оточуючих. На думку науковця, зрілим є педагог, з високим рівнем бажанням самовдосконалюватися, займатися саморозвитком і саморефлексією. Громадянська зрілість педагога є такою його характеристикою, що напряду впливає на розвиток громадянської компетентності його учнів. При цьому громадянська компетентність включає мотиваційний, когнітивний та діяльнісний компоненти:

– *мотиваційний компонент* включає саморегуляцію поведінки людини, її діяльності, сприяє

формуванню цілеспрямованість, характер, емоції, здібності та психічні процеси;

– *когнітивний компонент* включає в себе знання педагога про сам об'єкт. Педагог, який демонструє когнітивний компонент в своїй професійній діяльності, здатний до осмислення суті та використання інноваційних педагогічних технологій у виникаючих нестандартних ситуаціях, володіє компетентностями когнітивного спілкування, вільно використовує ресурси кластеризації знань, проявляє асертивність у своїй професійній поведінці та вміє критично мислити;

– *діяльнісний компонент* включає в себе способи взаємодії особистості під час здійснення професійної діяльності на основі набутих знань і умінь (Колесова Г., 2023);

– *особистісно-рефлексивний* включає активність громадянської позиції особистості, його національну самоідентифікацію та національну ментальність, громадянська зрілість (правосвідомість) (обґрунтування автора).

Слід зробити акцент саме на когнітивний компонент, оскільки громадянська компетентність впливає на його розвиток у майбутнього викладача, а саме на вміння критично мислити. Якщо педагог не буде мати такого вміння, то він не буде здатен аналізувати інформацію і, відповідно, не зможе навчити вже своїх студентів у майбутньому критично мислити.

Критичне мислення у більш широкому спектрі передбачає вміння активно, творчо, індивідуально сприймати інформацію, оптимально застосовувати потрібний вид розумової діяльності, різносторонньо аналізувати інформацію, мати особисту незалежну думку та вміти коректно її відстоювати, застосувати здобуті знання на практиці. Навчити мислити критично означає правильно поставити запитання, спрямувати увагу в правильне русло, вчити роботи висновки та знаходити рішення через використання таких форм та методів навчання, як критичний аналіз ситуацій, діалог, рольові та ділові ігри, тренінги, мозковий штурм. До педагогічних умов формування критичного мислення відносять:

– включення в освітні стандарти і програми цілей формування мислення змісту, що сприяє умовам розвитку критичності розуму;

– виділення професійних компетенцій і системи умінь та навичок логічно і критично мислити.

Середовище, створене педагогом, має надавати необхідні умови для критичного мислення, але мислити мають самі здобувачі. Тому слід

звернути увагу на розвиток майбутніх педагогів і рівень їх громадянської компетентності.

Концепція Нової української школи передбачає перелік вимог до педагога і рівня його громадянської компетентності. Це необхідно для створення правильного вектору руху розвитку суспільства і держави. В концепцію НУШ покладені всі компетентності, якими має володіти педагог і яким має вчити учнів. Якщо вони не будуть дотримані, то існує величезний ризик того, що розвиток демократії у державі призупиниться. Без впливу громадянської компетентності на майбутніх педагогів, існує велика вірогідність краху демократичної системи у державі, так як освіта є основною силою формування різноманітних компетентностей учнів, але якщо педагоги будуть не достатньо розвинуті у питанні громадянської компетентності, відповідно, не зможуть пояснити її важливість свої учням.

Отже, майбутній педагог має дотримуватись певних правил, щоб стати фахівцем Нової української школи і мати можливість нести знання здобувачам освіти:

- педагог має мати розуміння про власну громадянську ідентичність, володіти повагою до культури власної країни та інших держав.

- мати здатність розповідати про українські традиції, впроваджувати їх в освітній процес, плекати духовні цінності України, поділяти європейські цінності;

- вміти реалізовувати свій потенціал на користь суспільству, своїм учням;

- розуміти важливість збереження національної пам'яті, поважно ставитися до героїв України, нести інформацію про них у суспільство;

- знати принципи демократії та вміти застосовувати їх в освітньому процесі та повсякденному житті;

- розуміти цінність прав людини, вміти відстоювати власні права і свободи та права і свободи інших;

- бути толерантною людиною, розуміти принципи рівності та недискримінації до інших, мати відчуття соціальної справедливості, бути доброчесною людиною, слідкувати за моделями власної поведінки та бути прикладом етичної поведінки для інших;

- вміти попереджувати та вирішувати конфліктні ситуації;

- володіти знаннями про державний устрій, знати принципи і шляхи формування державної політики у всіх аспектах суспільного життя на місцевому, регіональному та національному рівнях;

- знати механізми участі у суспільному політичному житті країни, вміти користуватися ними для прийняття рішень на місцевому, регіональному та національному рівнях;

- відповідально ставитись до свої громадянських обов'язків та прав, які пов'язані з суспільно-політичним життям країни;

- володіти здатністю відстоювати власну позицію, грамотно та аргументовано її обґрунтовувати, не порушуючи права та гідність інших осіб;

- володіти здатністю до аналізу інформації, вміти критично мислити, поважати відмінні думки та позиції, приймати обґрунтовані рішення;

- володіти навичками соціальної комунікації, вміти діяти солідарно з іншими, формувати групи для вирішення певних задач, займатися благодійною та волонтерською діяльністю.

Отже, спираючись на сказане вище, можна сказати, що на педагога покладено велику роль у формуванні як власної особистості, так і внесення вкладу у розвиток особистостей учнів. Вплив громадянської компетентності на формування майбутнього педагога у процесі фахової підготовки робить відбиток і на розвитку самої особистості педагога. Неможливо не виділити той факт, що громадянська компетентність формує у майбутнього фахівця моральні, духовні, соціальні та розумові аспекти особистості. Необхідно розглядати громадянську компетентність майбутнього педагога як системне явище, яке відображає ступінь інтеграції ставлення особистості до держави у якій вона проживає, суспільства, на емоціональному та поведінкових рівнях.

Громадянська компетентність як складна система виникає в результаті множинних зв'язків особистості з суспільством. Громадянська компетентність виступає як діалектична єдність її знань, мотивів і дій відносно як суспільства в цілому, так і конкретної держави як виразника основних суспільних тенденцій.

Громадянська компетентність є інструментом для розширення можливостей для розвитку особистості в суспільстві, стимулювання її мотивації, автономії та відповідальності, тому її можна розглядати як одну з ключових компетентностей для розвитку таких якостей, як громадянська активність, відповідальність, повага до прав людини та інших культур, підготовки підростаючого покоління до ролі громадян відкритого демократичного суспільства.

Євроінтеграція України передбачає зміни в освітньому просторі, а саме необхідність підготовки педагогів, яким притаманна чітка профе-

сійна позиція активного громадянина з сталою громадською позицією й розвинутою національною ментальністю, що виражається в усвідомленні себе як справжнього українця, який любить свою країну, зберігає її культурну спадщину.

З огляду на це, важливим завданням системи фахової підготовки майбутніх педагогів є формування позитивної мотивації до праці, готовності до виявлення ініціативи та конкурентоспроможності, до особистісної участі у розбудові демократичної держави. Тому процес фахової підготовки педагогів, має мати у своїй меті не тільки оволодіння майбутніми педагогами системою глибоких знань, трудових умінь і навичок, а й формування у них громадянської професійної позиції задля успішної реалізації в педагогічній діяльності особистих інтересів та інтересів суспільства.

Висновки. Отже, можна зробити висновок, що вивчення впливу громадянської компетентності на формування майбутнього педагога у процесі фахової підготовки не може здійснюватись без змін у суспільно-політичному устрою держави, врахування державних потреб, зовнішніх і внутрішніх умов ефективного функціонування держави й народу зокрема. З опорою на реальні тенденції розвитку суспільства, розуміння громадянами своєї ролі у житті держави і їх національної ідентичності та національної ментальності. Розвиток європейських гуманістичних цінностей є основою формування громадянської компетентності майбутніх фахівців-педагогів.

Особливість формування громадянської компетентності педагога полягає в тому, що цей процес протікає не лише під час академічного навчання чи набуття теоретичних знань, але і в наслідок формування його як особистості, в залежності від бажання займатися саморозвитком, цікавитись

суспільно-політичним життям, виховувати в собі вольові риси характеру, вчитися бути толерантною людиною. Громадянсько-компетентний педагог на власному прикладі демонструє позитивні якості особистості:

- має активну життєву і громадянську позицію;
- плекає культуру і традиції держави, несе їх в маси, є патріотом своєї Батьківщини;
- в його характері присутні чесність та справедливість по відношенню до себе і оточуючих, його дії відповідають словам;
- володіє вмінням відстоювати власні права та права інших;
- знає як сприяти ефективному формуванню громадянсько-навчальних навичок і умінь у своїх здобувачів освіти і вдало застосовує це на практиці;
- вміє ефективно спілкуватися з іншими людьми, колегами та органами влади;
- може обґрунтовано висловлювати свої погляди, захищати національні інтереси;
- володіє критичним і логічним мисленням.

Сучасний світ орієнтується на Європейські цінності, на толерантність до інших, тому важливим кроком для України є саме розвиток поняття громадянської компетентності та національної ментальності у сфері освіти.

Подальшими перспективами означеної проблеми вбачаємо в аналізі реальної практики вдосконалення громадянської компетентності майбутнього педагога в процесі фахової підготовки, що зумовлює необхідність розробки відповідної моделі та ефективних методів, засобів і прийомів її формування і з'ясування педагогічних умов розвитку досліджуваного феномена; дослідження змістовного наповнення процесу формування громадянської компетентності педагога Нової української школи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Доротюк В.І., Піддячий М.І., Левченко Ф.Г., Рогоза В.В., Васьківський М.В., Доротюк О.Г. Соціально-професійна орієнтація учнів в умовах профільного навчання : монографія. Педагогічна думка, 2015. 338 с.
2. Драновська С.В. Розвиток громадянської компетентності педагогів в умовах післядипломної педагогічної освіти : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Суми : НВВ КЗ СОШПО, Суми, 2019. С. 15-21.
3. Енциклопедія освіти / Нац. акад. пед. наук України; [гол. ред. В.Г. Кремень; заст. гол. ред. В.І. Луговий, О.М. Топузов; відп. наук. секр. С.О. Сисоєва; редкол.: О.І. Ляшенко, С.Д. Максименко, Н.Г. Ничкало та ін.]: 2-ге вид., доповн. Та перероб. Київ: Юрінком Інтер, 2021. 1144 с.
4. Козловець М. А. Ментальність українського народу і процеси державотворення. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Сер.: Філософські науки. 2018. Вип. 1 (84). С. 48-53.
5. Колесова Г. Навчаючи навчаюсь. Громадянська компетентність вчителя та учня. URL: <https://edway.in.ua/uk/mpk/502/detail/>
6. Концепція Національно-патріотичного виховання дітей та молоді до 2025 року. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/pozashkilna-osvita/vihovna-robota-ta-zahistprav-ditini/nacionalno-patriotichne-vihovannya.22>
7. Кутняк І. М. Феномен свідомості в інтеракціях «життєвого світу» людини : автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.03. Львів, 2005. 188 с.

8. Лісеєнко О. В. Гюльхан Ю. Б. Національна ментальність як філософське поняття і соціокультурне явище. *Наукове пізнання : методологія та технологія*. 2021. № 2 (48). С. 41-46.
9. Магдич Т. Аналіз сутності поняття «громадянська компетентність» у системі психолого-педагогічних і лінгво-дидактичних категорій. *Теорія та методика навчання (з різних галузей)*. Випуск 28. 2020. С. 77-81.
10. Нестеренко О. М. Актуальні проблеми та цілі правового виховання молоді. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Право*. 2015. Вип. 35, ч. 2, Т. 1. С. 53-55.
11. Піддячий В. М. Сутність і зміст громадянської компетентності майбутнього педагога. *Молодь і ринок*. № 7 (150). 2017. С. 76-82.
12. Ратушняк Н. Громадянська компетентність педагога в системі післядипломної педагогічної освіти. *Педагогічні науки та освіта*. Вип. XL-XLI. 2022. С. 85-90.
13. Яблонський В. Громадянське суспільство України : сучасні практики та виклики розвитку : аналітична доповідь. Київ, Україна : НІСД, 2018. 128 с.

REFERENCES

1. Dorotiuk V.I., Piddiachyi M.I., Levchenko F.H., Rohoza V.V., Vaskivskiy M.V., Dorotiuk O.H. (2015). Sotsialno-profesiina oriiientatsiia uchniv v umovakh profilnoho navchannia [Social and professional orientation of students in the context of specialized education]: monohrafiia : Pedahohichna dumka, 338. [in Ukrainian].
2. Dranovska S.V. (2019). Rozvytok hromadianskoi kompetentnosti pedahohiv v umovakh pislidyplomnoi pedahohichnoi osvity [Development of teachers' civic competence in postgraduate pedagogical education]: materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf., m. Sumy : NVV KZ SOIPPO, Sumy, 15-21. [in Ukrainian].
3. Entsyklopediia osvity (2021) [Encyclopedia of education] / Nats. akad. ped. nauk Ukrainy; [hol. red. V.H. Kremen; zast hol. red. V.I. Luhovyi, O.M. Topuzov; vidp. nauk. sekr. S.O. Sysoieva; redkol.: O.I. Liashenko, S.D. Maksymenko, N.H. Nychkalo ta in.]: 2-he vyd., dopovn. Ta pererob. Kyiv: Yurinkom Inter, 1144. [in Ukrainian].
4. Kozlovets M. A. (2018). Mentalnist ukraïnskoho narodu i protsesy derzhavotvorennia. [The mentality of the Ukrainian people and the processes of state-building]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Ser.: Filosofski nauky*. 1 (84). 48-53. [in Ukrainian].
5. Kolesova H. (2023). Navchachiuchy navchaius. Hromadianska kompetentnist vchytelia ta uchnia [Navchachiuchy navchaius. Hromadianska kompetentnist vchytelia ta uchnia]. URL: <https://edway.in.ua/uk/mpk/502/detail/> [in Ukrainian].
6. Kontsepsiia Natsionalno-patriotichnoho vykhovannia ditei ta molodi do 2025 roku (2022). [Concept of National and Patriotic Education of Children and Youth until 2025]. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/pozashkilna-osvita/vihovna-robotata-zahistprav-ditini/natsionalno-patriotichne-vihovannya.22> [in Ukrainian].
7. Kutniak I. M. (2005). Fenomen svidomosti v interaktsiakh «zhyttievoho svitu» liudyny [The Phenomenon of Consciousness in the Interactions of the Human "Life World"] : avtoref. dys. ... kand. filosof. nauk: 09.00.03. Lviv. 188. [in Ukrainian].
8. Liseienko O. V. Hiulkhan Yu. B. (2021). Natsionalna mentalnist yak filosofske poniattia i sotsiokulturne yavyshe. [National mentality as a philosophical concept and socio-cultural phenomenon]. *Naukove piznannia : metodolohiia ta tekhnolohiia*. 2 (48). 41-46. [in Ukrainian].
9. Mahdych T. (2020). Analiz sutnosti poniattia «hromadianska kompetentnist» u systemi psykhologo-pedahohichnykh i lnhvodydaktychnykh katehori. [Analysis of the essence of the concept of "civic competence" in the system of psychological, pedagogical and linguistic categories]. *Teoriia ta metodyka navchannia (z riznykh haluzei)*. 28. 77-81. [in Ukrainian].
10. Nesterenko O. M. (2015). Aktualni problemy ta tsili pravovoho vykhovannia molodi. [Current problems and goals of legal education of young people]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu. Seriia: Pravo*. 35 (2). 1. 53-55. [in Ukrainian].
11. Piddiachyi V. M. (2017). Sutnist i zmist hromadianskoi kompetentnosti maibutnoho pedahoha. [The essence and content of the future teacher's civic competence]. *Molod i rynek*. 7 (150). 2017. 76-82. [in Ukrainian].
12. Ratushniak N. (2022). Hromadianska kompetentnist pedahoha v systemi pislidyplomnoi pedahohichnoi osvity. [Civic competence of a teacher in the system of postgraduate pedagogical education]. *Pedahohichni nauky ta osvita*. XL-XLI. 85-90. [in Ukrainian].
13. Iablonskyi V. (2018). Hromadianske suspilstvo Ukrainy : suchasni praktyky ta vyklyky rozvytku : analitychna dopovid. [Civil society in Ukraine: current practices and development challenges: analytical report]. Kyiv, Ukraina : NISD, 128. [in Ukrainian].

UDC 378.22:316.344.3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-60>

Svitlana TARASENKO,

orcid.org/0000-0002-9781-1867

PhD in Pedagogics,

Associate Professor at the Department of Foreign Languages

Korolyov Zhytomyr Military Institute

(Zhytomyr, Ukraine) vetka_77@ukr.net

Dana KURYLENKO,

orcid.org/0000-0002-9060-956X

PhD in Philology,

Associate Professor at the Department of Foreign Languages

Korolyov Zhytomyr Military Institute

(Zhytomyr, Ukraine) danakurylenko4@gmail.com

PARTNERSHIP COMPETENCE AS A REALIZATION OF THE RECIPIENT'S PERSONAL FREEDOM

One of the hallmarks of our time is the constant discussion of partnership. The definition of “partnership” covers the current temporal cuts in the modern world, especially in the field of pedagogical structure.

What emphasizes the interpretation of the presented meaning? In the article, the competence of “partnership” is realized by the following definitions:

Firstly, PARTNERSHIP is an equal position, the position of a partner, someone who participates with someone in a common cause, an activity. Secondly, PARTNERSHIP is a coherent, coordinated action of the participants in a common cause. Thirdly, PARTNERSHIP is a mutual relationship, contacts based on reciprocity and equality. Fourthly, PARTNERSHIP is a form of cooperation that is enshrined in a partnership agreement. And finally, fifthly, PARTNERSHIP is a voluntary cooperation of two or more individuals or legal entities involved in joint activities, projects, programs.

Thus, the article realizes the essence of the concept of pedagogical partnership competence based on the competitive, activity, subject-subject, personality-oriented approaches, principles of appropriate pedagogical support, “peer-to-peer”, characterizes the target, content and methodological aspects of forming pedagogical partnership competence. Based on the principle of parity, the importance and ways of cooperation and teamwork with stakeholders in the quality of education, specialists and experts are revealed.

It is noted that freedom and responsibility in the relationship between participants in the educational process lies at the heart of the concept of partnership. Working within the framework of freedom is one of the challenges of partnership pedagogy facing the modern teacher.

The concept of partnership work in the teaching discourse is actualized. The principles of parity and partnership as dominant principles in the system of educational process as a point of support and personal development are analyzed. The concept of pedagogical partnership as an accessible system of interrelated factors that contribute to improving the quality of the educational process and partnership interaction with participants in the educational process is highlighted.

Key words: *interaction, activity approach, competence, personality, partnership, quality of education.*

Світлана ТАРАСЕНКО,

orcid.org/0000-0002-9781-1867

кандидат педагогічних наук, доцент,

завідувач кафедри іноземних мов

Житомирського військового інституту імені С. П. Корольова

(Житомир, Україна) vetka_77@ukr.net

Дана КУРИЛЕНКО,

orcid.org/0000-0002-9060-956X

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри іноземних мов

Житомирського військового інституту імені С. П. Корольова

(Житомир, Україна) danakurylenko4@gmail.com

КОМПЕТЕНЦІЯ ПАРТНЕРСТВА ЯК РЕАЛІЗАЦІЯ СВОБОДИ ОСОБИСТОСТІ РЕЦИПІЄНТА

Одна з прикмет нашого часу – це постійні розмови про партнерство. Дефініція «партнерства» охоплює актуальні темпоральні зрізи в сучасному світі, особливо, в царині педагогічної структури.

Що увиразнює дефініція презентованого значення? У статті компетенція «партнерства» зреалізована наступними дефініціями:

По-перше, ПАРТНЕРСТВО, це рівна позиція, положення партнера, того, хто бере участь з ким-небудь у спільній справі, занятті. По-друге, ПАРТНЕРСТВО це узгоджені, злагоджені дії учасників спільної справи. По-третє, ПАРТНЕРСТВО це взаємні відносини, контакти, основані на взаємовигідності та рівноправності. По-четверте ПАРТНЕРСТВО, це форма співробітництва, що закріплюється договором про партнерство. І, нарешті, по-п'яте, ПАРТНЕРСТВО це добровільна співпраця двох або кількох фізичних чи юридичних осіб, що беруть участь у спільних справах, проектах, програмах.

Отож, у статті зреалізовано сутність концепту компетентності педагогічного партнерства з опорою на компетентнісний, діяльнісний, суб'єкт-суб'єктний, особистісно-орієнтований підходи, принципи доцільної педагогічної підтримки, "рівний – рівному", охарактеризовано цільові, змістові і методичні аспекти формування компетентності педагогічного партнерства. За принципом паритетності розкрито значення і способи співпраці та командної роботи із зацікавленими особами в якості освіти, фахівцями й експертами.

Зауважено, що свобода і відповідальність у стосунках між учасниками освітнього процесу криється в основі концепції партнерства. Працювати в рамках свободи – один із викликів педагогіки партнерства, які стоїть перед сучасним викладачем.

Зактуалізовано концепт партнерської роботи у викладацькому дискурсі. Проаналізовано засади паритетності та партнерства як домінуючих принципів у системі навчального процесу як точки опори та розвитку особистості. Висвітлено концепцію педагогічного партнерства як доступної системи взаємопов'язаних факторів, які сприяють поліпшенню якості навчального процесу та партнерській взаємодії з учасниками освітнього процесу.

***Ключові слова:** взаємодія, діяльнісний підхід, компетентність, особистість, партнерство, якість освіти.*

Problem statement. The transformational processes taking place in Ukrainian education are aimed at enhancing the importance of partnership between participants in the educational process as a condition for a predictable quality result of education, upbringing and human development.

Research analysis. A significant contribution to the study of the essence, features, problems of the theory and practice of pedagogical partnership was made by (Nychkalo, Lukianova, Khomych, 2021). Some works present the innovative experience of pedagogical partnership as a significant factor in creating a constructive educational environment (Vovk, Lobach, 2020). Certain aspects of the problem of developing pedagogical partnership competence are highlighted in a scientific publication (Androshchuk, 2013).

The purpose of the article is to actualize the essential, target, content and methodological aspects of the formation of pedagogical partnership competence as a basis for the quality of higher education.

Presentation of the main material. The teacher should be a friend, and the family should be involved in building the educational trajectory of the individual. Partnership pedagogy defines a truly democratic way of cooperation between a teacher and a recipient, which does not reject differences in their life experience and knowledge, but provides for unconditional equality in the right to respect, trust, friendly attitude and mutual demand (Vyshnevsky O., 2006: 136).

Freedom and responsibility in the relationship between participants in the educational process are at the basis of the concept of partnership. Working within the framework of freedom is one of the challenges of partnership pedagogy that a modern teacher faces. Very often, students perceive freedom as permissiveness. Such a perception of freedom cannot produce anything useful. Therefore, it is important to specify and adhere to the "contract". The advantage of a contract is that it cannot be terminated unilaterally. There are always two parties to a contract. Through communication with teachers and peers, we help the individual to negotiate. This skill gives the individual a better understanding of what freedom is: he or she can either compete or make friends with the environment. Through friendship, person's circle of freedom is not limited, but rather expanded (What Ukrainian teachers of the future can be like: the experience of the Global Teacher Prize winners).

The pedagogy of partnership is based on the principles of tolerance, which means a friendly and respectful attitude towards others and events. The attitude of tolerance is manifested in the actions and deeds of a person, since the deed is the only structure that corresponds to the real holistic manifestations of self-realization of a human being as a person, individual, and citizen. Indicators of tolerance include personal responsibility, empathy and constructive interaction with the environment and the natural world.

Criteria for achieving tolerance include recognition of the diversity of views, life principles, and values of other people; tolerance of others and events that do not violate human rights and do not harm the environment (New Ukrainian School: Conceptual Framework for Secondary School Reform: electronic resource).

In the context of the New Ukrainian School Concept, partnership pedagogy changes the philosophy of education - for the first time, it puts the individual in a dominant position in society. As is well known, the modern Ukrainian school, especially higher education, has been undergoing continuous changes, reforms, and transformations for decades, driven by ideological, socioeconomic factors, the needs of society, and the country's future priority development, taking into account leading international trends in education (What Ukrainian teachers of the future can be like: the experience of the Global Teacher Prize winners: electronic resource).

Thus, it will be relevant to emphasize and elaborate on the interpretation of the definition of "partnership pedagogy". S. Yalanska notes that partnership pedagogy should be based on the principles of tolerance, and its effectiveness is linked to a deep understanding of the psychological foundations of interaction and cooperation between teacher, student and parents who are united by goals and aspirations, and are responsible, equal participants in the educational process (Yalanska, 2016: electronic resource).

According to T. Kravchynska, "the essence of partnership pedagogy is a democratic and humane attitude to a person, ensuring their right to choose, to their own dignity, to respect, the right to be who they are, not who the teacher wants them to be" (Kravchynska, 2017: electronic resource).

The methodological foundations of partnership pedagogy as a partnership activity were defined by Doctor of Psychology, Professor N. Pobirchenko, who states that "partnership activity is a branch of social and psychological education and science. The object of its study is the regularities of the practical functioning of the school and family. The subject organization of partnership activities is ensured by productive results of educational processes. The main task of partnership

activity in an educational institution is to organize a partner society and develop partnership competence" (Pobirchenko, 2018: electronic resource).

G. Samoilenko believes that "partnership interaction is a special form of social interaction characterized by the equality of autonomous subjects, their mutual recognition and mutual responsibility, voluntary cooperation and focus on socially significant goals" (Samoilenko, 2018: electronic resource).

In English-language sources, the concept of FamilySchool Partnership is similar to the concept of partnership pedagogy (Skyba, 2019: electronic resource). For many countries, the topic of partnership pedagogy is part of the state policy, which is formalized in the relevant documents. In Ukraine, an attempt has also been made to formalize the interaction between family and school in the form of a Memorandum (Memorandum of Cooperation, 2017). It defines that students, parents and teachers, united by common goals and aspirations, are voluntary and interested like-minded people, equal participants in the educational process, responsible for the result (Tyshkovets, 2020: electronic resource).

The main principles of partnership pedagogy are respect for the individual, goodwill and positive attitude, trust in relationships and relations, dialogue, interaction, mutual respect, distributed leadership (proactivity, right to choose and responsibility for it, horizontal connections), the principle of social partnership (equality of parties, voluntary acceptance of obligations, obligation to fulfill agreements) (Kravchynska, 2017: electronic resource).

Conclusions. The basis of the competence of pedagogical partnership is the general competence (GC02 "social competence"), which determines the priorities of the phenomenon of partnership: equality of the parties to the educational process in interpersonal interaction, voluntariness of acceptance of obligations, mandatory implementation of agreements (Professional Standard of the Teacher of a General Secondary Education Institution: electronic resource). Pedagogical partnership is an accessible system of interrelated factors that contribute to improving the quality of the educational process and partnership interaction with participants in the educational process.

BIBLIOGRAPHY

1. Андрощук І.В. Взаємодія як педагогічна категорія. *Педагогічний дискурс*. 2013. № 14. С. 15–19.
2. Вишневецький О. Теоретичні основи сучасної української педагогіки: посібник для студентів вищих навчальних закладів. Дрогобич, 2006. 326 с.
3. Вовк, М., Лобач, О. Синергія науки і практиків реформуванні педагогічної освіти (інформація про серію заходів ІПООД імені Івана Зязюна НАПН України з питань удосконалення професійної підготовки сучасного вчителя в закладах педагогічної освіти за 2020 р.). *Естетика і етика педагогічної дії*. 2020. № 22. С. 208–216. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/16329> (дата звернення: 04.11.2024).

4. Кравчинська, Т. С. Педагогіка партнерства – основні ідеї, принципи та сутність. 2017. URL: <http://lib.iitta.gov.ua/707221/1/> (дата звернення: 10.11.2024).
5. Меморандум співпраці між усіма учасниками освітнього процесу: педагогами, учнями та батьками. URL: <https://nus.org.ua/wp-content/uploads/2019/07/na-say-tnovyy-logotyp> (дата звернення: 05.10.2024).
6. Ничкало, Н., Лук'янова, Л., Хомич, Л. Професійна підготовка вчителя: українські реалії, зарубіжний досвід: науково-аналітична доповідь. Київ. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/726268> (дата звернення 04.11.2024).
7. Нова українська школа: концептуальні засади реформування середньої школи: <https://www.kmu.gov.ua/storage/app/media/reforms/ukrainska-shkolacompressed.pdf> (дата звернення 04.11.2024).
8. Побірченко, Н. А. Партнерська взаємодія школи та сім'ї як фактор оновлення сучасної освіти: науково-методичний збірник. Запоріжжя. 2018. 110 с. <http://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/710553> (дата звернення 06.11.2024).
9. Професійний стандарт Вчителя закладу загальної середньої освіти 20.12.2020. URL: <https://mon.gov.ua/ua/news/zatverdzheno-profstandart-vchitelya-pochatkovih-klasiv-vchitelya-zakladu-zagalnoyi-serednoyi-osviti-i-vchitelya-z-pochatkovoyi-osviti> (дата звернення: 21.11.24)
10. Самойленко, Г. Е. Партнерська взаємодія учня і вчителя в освітньому процесі. Партнерська взаємодія школи та сім'ї як фактор оновлення сучасної освіти: науково-методичний збірник. 2018 114 с. <http://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/710553> (дата звернення 09.11.2024).
11. Скиба М. Краще разом. Що таке педагогіка партнерства і навіщо вона в НУШ. URL: <https://nus.org.ua/articles/pedagogika-partnerstva-shho-tse-take-ta-yak-zrozumity-chy-vona-ye-u-shkoli> (дата звернення: 05.10.2024).
12. Тишковець М.Д. Педагогіка партнерства як провідний принцип Нової української школи. URL: https://lib.iitta.gov.ua/721943/1/Tyshcovets_COMPETENCE_2020.pdf (дата звернення 18.11.2024).
13. Якими можуть бути українські вчителі майбутнього: досвід переможців “Global teacher Prize”. URL: <http://lviv1256.com/news/yakymozhbuty-ukrajinski-vchytelimajbutnoho-dosvidperemozhstiv-global-teacher> (дата звернення: 10.11.2024).
14. Яланська, С. П. Психологічні аспекти педагогіки партнерства нової української школи. 2021. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/8036/1/62> (дата звернення: 10.11.2024).

REFERENCES

1. Androschuk I.V. (2013). Vzaiemodiia yak pedahohichna katehoriia. Pedahohichniy diskurs. [Interaction as a pedagogical category. Pedagogical discourse]. No. 14. P. 15–19 [in Ukrainian].
2. Vishnevsky O. (2006) Teoretychni osnovy suchasnoi ukrainskoi pedahohiky: posibnyk dlia studentiv vyshchych navchalnykh zakladiv. [Theoretical foundations of modern Ukrainian pedagogy: A guide for students of higher educational institutions]. Drohobych. 326 p. [in Ukrainian].
3. Vovk, M., & Lobach, O. (2020). Synerhiia nauky i praktykyv reformuvanni pedahohichnoi osvity (informatsiia pro seriiu zakhodiv IPOOD imeni Ivana Ziaziuna NAPN Ukrainy z pytan udoskonalennia profesiinoi pidhotovky suchasnoho vchytelia v zakladakh pedahohichnoi osvity za 2020 r.). [Synergy of science and practitioners in the reform of pedagogical education (information about a series of events of the Ivan Zyazyun Institute of Education of the National Academy of Sciences of Ukraine on improving the professional training of modern teachers in pedagogical education institutions for 2020). Aesthetics and ethics of pedagogical action, (22), 208–216. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/16329> (access date 04.11.2024). [in Ukrainian]
4. Kravchinska T. S. (2017). Pedahohika partnerstva – osnovni idey, pryntsypty ta sutnist [Pedagogy of partnership – basic ideas, principles and essence]. URL: https://lib.iitta.gov.ua/707221/1/%D0%9A%D1%80%D0%B0%D0%B2%D1%87%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B8 (date of application 10.11.2024). [in Ukrainian].
5. Memorandum spivpratsi mizh usima uchasykamy osvitnoho protsesu: pedahohamy, uchnyamy ta batkamy (2017). [Memorandum of cooperation between all participants of the educational process: teachers, students and parents]. URL: <https://nus.org.ua/wp-content/uploads/2019/07/na-say-tnovyy-logotyp.pdf> (access date: 05.10.2024). [in Ukrainian].
6. Nychkalo, N., Lukyanaova, L., & Khomych, L. (2021) Profesiina pidhotovka vchytelia: ukrainski realii, zarubizhnyi dosvid: naukovo-analitychna dopovid. [Professional teacher training: Ukrainian realities, foreign experience: a scientific and analytical report]. Kyiv. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/726268> (date of application 04.11.2024). [in Ukrainian].
7. Nova ukrainska shkola: kontseptualni zasady reformuvannia serednoi shkoly (2018). [New Ukrainian School]. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/nova-ukrainska-shkola/NEW-SCHOOL> (access date 04.11.2024). [in Ukrainian].
8. Pobirchenko, N. A. (2018) Partnerska vzaiemodiia shkoly ta simi yak faktor onovlennia suchasnoi osvity: naukovo-metodychny zbirnyk. [Educational and practical prospects for the development of partnership activities between the school and the family. Partnership interaction of the student and the teacher in the educational process. Partnership interaction of school and family as a factor in the renewal of modern education: a scientific and methodological collection]. Zaporizhzia WITH. 14–20. <http://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/710553> (access date 06.11.2024). [in Ukrainian].
9. Profesiinyi standart Vchytelia zakladu zahalnoi serednoi osvity (2020). [Professional standard of a teacher of a general secondary education institution]. URL: <https://mon.gov.ua/ua/news/zatverdzheno-profstandart-vchitelya-pochatkovih-klasiv-vchitelya-zakladu-zagalnoyi-serednoyi-osviti-i-vchitelya-z-pochatkovoyi-osviti> (date of application: 21.11.24) [in Ukrainian].
10. Samoilenko, G. E. (2018) Partnerska vzaiemodiia uchnia i vchytelia v osvitnomu protsesi. Partnerska vzaiemodiia shkoly ta simi yak faktor onovlennia suchasnoi osvity: naukovo-metodychny zbirnyk. [Partnership interaction of the student and the teacher in the educational process. Partnership interaction of school and family as a factor in the renewal of

modern education: a scientific and methodological collection]. 21–26. <http://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/710553> (access date 09.11.2024). [in Ukrainian].

11. Skiba M. (2019) Krashche razom. Shcho take pedahohika partnerstva i navishcho vona v NUS. [Better together. What is partnership pedagogy and why is it at NUS]. URL: <https://nus.org.ua/articles/pedagogika-partnerstva-shho-tse-take-ta-yak-zrozumitychy-vona-ye-u-shkoli> (access date: 05.10.2024). [in Ukrainian].

12. M. D. Tyshkovets (2020) Pedahohika partnerstva yak providnyi pryntsyyp Novoi ukrainskoi shkoly. [Pedagogy of partnership as a leading principle of the New Ukrainian School]. URL: https://lib.iitta.gov.ua/721943/1/Tyshcovec_COMPE-TENCE_2020 (date of application 11/18/2024). [in Ukrainian].

13. Yakymy mozhut buty ukrainski vchyteli maibutnoho: dosvid peremozhtsiv "Global teacher Prize" (2020). [What Ukrainian teachers of the future can be: the experience of the winners of the "Global teacher Prize"]. URL: <http://lviv1256.com/news/yakymy-mozhut-but-y-ukrajynski-vchytelimajbutnoho-dosvidperemozhtsiv-global-teacher> (access date: 11/10/2024). [in Ukrainian].

14. Yalanska, S. P. (2021) Psykholohichni aspekty pedahohiky partnerstva novoi ukrainskoi shkoly. [Psychological aspects of partnership pedagogy of the new Ukrainian school]. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/8036/1/62> (access date: 11/10/2024). [in Ukrainian].

UDC 37.04.015:004.77

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-61>**Guo JIANKUN,**

orcid.org/0000-0002-1760-3145

Postgraduate student at the Department of Primary and Vocational Education
H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
(Kharkiv, Ukraine) guojiankun3463@gmail.com

PREPARATION OF FUTURE ART TEACHERS FOR COMMUNICATIVE INTERACTION WITH PRIMARY SCHOOL STUDENTS: POTENTIAL FOR PRACTICE EXCHANGE

The article examines the issue of preparing future visual arts teachers for communicative interaction with primary school students. Such interaction between the teacher and the students in art classes is a key factor that promotes both successful learning and the holistic development of the child. It has been established that effective communication helps motivate students, develop their creative potential, and create a supportive educational environment. Research shows that verbal and nonverbal forms of communication, emotional support, and the use of dialogical teaching methods enable the teacher to build trust with students and help them develop self-expression skills through art. Therefore, communicative competence is a critical element of a visual arts teacher's professional activity, and its development should be a priority in training future educators. It was found that in the Chinese educational context, preparing visual arts teachers for communicative interaction faces a number of challenges. The cultural diversity of the People's Republic of China – marked by regional dialects, minority languages, and various traditions – requires a targeted approach to developing communicative competence. A comparison of educational practices indicates that the Ukrainian education system places great emphasis on fostering students' aesthetic perception and ability to express emotions through art. Meanwhile, in China, the traditions of discipline and hierarchical forms of communication remain significant aspects of pedagogical practice. In contrast, in Ukraine, teachers enjoy greater freedom in choosing teaching methods and focus more on individualizing the learning process. This difference is related to the fact that in China, there is a stronger focus on integrating cultural heritage into the learning process, whereas in Ukraine, emphasis is placed on cultivating creativity and independent thinking. It is concluded that the exchange of best practices in preparing future visual arts teachers for communicative interaction with primary school students can enhance the quality of professional education.

Key words: communication, communicative interaction, future teachers, younger schoolchildren, fine arts, professional training.

Го ЦЗЯНЬКУНЬ,

orcid.org/0000-0002-1760-3145

аспірант кафедри початкової і професійної освіти
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди
(Харків, Україна) guojiankun3463@gmail.com

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ДО КОМУНІКАТИВНОЇ ВЗАЄМОДІЇ З МОЛОДШИМИ ШКОЛЯРАМИ: ПОТЕНЦІАЛ ДЛЯ ОБМІНУ ПРАКТИКАМИ

У статті розглядається проблема підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до комунікативної взаємодії з молодшими школярами. Комунікативна взаємодія вчителя з учнями на уроках образотворчого мистецтва є важливим чинником, що сприяє як успішному навчанню, так і всебічному розвитку дитини. Установлено, що ефективна комунікація допомагає вчителю мотивувати учнів, розвивати їхній творчий потенціал та створювати сприятливе освітнє середовище. Виявлено, що вербальні й невербальні форми спілкування, емоційна підтримка та використання діалогових методів навчання дозволяють вчителю встановити довірчі відносини з учнями та допомогти їм розвинути навички самовираження через мистецтво. Тому комунікативна компетентність вчителя образотворчого мистецтва є важливим елементом його професійної діяльності, а її розвиток має стати пріоритетом у процесі підготовки майбутніх педагогів. Виявлено, що в китайському освітньому контексті підготовка вчителів образотворчого мистецтва до комунікативної взаємодії стикається з низкою труднощів. Культурне розмаїття КНР, що характеризується регіональними діалектами, мовами меншин та різноманітними традиціями, потребує цілеспрямованого підходу до формування комунікативної компетентності. Зіставлення освітніх практик тик дозволило вказує на те, що в українській системі освіти приділяється велика увага розвитку в учнів естетичного сприйняття та здатності висловлювати свої емоції через мистецтво. З'ясовано, що в КНР традиції дисципліни та ієрархічності спілкування залишаються важли-

вими елементами педагогічної практики, тоді як в Україні вчителі мають більшу свободу у виборі методик та орієнтуються на індивідуалізацію процесу навчання. Це пов'язано з тим, що в КНР більше уваги приділяється інтеграції культурної спадщини у процес навчання, у той час як в Україні акцент робиться на розвиток креативності та самостійного мислення учнів. Зроблено висновок, про те, що обмін практиками підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до комунікативної взаємодії з молодшими школярами дозволить покращити зміст професійної освіти.

Ключові слова: комунікація, комунікативна взаємодія, майбутні учителі, молодші школярі, образотворче мистецтво, професійна підготовка.

Problem statement. Preparation of future visual arts teachers for communicative interaction with primary school students is an important component of teacher education. In the context of the modern educational process, where emphasis is placed on individualized learning and the development of students' creative abilities, the teacher's communication skills play a key role in creating an effective educational environment. A visual arts teacher must possess not only artistic techniques but also be able to establish emotional contact with children, maintain their motivation, and foster the development of creative thinking (Demchenko; Pichkur; Blyzniuk, 2009).

Primary school age is a period of active personality formation and aesthetic perception, when children are open to new forms of self-expression and experimentation. The teacher's interaction with students in visual arts classes requires special pedagogical and communicative competencies that enable the teacher to create a creative atmosphere aimed at supporting and uncovering each child's potential (Makarova, 2002).

Research analysis. A significant contribution to the development of the theory of communication and communicative interaction among participants in the educational process was made by N. Volkova. Certain aspects of how primary school students perceive works of art are highlighted in the works of I. Bay, I. Demchenko, and O. Makarova. The modernization of professional training for future visual arts teachers in the context of educational reforms, along with new approaches and methods introduced into higher education, has been examined by L. Bazylchuk, V. Vey, S. Konovets, I. Krasnyuk, O. Petrenko, and others. However, the professional preparation of future visual arts teachers for communicative interaction with primary school students remains an underexplored area.

This research aims to reveal the distinctive features of preparing future visual arts teachers for effective communicative interaction with primary school students and to outline potential opportunities for exchanging practical experiences developed in the PRC and Ukraine.

The presentation of the main material. Pedagogical interaction between teachers and students is

an important component of the educational process. For a visual arts teacher working with primary school students, communication skills play a particularly significant role, as visual and artistic activities require not only technical but also emotional support and sensitive guidance. In the context of the modern educational process, communicative competencies have become an integral part of the professional training of future visual arts teachers, facilitating their successful interaction with younger learners (Obertas, 2014).

Teacher-student communicative interaction in primary education can be viewed as a process of transmitting knowledge, skills, and experience through dialogue, collective discussion of artistic solutions, and the exchange of ideas. Effective communication helps the teacher better understand students' emotional and cognitive needs, adapt teaching methods, and create conditions in which each child can explore and realize their creative abilities (Volkova, 2005).

The education system in the People's Republic of China (PRC) is undergoing significant changes in response to global challenges and internal reforms aimed at improving the quality of educational services. One of the key aspects of these changes is preparing future teachers to develop creative and communicative skills among primary school students. Communicative interaction between teachers and younger learners has become an important element of the educational process, promoting both the effective assimilation of material and the child's personal development. In the context of the PRC, where traditional forms of upbringing and innovative approaches are highly valued, future teachers must possess a high level of professional and communicative skills to work successfully with primary school students.

In the PRC, teaching visual arts to primary school students has distinct cultural characteristics. Chinese culture has long placed a high value on painting, calligraphy, and other art forms as essential components of education and the transmission of cultural heritage. However, amid modernization and globalization, Chinese schools are beginning to integrate more contemporary teaching methods, blending traditional Chinese techniques with Western educational models. This requires future visual arts teachers to be highly

qualified professionals who can communicate effectively with students, adapting the learning process to modern demands (Chzhao, 2021).

China's large and diverse cultural landscape presents particular challenges for art teachers. Linguistic diversity, with numerous regional dialects and minority languages, can hinder effective communication in multilingual classrooms. Moreover, a rich cultural heritage demands that teachers master traditional Chinese art forms, such as calligraphy, ink painting, and papercutting, while also incorporating modern and global artistic practices.

Consequently, teacher-student interaction in visual arts classes is a complex process that encompasses cultural nuances and reflects an intersection of traditional values. Art lessons, as a component of art education, serve not only as a platform for developing technical skills but also as a means of fostering creativity, emotional expression, and cultural appreciation. However, the effectiveness of these lessons largely depends on the quality of interaction between the teacher and students, which must be carefully tailored to the PRC's unique educational context (Vey, 2023).

In Chinese culture, the teacher is traditionally regarded as an authoritative figure who embodies knowledge and moral guidance. This cultural norm, deeply rooted in Confucian principles, shapes classroom communication dynamics. Teachers are expected to be benevolent, creating a supportive environment conducive to both academic and personal growth. However, such hierarchical relationships can sometimes limit open dialogue, as students may hesitate to ask questions or share their ideas. This tendency is particularly evident among primary school students, who are still developing the confidence and cognitive skills needed for active participation.

In art classes, communication often centers on demonstration and modeling, where teachers show techniques and ask students to reproduce their work. This method aligns with the traditional emphasis on discipline and precision – key features of Chinese art forms like calligraphy and ink painting. While this approach effectively builds foundational skills, it may inadvertently suppress students' creativity by prioritizing accuracy over self-expression. Primary school students, who naturally lean toward exploration and experimentation, may struggle to balance these expectations with their innate curiosity.

Another important communicative element in art lessons involves integrating storytelling and cultural context. Teachers often enrich instruction by explaining the history and symbolism of traditional Chinese art, allowing students to gain deeper insight into the

cultural significance of their work. This strategy not only enhances engagement but also instills a sense of pride and connection to China's artistic heritage. However, the challenge lies in presenting different contexts to students whose worldview and attention spans are still developing.

Several obstacles hinder the development of effective communicative interaction in visual arts lessons. One issue is limited student participation resulting from the hierarchical nature of teacher-student relationships. Although respecting authority is a positive cultural value, it may sometimes suppress students' willingness to express their opinions or explore unconventional ideas – particularly detrimental in art education, where creativity and self-expression are integral.

Another challenge is the tension between tradition and innovation. While traditional art forms are invaluable for preserving cultural identity, an overemphasis on rote replication can stifle students' creative potential. Teachers must navigate this tension by finding ways to incorporate contemporary pedagogical practices that foster originality without undermining respect for traditional methods. Moreover, meeting the diverse needs of primary school students, who differ in skill level and interests, remains a constant challenge. Teachers often struggle to provide personalized attention in large classrooms, potentially leaving less confident students feeling overlooked.

To address these challenges, several strategies are advisable. First, adopting a more student-centered approach can enhance communication and engagement. Teachers should encourage open-ended questions, discussions, and opportunities for students to share their interpretations of artistic tasks. By creating a dialogical learning environment, students are more likely to feel valued and motivated to participate actively. Second, incorporating contemporary art practices and experimental techniques can stimulate students' creativity and help them discover their unique artistic styles. For instance, blending traditional Chinese motifs with modern artistic media – such as digital art or artificial intelligence tools – can make lessons more dynamic and relevant for younger generations. Additionally, collaborative projects and constructive peer critiques can foster a sense of community and mutual learning among students.

In Ukraine, visual arts also occupy an important place in the education system, but the emphasis is on cultivating creative thinking, innovation, and self-expression. Unlike the Chinese educational tradition, Ukraine's teacher-training system is more oriented toward an individualized approach to students and the development of personal initiative in the learning process (Konovets, 2022).

Ukraine's system of training visual arts teachers has deep historical roots and is actively evolving in response to current educational reforms. A key component of future teachers' preparation is the development of pedagogical and communicative competencies, which is especially relevant for working with primary school students. The Ukrainian education system places considerable importance on fostering students' aesthetic perception and their ability to express emotions through art (Bazylchuk, 2014).

University teacher-training programs include courses in fundamental pedagogy, teaching methodology for visual arts, psychological foundations for working with younger children, and the development of teachers' communication skills. These areas of study equip future educators with both theoretical knowledge and practical skills necessary for effective interaction with primary school students in the process of teaching art (Krasnyuk; Petrenko, 2022). The evaluation system for future teachers is based on a combination of theoretical knowledge and practical skills. Students undergo a state examination, which includes defending a qualifying paper and passing comprehensive exams. Special attention is given to creative works, participation in exhibitions, and competitions.

In Ukrainian institutions of higher education, preparing visual arts teachers focuses on developing both artistic and pedagogical competencies, with an emphasis on creative self-expression and an individualized approach to students (Bay, 2017). Programs include studies in art-teaching methods, fundamentals of child psychology and pedagogy, and practical teaching experience. The communication skills of future visual arts teachers in Ukraine are developed through dialogic methods aimed at collaboration, support, and the creation of a positive learning atmosphere. In the Ukrainian education system, teachers

often serve as mentors who help primary school students discover their individual abilities and express their emotions through art.

Conclusion. In conclusion, the preparation of future visual arts teachers for communicative interaction is an indispensable component of their professional development. By cultivating skills that enable them to engage with students on both purely technical and emotional levels, educators will be prepared to create dynamic, inclusive, and creative environments. As the educational paradigm continues shifting toward collaboration and partnership, the role of communicative interaction will remain crucial, fostering innovation and enriching the learning experience for all participants. Our findings indicate that in the PRC, traditions of discipline and hierarchical communication remain significant elements of pedagogical practice, whereas in Ukraine, teachers enjoy greater autonomy in choosing methodologies and focus more on individualizing the learning process. In the PRC, there is a stronger emphasis on integrating cultural heritage into instruction, while in Ukraine, the priority lies in developing students' creativity and independent thinking.

Therefore, the development of communicative competence enables future teachers to create a supportive educational environment, stimulate students' creative activity, and enhance their artistic abilities. Incorporating role-playing, practical teaching activities, and dialogue modeling in teacher-training programs fosters the formation of effective communication skills with children. Effective communicative interaction between the teacher and primary school students should become a key part of teacher education, contributing to a successful learning process and the formation of well-rounded personalities in schools.

BIBLIOGRAPHY

1. Базильчук Л. В. Підготовка майбутніх учителів образотворчого мистецтва до організації позакласної роботи в загальноосвітніх школах : Монографія. Умань : ВПЦ «Візаві», 2014. 287 с.
2. Бай І. Актуальні питання навчання образотворчого мистецтва в початкових класах. *Освітній простір України*. 2017. Вип. 9(9). С. 159–162.
3. Вей В. Своєрідність підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва на сучасному етапі модернізації освіти. *Наука і техніка*. 2023. № 13(27). С. 478–488.
4. Волкова Н. П. Професійно-педагогічна комунікація: теорія, технологія, практика : Монографія. Дніпропетровськ : РВВ ДНУ, 2005. 304 с.
5. Демченко І. І., Пічкур М. О., Близнюк Т. О. Творчий розвиток учнів початкової школи засобами образотворчого мистецтва : Монографія. Київ : Оміда, 2009. 218 с.
6. Коновець С. Особливості професійної підготовки вчителів образотворчого мистецтва у вищих навчальних закладах. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2022. Вип. 22. С. 36–47.
7. Красюк І., Петренко О. Технологізація професійної підготовки майбутніх вчителів образотворчого мистецтва в умовах університету. *Věda a perspektivy*. 2022. № 10(17). С. 90–101.
8. Макарова О. С. Особливості сприйняття творів мистецтва учнями початкових класів. *Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики* : Зб. наук. пр. 2002. Вип. 7. С. 237–246.

9. Обертас Т. С. Розвиток творчих здібностей молодших школярів засобами образотворчого мистецтва. *Таврійський вісник освіти*. 2014. № 1(2). С. 120–125.
10. Чжао Б. Періодизація розвитку художньої освіти в Китайській Народній Республіці. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*. 2021. Вип. 56. С. 60–82.

REFERENCES

1. Bazylchuk L. V. (2014) *Pidhotovka maybutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva do orhanizatsiyi pozaklasnoyi roboty v zahalnoosvitnikh shkolakh* : Monohrafiya. [Preparing future teachers of fine arts for organizing extracurricular work in secondary schools : Monograph] Uman : VPTs «Vizavi». 287 p. [in Ukrainian].
2. Bay I. (2017) Aktualni pytannya navchannya obrazotvorchoho mystetstva v pochatkovykh klasakh. [Current issues in teaching fine arts in primary grades] *Osvitniy prostir Ukrayiny - Educational space of Ukraine*, 9(9). 159–162. [in Ukrainian].
3. Vey V. (2023) Svoyeridnist pidhotovky maybutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva na suchasnomu etapi modernizatsiyi osvity. [The uniqueness of training future teachers of fine arts at the current stage of modernization of education] *Nauka i tekhnika - Science and technology*, 13(27). 478–488. [in Ukrainian].
4. Volkova N. P. (2005) *Profesiyno-pedahohichna komunikatsiya: teoriya, tekhnolohiya, praktyka* : Monohrafiya. [Professional and pedagogical communication: theory, technology, practice : Monograph] Dnipropetrovsk : RVV DNU. 304 p. [in Ukrainian].
5. Demchenko I. I., Pichkur M. O., Blyznyuk T. O. (2009) *Tvorchyy rozvytok uchniv pochatkovoyi shkoly zasobamy obrazotvorchoho mystetstva* : Monohrafiya. [Creative development of primary school students through the means of fine arts : Monograph] Kyiv : Omid. 218 p. [in Ukrainian].
6. Konovets S. (2022) Osoblyvosti profesiynoi pidhotovky vchyteliv obrazotvorchoho mystetstva u vyshchyykh navchalnykh zakladakh. [Peculiarities of professional training of teachers of fine arts in higher educational institutions] *Visnyk Lvivskoyi natsionalnoyi akademiyi mystetstv - Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 22. 36–47. [in Ukrainian].
7. Krasnyuk I., Petrenko O. (2022) Tekhnolohizatsiya profesiynoi pidhotovky maybutnikh vchyteliv obrazotvorchoho mystetstva v umovakh universytetu. [Technologization of professional training of future teachers of fine arts in a university setting] *Veda a perspektivy - Science and perspectives*, 10(17). 90–101. [in Ukrainian].
8. Makarova O. S. (2002) Osoblyvosti spryynyattya tvoriv mystetstva uchnyamy pochatkovykh klasiv. [Peculiarities of perception of works of art by primary school students] *Tvorcha osobystist uchytelya: problemy teorii i praktyky* : Zb. nauk. pr. - *The creative personality of a teacher: problems of theory and practice* : coll. of science papers, 7. 237–246. [in Ukrainian].
9. Obertas T. S. (2014) *Rozvytok tvorchykh zdibnostey molodshykh shkolyariv zasobamy obrazotvorchoho mystetstva*. [Development of creative abilities of younger schoolchildren through the means of fine arts] *Tavriyskyy visnyk osvity - Taurian Bulletin of Education*, 1(2). 120–125. [in Ukrainian].
10. Chzhao B. (2021) *Periodyzatsiya rozvytku khudozhnoyi osvity v Kytayskiy Narodniy Respublitsi*. [Periodization of the development of art education in the People's Republic of China] *Zasoby navchalnoyi ta nauково-doslidnoyi roboty - Educational and research tools*, 56. 60–82. [in Ukrainian].

Сергій ЧЕРКАШИН,

orcid.org/0009-0002-6940-3863

викладач кафедри тактики військ протиповітряної оборони Сухопутних військ Харківського національного університету Повітряних сил імені Івана Кожедуба (Харків, Україна) cherkashynppo@gmail.com

Юлія ЧЕРКАШИНА,

orcid.org/0000-0002-7726-9556

старший викладач кафедри іноземних мов факультету післядипломної освіти Харківського національного університету Повітряних сил імені Івана Кожедуба (Харків, Україна) yuliia_cherkashyna@ukr.net

ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ВПЛИВУ РОЛЬОВИХ ІГОР НА ПРИЙНЯТТЯ ТАКТИЧНИХ РІШЕНЬ ТА СПІЛКУВАННЯ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ

У статті досліджується вплив рольових ігор як інноваційного педагогічного методу на підготовку військових фахівців. Основна увага приділяється їхньому значенню для розвитку тактичного мислення та комунікації англійською мовою у багатовісній середовищі. Проблема, яку розглядає дослідження, полягає у забезпеченні ефективної підготовки військовослужбовців, які мають одночасно володіти навичками прийняття оперативних рішень і здатністю вести професійну комунікацію англійською мовою під час виконання службових обов'язків. Мета статті — теоретично обґрунтувати потенціал рольових ігор для інтеграції навчання тактики та англійської мови через симуляцію реальних бойових ситуацій. У роботі розглянуто підхід, який базується на таких теоретичних моделях: теорія активного навчання (Active Learning) і ситуативне навчання (Situated Learning). Рольові ігри дають змогу створювати автентичні сценарії, у яких військовослужбовці виконують завдання, що вимагають високого рівня тактичного мислення, критичного аналізу та вміння адаптуватися до змінних обставин. Автори підкреслюють, що рольові ігри є ефективним інструментом розвитку навичок командної роботи, управління ресурсами, ухвалення рішень у стресових умовах та одночасного вдосконалення англійської комунікації. Зокрема, ігрові сценарії сприяють засвоєнню спеціалізованої військової термінології, підвищенню мовної впевненості та швидкості реакції під час спілкування. Проте, попри численні переваги, використання рольових ігор у військовій освіті стикається з певними викликами, серед яких значні витрати часу та ресурсів на розробку сценаріїв, підготовка інструкторів і складність оцінювання результатів. У статті зроблено висновок, що рольові ігри мають значний потенціал для підвищення ефективності військової підготовки, але потребують подальших досліджень для розробки універсальних методик їх впровадження та оцінювання результативності.

Ключові слова: рольові ігри, військова освіта, викладання англійської мови.

SERHIJ CHERKASHYN,

orcid.org/0009-0002-6940-3863

*Lecturer at the Department of Ground Forces Air Defense Tactics
Ivan Kozhedub Kharkiv National Air Force University
(Kharkiv, Ukraine) cherkashynppo@gmail.com*

Yuliia CHERKASHYNA,

orcid.org/0000-0002-7726-9556

*Senior Lecturer at the Department of English Language
Ivan Kozhedub Kharkiv National Air Force University
(Kharkiv, Ukraine) yuliia_cherkashyna@ukr.net*

A THEORETICAL ANALYSIS OF THE IMPACT OF ROLE-PLAYING GAMES ON TACTICAL DECISION-MAKING AND ENGLISH COMMUNICATION

The article explores the impact of Role Play (RP) as an innovative pedagogical method in the education of military specialists. It focuses on their significance for developing tactical thinking and English communication in a multinational environment. The problem addressed in the research is ensuring effective training for military personnel who must simultaneously possess skills in making operational decisions and the ability to communicate professionally in English

while performing their duties. The aim of the article is to theoretically justify the potential of RP for integrating tactical training and English communication through the simulation of real combat situations. The study employs an approach based on theoretical models such as Active Learning and Situated Learning. RP allows for the creation of authentic scenarios in which military personnel carry out tasks requiring a high level of tactical thinking, critical analysis, and the ability to adapt to changing circumstances. The authors emphasize that RPs are an effective tool for developing teamwork, resource management, decision-making under stress, and simultaneously improving English communication skills. Specifically, gaming scenarios contribute to the acquisition of specialized military terminology, increased linguistic confidence, and quicker response times during communication. However, despite numerous advantages, the use of RPs in military education faces certain challenges, including significant time and resource investments in scenario development, instructor preparation, and the complexity of assessing results. The article concludes that RPs have significant potential to enhance military training effectiveness but require further research to develop universal methods for their implementation and evaluation of their results.

Key words: role play, military education, English language teaching.

Постановка проблеми. Сучасна військова підготовка вимагає від військовослужбовців не тільки високого рівня тактичних знань і навичок, але й здатності до ефективної комунікації в умовах багатонаціональних операцій. У таких умовах важливою є здатність швидко приймати рішення, співпрацювати в команді та використовувати іноземну мову – англійську, як основну для міжнародного спілкування. Однак традиційні методи навчання часто не враховують реальні умови бойових ситуацій, де прийняття рішень і комунікація повинні здійснюватися в стресових умовах і в умовах невизначеності.

Одним із можливих рішень цієї проблеми є інтеграція рольових ігор у навчальний процес, оскільки вони дозволяють моделювати реальні ситуації та тренувати навички прийняття рішень в умовах, наближених до бойових. Рольові ігри створюють середовище, яке сприяє розвитку критичного мислення, командної співпраці та розвитку англомовної комунікації. Однак використання рольових ігор у військовій освіті залишається недостатньо дослідженим, особливо в контексті їх впливу на тактичне мислення і вдосконалення мовних навичок.

Отже, виникає потреба в теоретичному аналізі ефективності рольових ігор як методу навчання для військових фахівців, що дозволить з'ясувати їхній потенціал для розвитку ключових компетенцій – тактичного мислення та англійської мовної комунікації, а також визначити проблеми, з якими стикаються викладачі при їх впровадженні.

Аналіз досліджень. У науковій літературі з питань військової освіти та педагогіки рольові ігри визнаються ефективним методом активного навчання, який дозволяє створювати умови для розвитку практичних навичок у реальних або наближених до реальних ситуаціях. Багато зарубіжних досліджень підтверджують ефективність рольових ігор у розвитку стратегічного та тактичного мислення, оскільки вони змушують учасників

реагувати на змінювані умови, швидко приймати рішення та взаємодіяти з іншими учасниками в команді. Наприклад, дослідження (Salas E., Tannenbaum S. I., & Cohen, D., 2020) вказують на те, що рольові ігри сприяють розвитку лідерських якостей і прийняття рішень в умовах стресу, що є важливим аспектом для військових.

Особливо важливим є питання впливу рольових ігор на розвиток англомовної комунікації. Ряд міжнародних досліджень, зокрема роботи (Hughes L., & Jones M., 2020) підтверджують, що використання рольових ігор допомагає військовим підвищити мовну впевненість і покращити знання спеціалізованої термінології, що є важливим для взаємодії в багатонаціональних операціях.

Але не менш важливим є внесок українських авторів у дослідження цього питання. Оскільки рольові ігри набувають популярності в системі військової освіти України, ряд вітчизняних досліджень висвітлюють застосування цих методів у навчанні військовослужбовців. Зокрема, роботи (Петренко О. О., Бондаренко І. В., 2019) показують, що рольові ігри дозволяють створювати умовні бойові ситуації, де військовослужбовці мають змогу працювати в команді, приймати тактичні рішення та відпрацьовувати комунікаційні навички. Вони зазначають, що таке навчання є корисним для формування навичок швидкої реакції та адаптації до нових ситуацій, що є критично важливим у військовій практиці.

Вітчизняні дослідження також підкреслюють значення рольових ігор для вдосконалення англійської мови в контексті військової освіти. Роботи (Іванова Л. В., Слободянюк І. С., 2018) наголошують на важливості інтеграції англомовних рольових ігор у навчальний процес, що дозволяє не тільки тренувати мовні навички, але й засвоювати специфічну військову термінологію, яка є важливою для ефективної взаємодії в міжнародних місіях. Вони зазначають, що під час рольових ігор учасники отримують можливість спілкуватися

англійською мовою в умовах реалістичних сценаріїв, що допомагає покращити швидкість реакцій і точність комунікації в стресових ситуаціях.

Незважаючи на позитивні результати використання рольових ігор, дослідження українських авторів також вказують на ряд проблем, пов'язаних з цією методикою. Так, вітчизняні дослідження відзначають значні витрати часу та ресурсів на розробку сценаріїв, а також труднощі в підготовці інструкторів, здатних ефективно впроваджувати рольові ігри в навчальний процес. Крім того, вона акцентує на проблемах оцінки результатів рольових ігор, оскільки важко точно виміряти вплив цих методів на розвиток тактичного мислення та мовної компетенції.

Отже, на основі аналізу як зарубіжних, так і українських досліджень можна стверджувати, що рольові ігри мають великий потенціал для розвитку тактичних та мовних навичок військовослужбовців. Проте їх застосування вимагає подальших досліджень для вдосконалення методичних підходів і розробки ефективних інструментів для оцінки результатів.

Мета статті. Метою цієї статті є теоретичне обґрунтування потенціалу рольових ігор як інноваційного методу навчання в системі військової освіти, спрямованого на розвиток тактичного мислення та англійських комунікаційних навичок у військовослужбовців. Зокрема, стаття ставить завдання дослідити, яким чином рольові ігри можуть бути ефективно інтегровані у навчальний процес для створення умов, які імітують реальні бойові ситуації та сприяють розвитку критичного мислення, оперативного прийняття рішень і вдосконалення мовної компетенції, необхідної для взаємодії в багатонаціональних середовищах.

Додатково метою статті є виявлення переваг та обмежень використання рольових ігор у військовій підготовці, а також окреслення основних проблем, з якими стикаються викладачі при їх застосуванні, з урахуванням українського контексту. Стаття також спрямована на розробку рекомендацій для подальших досліджень та вдосконалення методичних підходів у застосуванні рольових ігор у навчанні тактики та англійського спілкування в військовій сфері.

Виклад основного матеріалу. Рольові ігри (PI) як інноваційний метод навчання активно використовуються в сучасній педагогіці, зокрема в військовій освіті, завдяки своїй здатності моделювати реальні бойові ситуації, де учасники повинні приймати швидкі та обґрунтовані рішення, а також ефективно взаємодіяти з іншими членами команди. Військові навчальні програми все час-

тіше включають рольові ігри для розвитку навичок тактичного мислення та вдосконалення англійської мови, що є критично важливим для міжнародних місій і багатонаціональних операцій.

Теоретичні основи рольових ігор в військовій освіті. Використання рольових ігор в навчанні військових спеціалістів ґрунтується на принципах активного навчання та ситуативного навчання. Згідно з теорією активного навчання (Active Learning), учасники повинні активно залучатися до процесу, виконуючи завдання, що передбачають прийняття рішень і критичне мислення. Активне навчання передбачає активну участь учнів у освітньому процесі. На відміну від традиційних методів, де учні є лише пасивними спостерігачами, активне навчання вимагає від учасників залучення до активних дій, виконання завдань, розв'язання проблем, прийняття рішень і аналізу ситуацій. Це дозволяє не лише засвоїти теоретичні знання, а й набувати практичних навичок. У контексті військового навчання активне навчання має особливе значення, оскільки військові спеціалісти повинні вміти приймати рішення в умовах невизначеності та стресу, що є критичними для ефективного виконання бойових завдань. Рольові ігри є чудовим інструментом для реалізації принципів активного навчання, оскільки вони вимагають від учасників виконання різноманітних завдань, що стимулюють критичне мислення, аналіз ситуацій і прийняття обґрунтованих рішень.

У свою чергу, теорія ситуативного навчання (Situating Learning) підкреслює важливість реалістичних умов, які імітують бойові ситуації, для ефективного засвоєння знань і навичок. Ситуативне навчання акцентує увагу на важливості навчання в реалістичних умовах, які імітують реальні життєві ситуації. Військове навчання передбачає роботу в умовах, які наближені до бойових, що дозволяє учасникам розвивати навички, необхідні для ефективного виконання бойових завдань у реальному житті. Теорія ситуативного навчання, що була розвинена Джоном Л. Пірсом і Барбарою Б. Сіммонс, стверджує, що знання найбільше засвоюються, коли вони застосовуються в контексті реальних ситуацій, а не в абстрактних або ізольованих умовах. Рольові ігри в рамках військової освіти дозволяють створити умови, які наближаються до реальних бойових ситуацій: від імітації командних дій до реальних кризових ситуацій, в яких військові спеціалісти повинні діяти швидко й ефективно (Ткаченко В. А., Паламарчук А. В., 2019).

У процесі таких ігор учасники можуть тренувати не тільки технічні навички, але й соціальні та

комунікативні, адже в реальному бою взаємодія з іншими членами підрозділу є критично важливою для досягнення успіху. Рольові ігри дають змогу створити ці умови, де учасники можуть безпосередньо пережити ситуації, наближені до реальних, що сприяє розвитку необхідних компетенцій у контексті військової служби.

Вплив рольових ігор на тактичне мислення. Рольові ігри є важливим інструментом для розвитку тактичного мислення у військових, оскільки вони моделюють реальні бойові ситуації і сприяють розвитку навичок, необхідних для ефективного реагування на стресові та непередбачувані умови. Вони активують критичні функції мислення, які мають важливе значення для прийняття рішень у контексті бойових дій.

1. Швидке оцінювання ситуації та прийняття рішень. Однією з основних цілей рольових ігор є стимулювання учасників до швидкого оцінювання ситуації. Військовослужбовці повинні навчитися швидко реагувати на змінювані умови, аналізуючи обмежену інформацію. Це дуже важливо, оскільки реальні бойові умови часто характеризуються відсутністю повної інформації про ситуацію на полі бою. Рольові ігри створюють середовище, де учасники можуть тренувати свою здатність приймати рішення, базуючись на часткових або неточних даних. Це підвищує їх здатність до тактичного мислення, оскільки учасники повинні не лише оцінювати поточну ситуацію, але й прогнозувати можливі наслідки своїх рішень. Для цього їм необхідно враховувати різноманітні фактори, такі як ресурси, час, ймовірні дії супротивника і ризики, що можуть виникнути внаслідок певних рішень.

2. Адаптація до змінних умов. Бойові умови є непередбачуваними і можуть змінюватися дуже швидко. У таких ситуаціях важливо вміти адаптувати свої дії відповідно до нових обставин. Рольові ігри, як частина військового навчання, дають змогу військовослужбовцям тренувати свою здатність до гнучкості та адаптації. Зміна умов, непередбачувані сценарії, нові завдання, які з'являються під час ігри, стимулюють військових швидко приймати нові рішення та змінювати стратегію залежно від того, як розвивається ситуація. Це особливо важливо в умовах бойових дій, де тактична ситуація може змінитися за лічені хвилини. Здатність адаптуватися до нових умов дозволяє зберегти ініціативу, не допустити помилок, і вчасно реагувати на зміни, що відбуваються.

3. Оцінка ризиків та передбачення наслідків. Ключовою складовою тактичного мислення є здатність оцінювати ризики і прогнозувати наслідки своїх дій. Рольові ігри дозволяють тренувати

саме ці навички, адже учасники повинні постійно брати до уваги потенційні загрози і наслідки своїх рішень. Вони повинні не лише діяти, а й передбачати, що може статися в результаті їхніх рішень, а також оцінювати можливі втрати чи вигоди для своїх сил і ресурсів. Наприклад, під час рольової гри, що імітує бойові дії, учасники повинні оцінити, чи доцільно йти в наступ, враховуючи ризик для своїх підрозділів, чи краще змінити тактику і закріпитися на поточних позиціях. Це допомагає військовослужбовцям тренувати здатність до обдуманих і обґрунтованих рішень.

4. Психологічна підготовка до стресових ситуацій. Крім розвитку тактичних навичок, рольові ігри також важливі для психологічної підготовки військовослужбовців. Бойові умови часто характеризуються високим рівнем стресу, швидким темпом і необхідністю ухвалювати важливі рішення в умовах високої напруги. Рольові ігри дозволяють військовим тренувати свою здатність зберігати холонокровність і не панікувати в екстремальних ситуаціях. Дослідження показують, що участь у рольових іграх може значно знизити рівень стресу та допомогти військовослужбовцям адаптуватися до реальних бойових умов, оскільки вони вже мають досвід прийняття рішень під тиском.

5. Покращення результатів у реальних бойових умовах. Дослідження показують, що військовослужбовці, які регулярно тренуються за допомогою рольових ігор, демонструють кращі результати в реальних бойових умовах. Вони мають більш високий рівень готовності до прийняття тактичних рішень, здатність швидше адаптуватися до змінних умов і працювати в команді. Це пов'язано з тим, що рольові ігри створюють тренувальний простір, де учасники можуть помилитися і вчитися на своїх помилках без ризику для реального життя. Тренуючи свої навички в безпечних умовах, вони здобувають досвід, який потім можуть застосувати у реальних ситуаціях.

Роль мовної комунікації у військових рольових іграх. Інтеграція англійської мови в процес рольових ігор є суттєвим аспектом підготовки військовослужбовців до багатонаціональних операцій і миротворчих місій, де англійська мова є основною мовою спілкування. Військові повинні мати не лише загальну мовну компетенцію, а й вільно оперувати спеціалізованою військовою термінологією, що використовується в процесі виконання оперативних завдань. У рамках рольових ігор учасники мають змогу тренувати мовні навички у контексті бойових сценаріїв, що забезпечує вдосконалення здатності до швидкого реагування та

ефективної комунікації в умовах високого стресу та обмеженої інформації.

Під час участі у рольових іграх військовослужбовці відпрацьовують використання спеціалізованої військової термінології, що охоплює різноманітні аспекти оперативної діяльності, такі як організація бойових операцій, застосування техніки і зброї, а також координація дій підрозділів. Такий підхід сприяє розвитку здатності до чіткої та оперативної комунікації, що є критично важливим для ефективного виконання завдань в багатонаціональному середовищі. Більш того, застосування англійської мови в цих сценаріях дозволяє учасникам освоювати терміни, що відповідають міжнародним стандартам, тим самим підвищуючи рівень міжкультурної взаємодії і полегшуючи інтеграцію в рамках багатонаціональних місій.

Рольові ігри також сприяють формуванню навичок комунікації в екстремальних умовах, що є необхідним для підтримання чіткої та ефективної взаємодії в умовах бойового стресу, де кожен момент може бути вирішальним. Тренування в таких умовах допомагає військовим розвивати здатність до оперативного обміну інформацією, швидкого прийняття рішень та оптимальної координації між підрозділами, що в свою чергу значно підвищує оперативну готовність і знижує ймовірність помилок в критичних ситуаціях.

Загалом, інтеграція англійської мови в навчальний процес рольових ігор є важливим елементом підготовки військових до виконання завдань у багатонаціональних операціях, оскільки дозволяє не лише удосконалити мовні навички, але й підвищити ефективність оперативної взаємодії в міжнародному контексті. Для ефективної інтеграції англійської мови в процес рольових ігор на занятті можна застосувати наступну модель, орієнтовану на навчання військовослужбовців в умовах багатонаціональних операцій. Нижче подано приклад такого заняття:

Тема заняття: Рольова гра «Міжнародна операція: координація підрозділів у бойовій ситуації».

Мета заняття: Покращити мовні навички військовослужбовців через використання спеціалізованої військової термінології англійською мовою, розвивати навички комунікації в умовах бойового стресу, тренувати прийняття тактичних рішень та координацію між підрозділами у міжнародному середовищі.

Структура заняття:

1. Вступна частина. Ознайомлення з основними термінами та фразами англійською мовою, що використовуються в міжнародних операціях (наприклад, “command post”, “fire support”,

“tactical withdrawal”, “field hospital”). Пояснення ролі кожного учасника в умовах рольової гри та завдання для підготовки до сценарію.

2. Розподіл ролей. Кожен учасник отримує свою роль у грі: командир підрозділу, офіцер зв'язку, медичний офіцер, командир технічного підрозділу тощо. Усі учасники повинні використовувати англійську мову для комунікації в межах своїх ролей. Вони отримують підказки щодо спеціалізованої термінології, яку слід використовувати.

3. Основна частина – рольова гра. Сценарій: Учасники розігрують ситуацію, в якій їхній підрозділ бере участь у міжнародній миротворчій операції. Вони повинні оперативно реагувати на зміну обстановки: атака противника, евакуація поранених, перегруповання сил, координація з іншими підрозділами. Усі дії і комунікація повинні проводитись англійською мовою, використовуючи відповідну термінологію (наприклад, “requesting air support”, “enemy detected in the north”, “evacuating casualties”, “establishing secure perimeter”). Учасники повинні приймати рішення щодо подальших дій на основі обмеженої інформації, що імітує реальні бойові умови.

4. Аналіз ситуації та обговорення. Після завершення рольової гри проводиться обговорення, в якому учасники аналізують свої дії, виявлені проблеми та можливості для покращення. Окрема увага приділяється оцінці ефективності комунікації, правильності використання термінології та рівню стресу під час гри. Оцінка мовної компетенції учасників, їх здатності чітко і зрозуміло передавати інформацію в умовах бойового стресу.

5. Підсумки та зворотний зв'язок. Викладач надає зворотний зв'язок, акцентуючи на вдоло використаних мовних зворотах, а також на питаннях, що потребують покращення. Проводиться короткий тренінг щодо виправлення мовних помилок, особливо в контексті термінології. Студенти обговорюють, як вони можуть поліпшити свою комунікацію в майбутніх ситуаціях і яка роль англійської мови у їхній професійній діяльності.

Завдання для учасників: Учасники повинні не тільки виконувати рольові дії, але й активно використовувати англійську мову для переговорів, доповідей, запитів та координації своїх дій з іншими підрозділами. Використовувати правильну термінологію, щоб забезпечити чіткість і точність інформації, що передається в стресових ситуаціях.

Очікувані результати: Учасники вдосконалять свою здатність до швидкої та ефективної комунікації англійською мовою в критичних ситуа-

ціях. Покращення навичок прийняття тактичних рішень під час міжнародних операцій завдяки правильному використанню спеціалізованої термінології. Підвищення загальної мовної компетенції, зокрема в контексті військових термінів та оперативних дій, що дозволить ефективно взаємодіяти з багатонаціональними силами під час місії.

Такий підхід допоможе військовослужбовцям не тільки удосконалити свої мовні навички, але й ефективно застосовувати їх у реальних ситуаціях, що вимагають координації та швидкої реакції.

Переваги та обмеження використання рольових ігор у військовій освіті. Рольові ігри мають численні переваги в контексті військової підготовки. Вони дозволяють створити реалістичні сценарії, що тренують командну роботу, лідерські якості та оперативне мислення. Також рольові ігри дають можливість забезпечити інтеграцію навчання тактики і англійської мови. У процесі гри військові навчаються діяти в команді, що є важливою складовою ефективно бойової стратегії. Проте є й певні обмеження у застосуванні цього методу. Одним із основних недоліків є значні витрати часу та ресурсів на розробку сценаріїв і підготовку інструкторів. Крім того, оцінка ефективності рольових ігор є складною, оскільки результати важко виміряти за стандартними критеріями, а також важливо враховувати індивідуальні особливості учасників.

Перспективи та рекомендації. Для досягнення максимального ефекту від використання рольових ігор у військовій освіті необхідно здійснити комплексне дослідження їхнього впливу на навчальний процес та розробити методичні рекомендації щодо їх впровадження. Одним з напрямків подальших досліджень є оптимізація сценаріїв рольових ігор, розробка ефективних методик їх оцінки та адаптація підготовки інструкторів для ефективного проведення таких занять. Важливим є також вивчення можливості інтеграції новітніх технологій, таких як віртуальна реальність, для створення ще більш реалістичних навчальних умов.

Таким чином, рольові ігри мають значний потенціал для розвитку тактичного мислення та мовних навичок військовослужбовців, і їхнє застосування вимагає систематичного підходу та подальших досліджень для оптимізації процесу навчання.

Висновок. Рольові ігри в системі військової освіти займають важливе місце завдяки своїй здатності створювати реалістичні умови, які моделюють бойові ситуації, що дозволяють учасникам тренувати навички тактичного мислення та оперативного прийняття рішень. Вони не

лише сприяють розвитку критичного мислення, але й допомагають удосконалити мовні навички, зокрема англійську мову, яка є необхідною для ефективної взаємодії у багатонаціональних силах та міжнародних місіях. Вивчення теоретичних аспектів використання рольових ігор показує, що цей метод навчання відповідає сучасним вимогам до військової освіти, орієнтуючись на інтеграцію практичних навичок з теоретичними знаннями в умовах, наближених до реальних бойових обставин.

Рольові ігри активно сприяють розвитку таких важливих навичок, як командна робота, лідерство, управління ресурсами, критичний аналіз ситуацій і швидке ухвалення рішень у стресових умовах. Завдяки цим характеристикам рольові ігри є безцінним інструментом для тренування молодих офіцерів та військовослужбовців, забезпечуючи не тільки теоретичне навчання, але й практичне закріплення знань у процесі діяльності. Вони дозволяють учасникам відчувати себе в умовах, що імітують реальні бойові дії, і приймати рішення, які можуть мати серйозні наслідки для успіху операцій.

Зокрема, інтеграція англійської мови в рольові ігри є ключовим аспектом, оскільки здатність ефективно комунікувати англійською мовою під час виконання службових обов'язків є необхідною для військовослужбовців, які беруть участь у міжнародних місіях або працюють у багатонаціональних підрозділах. Рольові ігри дозволяють створювати автентичні умови для практики англійської комунікації, що дає змогу покращити не лише розуміння специфічної військової термінології, але й швидкість реакції в умовах стресу. Таким чином, рольові ігри інтегрують навчання тактики з розвитком мовних навичок, що є важливою частиною комплексної підготовки військовослужбовців.

Проте використання рольових ігор у військовій освіті не позбавлене певних труднощів та обмежень. Одним із головних викликів є значні витрати часу та ресурсів, необхідні для розробки сценаріїв, підготовки інструкторів і забезпечення необхідної інфраструктури для проведення ігор. Враховуючи складність створення реалістичних сценаріїв, важливо правильно підійти до їхнього проектування, враховуючи як навчальні цілі, так і технічні можливості, а також рівень підготовки учасників.

Крім того, оцінка результатів рольових ігор залишається проблемою, оскільки важко точно виміряти їх вплив на розвиток тактичних і мовних навичок. Оцінка повинна включати не тільки

знання, але й поведінкові реакції учасників, що вимагає розробки нових методик та критеріїв для визначення успішності цих заходів.

Попри ці труднощі, рольові ігри є перспективним методом навчання, який здатен значно підвищити ефективність підготовки військовослужбовців. Вони дають можливість створити тренувальні середовища, що максимально наближені до реальних бойових умов, і забезпечити інтеграцію теоретичних знань з практичними

навичками. У майбутньому важливими напрямками є розвиток методичних підходів до впровадження рольових ігор, створення ефективних інструментів для їх оцінки та інтеграція новітніх технологій, таких як віртуальна реальність, для створення ще більш реалістичних навчальних середовищ. Тому рольові ігри є не лише важливим елементом сучасної військової освіти, але й значним потенціалом для покращення якості навчання в цій сфері.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко Н. М., Гончаренко Н. В. Використання ситуативного підходу в інтерактивному навчанні. / Науковий вісник Інституту педагогіки НАПН України, 2022. Вип. 50 (2). С. 293–300.
2. Романова О. М. Інтерактивні методи навчання в підготовці офіцерів: роль ігрових технологій у військовій освіті. / Науковий вісник Чорноморського національного університету. 2017. Вип. 2 (44). С. 124–130.
3. Іванова Л. В., Слободянюк І. С. Використання тренувальних технологій для розвитку командної взаємодії в умовах військового навчання. / Наукові праці Донецького національного університету. 2018. Вип. 10 (2). С. 112–118.
4. Петренко О. О., Бондаренко І. В. Моделювання ситуацій для розвитку командної роботи в військових навчальних програмах. / Проблеми військової освіти. 2019. Вип. 5 (2). С. 78–86.
5. Синельникова І. В. Використання рольових ігор у військовому навчанні: аналіз методичних підходів. / Військове навчання та освіта. 2015. Вип. 3 (37). С. 56–62.
6. Ткаченко В. А., Паламарчук А. В. Рольові ігри як інструмент розвитку командної взаємодії у військових навчальних програмах. Проблеми військової освіти. 2019. Вип. 5 (3). С. 48–54.
7. Шевченко В. П., Коваленко М. І. Роль тренування команд у військовій освіті: Інтерактивні підходи до підготовки. Військово-науковий вісник. 2020. Вип. 3 (34). С. 97–105.
8. Johnson D. W., Johnson R. T. The impact of cooperative learning on the achievement of students in military education settings. *Military Education Review*. Vol. 4(2). 2009. P. 34–45.
9. Hughes L., Jones M. The Role of Team-Based Training in Enhancing Military Effectiveness. *Military Psychology*. Vol. 32(2). 2020. P. 105–116.
10. Salas E., Tannenbaum S. I., Cohen, D. The Science of Team Training: A Review and a Path Forward. *American Psychologist*. Vol. 75(4). 2020 P. 436–447.
11. Salas E., Wilson K. A., Burke, C. S. Training Teams for High Performance: Lessons from the Past and Recommendations for the Future. *International Journal of Human-Computer Interaction*. Vol. 33(4). 2017. P. 251–264.
12. Smith-Jentsch K. A., Tannenbaum S. I. The Role of Team Training in Improving Team Performance. *Human Factors*. Vol. 60(6). 2018. 741–753.
13. Van der Klink M., Veldkamp B. The Role of Learning Design in Organizational Training and Development. *Journal of Workplace Learning*. Vol. 32(3). 2020. P. 231–244.

REFERENCES

1. Bondarenko N. M., Honcharenko N. V. (2022) Vykorystannia sytuatyvnoho pidkhodu v interaktyvnomu navchanni. [Use of situational approach in interactive learning.] *Naukovyi visnyk Instytutu pedahohiky NAPN Ukrainy – Scientific Bulletin of the Institute of Pedagogy of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine*. Vyp. 50 (2). 293–300. [in Ukrainian].
2. Romanova O.M. (2017) Interaktyvni metody navchannia v pidhotovtsi ofitseriv rol ihrovykh tekhnolohii u viiskovii osviti. [Interactive teaching methods in officer training: the role of game technologies in military education.] *Naukovyi visnyk Chornomorskoho natsionalnoho universytetu. – Scientific Bulletin of the Black Sea National University*. 2 (44). 124–130. [in Ukrainian].
3. Ivanova L. V., Slobodianiuk I. S. (2018) Vykorystannia trenuvalnykh tekhnolohii dlia rozvytku komandnoi vzaiemodii v umovakh viiskovoho navchannia. [Use of training technologies for the development of team interaction in the conditions of military training.] *Naukovi pratsi Donetskoho natsionalnoho universytetu. – Scientific works of Donetsk National University*. 10 (2). 112–118. [in Ukrainian].
4. Petrenko O. O., Bondarenko I. V. (2019) Modeliuvannia sytuatsii dlia rozvytku komandnoi roboty v viiskovykh navchalnykh prohramakh. [Simulation of situations for the development of teamwork in military training programs.] *Problemy viiskovoi osvity. – Problems of military education*. 5 (2). 78–86. [in Ukrainian].
5. Synelnykova I. V. (2015) Vykorystannia rolovykh ihor u viiskovomu navchanni: analiz metodychnykh pidkhodiv. [The use of role-playing games in military training: an analysis of methodological approaches.] *Viiskove navchannia ta osvita. – Military training and education*. 3 (37). 56–62. [in Ukrainian].
6. Tkachenko V. A., Palamarchuk A. V. (2019) Rolovi ihry yak instrument rozvytku komandnoi vzaiemodii u viiskovykh navchalnykh prohramakh. [Role-playing games as a tool for developing team interaction in military training programs.] *Problemy viiskovoi osvity. – Problems of military education*. 5 (3). 48–54. [in Ukrainian].

7. Shevchenko V. P., Kovalenko M. I. (2020) Rol trenuvannia komand u viiskovii osviti: Interaktyvni pidkhody do pidhotovky. [The role of team training in military education: Interactive approaches to training.] *Viiskovo-naukovyi visnyk. – Military scientific bulletin*, 3 (34), 97–105. [in Ukrainian].
8. Johnson D. W., Johnson R. T. (2009) The impact of cooperative learning on the achievement of students in military education settings. *Military Education Review*, 4(2), 34–45.
9. Hughes L., Jones M. (2020) The Role of Team-Based Training in Enhancing Military Effectiveness. *Military Psychology*, 32(2), 105–116.
10. Salas E., Tannenbaum S. I., Cohen, D. (2020) The Science of Team Training: A Review and a Path Forward. *American Psychologist*, 75(4), 436–447.
11. Salas E., Wilson K. A., Burke, C. S. (2017) Training Teams for High Performance: Lessons from the Past and Recommendations for the Future. *International Journal of Human-Computer Interaction*, 33(4), 251–264.
12. Smith-Jentsch K. A., Tannenbaum S. I. (2018) The Role of Team Training in Improving Team Performance. *Human Factors*, 60(6), 741–753.
13. Van der Klink M., Veldkamp B. (2020) The Role of Learning Design in Organizational Training and Development. *Journal of Workplace Learning*, 32(3), 231–244.

Інна ШИЛІНСЬКА,
orcid.org/0000-0002-0700-793X
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов та інформаційно-комунікаційних технологій
Західноукраїнського національного університету
(Тернопіль, Україна) inna.shylinska2012@gmail.com

СУЧАСНІ МЕТОДИ І ПІДХОДИ ДО НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ У ВИЩІЙ ШКОЛІ

Метою дослідження є визначення сутності основних сучасних підходів до навчання іноземних мов у вищій школі та виокремлення оптимальних методів навчання відповідно до кожного з цих підходів. У статті проаналізовано низку науково-методичної літератури для з'ясування стану вирішення означеної проблеми та особливостей іноземної підготовки у вищій школі. Результати дослідження засвідчили, що при впровадженні комунікативно-діяльнісного підходу найбільш оптимальними є комунікативний метод навчання та інтерактивні методи і технології (рольові та ділові ігри, форми дискусійного обговорення проблемних питань); компетентнісний підхід передбачає використання методу проєктів, методу кейсів та інтерактивних методів навчання іноземної мови; культурологічний підхід реалізується з використанням на заняттях рольових та ділових ігор, аутентичних матеріалів для читання і перекладу журнальних статей, перегляду відеоматеріалів; професійно орієнтований підхід передбачає впровадження проєктного методу, виконання ситуативних завдань, використання технології CLIL. У статті зазначено, що особливостями сучасної вищої освіти є інтегроване навчання мовної підготовки і фахових дисциплін, а також поєднання традиційних занять з дистанційною формою навчання. У зв'язку з цим у висновках наголошено на необхідності оволодіння викладачами іноземних мов цифровими компетенціями та зазначено, що поєднання розглянутих підходів до вивчення іноземних мов у вищій школі з використанням відповідно підібраних методів, мультимедійних ресурсів, інтерактивних додатків значно підвищує ефективність навчального процесу і позитивно впливає на формування професійної іноземної комунікативної компетентності майбутніх фахівців, підвищує мотивацію до навчання та формує здатність до самостійного опанування мови.

Ключові слова: методи навчання, підходи до навчання, професійна іноземна комунікативна компетентність.

Inna SHYLINSKA,
orcid.org/0000-0002-0700-793X
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Foreign Languages
and Information Communication Technologies
West Ukrainian National University
(Ternopil, Ukraine) inna.shylinska2012@gmail.com

MODERN METHODS AND APPROACHES TO TEACHING FOREIGN LANGUAGES IN HIGHER SCHOOL

The purpose of the study is to determine the essence of the main modern approaches to teaching foreign languages in higher education institutions and select optimal teaching methods that can be applied according to these approaches. A number of research works in foreign language methodology and the features of foreign language training in higher education institutions are analyzed in this paper. The results of the study show that when implementing the communicative-activity approach, the most optimal methods are the communicative method and interactive methods and technologies (role plays, different forms of discussing problematic issues); the competency-based approach involves the use of the project method, the case study method and interactive methods of teaching a foreign language; the cultural approach is implemented with the use of role plays, authentic materials for reading and translating journal articles, and video materials; the professionally oriented approach is applied using the project method, CLIL technology, and situational tasks. It is noted that integrated teaching of language training and subject matter, as well as a combination of traditional classes with distance learning are the features of modern higher education. In this regard, in conclusion part, it is emphasized on the need for foreign language teachers to master digital competencies and it is said that the combined use of the considered approaches to teaching foreign languages in higher education institutions applying appropriately selected methods, multimedia resources, and interactive applications significantly

increases the effectiveness of the educational process and has a positive effect on the development of the professional foreign language communicative competence of future specialists, increases motivation to study, and develops the ability to independently master the language.

Key words: *teaching methods, approaches to teaching, professional foreign language communicative competence.*

Постановка проблеми в загальному вигляді.

Володіння іноземними мовами на сучасному етапі розвитку суспільства відкриває широкі можливості для особистого та професійного розвитку фахівця, дозволяє вільно спілкуватися з фахівцями галузі з інших країн, брати участь у міжнародних проєктах та співпрацювати з партнерами.

На ринку праці у багатьох галузях, знання іноземної мови є обов'язковою вимогою, яку висувають роботодавці до працівників, оскільки це відкриває двері до роботи в міжнародних компаніях та організаціях, що співпрацюють з іноземними партнерами. Крім того, володіння іноземною мовою дає можливість ознайомитися з останніми науково-технічними досягненнями представників інших культур, висвітленими в їх наукових публікаціях, а також уможливує доступ до іншомовних навчальних курсів та освітніх ресурсів.

У цьому контексті процес навчання іноземних мов у вищій школі вимагає впровадження нових підходів до навчання, які відповідають сучасним вимогам освіти та очікуванням студентів. Методика, як і будь-яка інша наука, розвивається паралельно з розвитком суспільства, що спричиняє появу нових методів, засобів і форм навчання та удосконалення інших.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Підхід до навчання іноземних мов є базовою концептуальною категорією навчання, на основі якої визначають стратегію навчання і вибирають відповідні методи і прийоми для реалізації цієї стратегії. Утім, не існує єдиної класифікації підходів до навчання. Виокремлюють біхевіористський, індуктивно-свідомий, когнітивний та інтегрований підходи з позиції психології; мовний, мовленнєвий і мовленнєво-діяльнісний – за об'єктом навчання; прямий і свідомий (когнітивний) – за способом навчання [5, с. 82].

З-поміж тих, що найбільш широко використовують сьогодні у навчанні іноземних мов у вищій школі, можна виокремити комунікативно-діяльнісний, компетентнісний, культурологічний та професійно орієнтований підходи.

Сутність комунікативно-діяльнісного підходу до навчання іноземних мов полягає в тому, що навчальний процес організують як комунікативну взаємодію, що забезпечує участь кожного учасника як суб'єкта і об'єкта процесу пізнавальної діяльності [7, с. 73]. Застосування комуніка-

тивно-діяльнісного підходу передбачає поєднання свідомих і підсвідомих компонентів у навчанні, тобто формування іншомовних мовленнєвих навичок і умінь та оволодіння мовними засобами відбувається паралельно з засвоєнням правил оперування ними під час практичного застосування у реальних чи змодельованих ситуаціях спілкування [5, с. 83].

Оскільки практичною метою навчання іноземної мови у вищій школі є формування іншомовної комунікативної компетентності студентів, все більшої актуальності сьогодні набуває впровадження компетентнісного підходу в навчальний процес вивчення іноземної мови [О. Бігич, С. Ніколаєва, В. Редько, О. Ванівська].

Поняття іншомовної комунікативної компетентності по-різному трактується сьогодні вченими. Утім, більшість науковців виокремлюють у структурі іншомовної комунікативної компетентності три основні складові: лінгвістичну (знання і правила використання мови), соціокультурну (знання соціокультурного і соціолінгвістичного контексту функціонування мови у різних сферах діяльності) та комунікативну (комунікативні уміння і знання правил комунікативної поведінки, рефлексивно-перцептивні уміння) компетентності [6].

У сучасній лінгводидактиці спостерігається тенденція до заміни терміну «соціокультурна компетентність» на «лінгвосоціокультурна компетентність», яку розглядають як складову іншомовної комунікативної компетентності і трактують як «здатність особистості вибирати, використовувати і розуміти мовні та мовленнєві засоби іншомовного спілкування з національно-культурною семантикою відповідно до контексту, ситуації і стилю спілкування» [5, с. 425]. Формування лінгвосоціокультурної компетентності відбувається у процесі вивчення мови через пізнання культури народу, який говорить цією мовою, тобто на основі культурологічного підходу.

Вивчення іноземних мов на засадах культурологічного підходу досліджували С. Ніколаєва, Н. Басай, О. Пасічник та ін. Таке навчання передбачає застосування країнознавчого і лінгвокраїнознавчого компонентів на заняттях з іноземної мови [1, с. 21].

Майбутнім фахівцям необхідно набути рівня знань, який би давав можливість здійснювати спілкування у ситуаціях професійної реальності

з представниками галузі з інших країн, читати, розуміти та інтерпретувати іншомовні тексти на фахову тематику, тобто оволодіти професійною іншомовною комунікативною компетентністю, яка на думку вчених, формується як єдність шести компонентів: лінгвістичної, соціолінгвістичної, прагматичної, формально-логічної, психологічної і предметної компетенцій [9] і вважається сформованою, коли студент може використовувати іноземну мову щоб самостійно здобувати знання і розширювати свій досвід [4, с. 319].

З часом певні підходи потребують критичного осмислення та оновлення змісту з огляду на швидкий розвиток технологій, відповідно традиційні підходи до навчання поступаються місцем більш інноваційним, що передбачають використання цифрових платформ, інтерактивних методів та мультимедійних ресурсів. У цьому контексті виникає потреба в аналізі сучасних методів і підходів до навчання, оцінці їх ефективності та адаптації до нових вимог та стандартів освіти, що і зумовлює *актуальність* даного дослідження.

Метою статті є з'ясувати сутність основних сучасних підходів до навчання іноземних мов у вищій школі та виокремити оптимальні методи навчання відповідно до кожного з цих підходів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Згідно з основними принципами комунікативного навчання (мовленнєво-розумової діяльності, індивідуалізації, функціональності, ситуативності, новизни) реалізацію комунікативно-діяльного підходу забезпечує використання у процесі навчання комунікативного методу та інтерактивних методів і технологій (робота в парах та малих групах, опрацювання дискусійних питань, рольові та ділові ігри), завдяки яким учасники вирішують комунікативні завдання у процесі мовленнєвої діяльності.

При використанні комунікативного методу навчання, вживання рідної мови зводиться до мінімуму, при цьому використовуються різні види змістових, смислових, словесних чи ілюстративних опор, що допомагають будувати зміст висловлювання та засвоювати лексико-граматичний матеріал на різних текстових рівнях.

Рольові та ділові ігри дозволяють студентам вирішувати поставлене завдання за допомогою процесу комунікації у різних комунікативних ситуаціях (переговори, презентації, обговорення), що призводить до формування мовленнєвих умінь і навичок, необхідних під час здійснення іншомовної комунікативної діяльності.

Використання методу дискусії та дебатів на заняттях з іноземної мови дає змогу студентам

практично застосувати здобуті знання і навчитися висловлювати та аргументувати свою думку, сприяє розвитку критичного мислення. З-поміж найбільш вживаних форм дискусійного обговорення проблемних питань виокремимо такі: *круглий стіл* (студенти обговорюють поставлені питання під час невимушеної бесіди та висловлюють свою думку); *форум* (групи учасників обмінюються думками щодо поставленого проблемного питання); *симпозіум* (учасники виступають з доповідями, повідомленнями, відповідають на запитання, слухають інших, ставлять запитання); *акваріум* (студенти у групах обговорюють проблемне питання, виступають з результатами свого обговорення та дискутують з іншою групою); *дебати* (студенти представляють заздалегідь підготовлені аргументи щодо поставленого питання, слухають опонентів та обґрунтовують свою позицію).

Сучасний випускник вищої школи повинен вміти вільно, гнучко й ефективно використовувати іноземну мову в усній і письмовій формі відповідно до комунікативної ситуації у різних сферах та реєстрах спілкування, тобто володіти іншомовною комунікативною компетентністю. Розвиток іншомовної комунікативної компетентності на засадах компетентнісного підходу передбачає дотримання відповідних принципів навчання, а саме: гуманізації навчального процесу, професійно орієнтованої комунікативної спрямованості вивчення іноземних мов, активізації пізнавальної діяльності, підвищення мотивації до навчання [2]. Означені принципи реалізуються у навчально-пізнавальному процесі вивчення іноземних мов через застосування тих методів і технологій навчання, які сприятимуть формуванню практичних навичок і умінь використання мови, а також пошуку і аналізу інформації під час аудиторної та дистанційної форм навчання та самонавчання. До таких методів відносимо проєктне навчання, метод кейсів (case study), а також вище згадані інтерактивні методи навчання іноземної мови.

Використання методу проєктів спрямовано на організацію навчального процесу вивчення мови, метою якої є створення студентами творчого продукту, що має практичне значення. На особливу увагу в цьому контексті заслуговує реалізація міжнародного телекомунікаційного проєкту з використанням інформаційно-комунікаційних технологій та залученням іноземних студентів.

Спільна робота над проєктом сприяє розвитку комунікативних навичок, студенти вчаться вести дискусію, відстоювати свою думку, толерантно ставитися до думок інших. Під час роботи

над проєктом виникає необхідність опрацювання великих масивів текстової інформації, що сприяє розвитку умінь аналізувати інформацію, узагальнювати, виділяти основні смислові пункти. Навчання з використанням проєктного методу відбувається у декілька етапів, на кожному з яких виконується система відповідних вправ: на підготовчому етапі – вправи для формування мовних навичок; на виконавчому – для розвитку мовленнєвих умінь, навичок пошуку інформації; на презентаційному – вправи для навчання усного представлення проєктів; на підсумковому – для контролю сформованості мовленнєвих навичок та оцінювання результатів роботи [3, с. 48].

Метод кейсів (case study) широко використовується в методиці навчання іноземних мов для вивчення «Ділової англійської мови», «Бізнес-комунікацій», а також «Іноземної мови за професійним спрямуванням» студентами нефілологічних спеціальностей. Застосування означеного методу базується на використанні матеріалу, який знайомить студентів з реальною або змодельованою професійною проблемною ситуацією, що потребує аналізу і вирішення. Метод кейсів є методом інтенсивної освіти, який відрізняється методологічною насиченістю і дає змогу засвоювати великий обсяг знань і формувати професійні якості, оскільки органічно поєднує теорію і практику в навчальному процесі [8, с. 4].

Виконання кейсів, тематика яких пов'язана з майбутньою професійною діяльністю, сприятиме розвитку не лише мовленнєвих навичок студентів, а і навичок використання фахової термінології. Якщо у підручнику, за яким навчаються студенти, відсутні завдання для виконання кейсу, викладач може запропонувати розроблені ним завдання. Наприклад, для майбутніх ІТ-фахівців, які навчаються за підручником Infotech (S.R. Esteras) на другому курсі навчання після вивчення змістового модуля *Faces of the Internet*, який включає чотири теми, пропонуємо студентам виконання наступного кейсу: «Безпека онлайн-платформ: новий виклик для компанії NewSoft» відповідно до зазначених нижче етапів роботи.

1. Опис проблемної ситуації. Компанія NewSoft спеціалізується на розробці антивірусних програм для користувачів соціальних мереж. Одна з популярних платформ використовує дані своїх користувачів для цілей реклами без їхнього дозволу. NewSoft вирішує створити новий продукт, який би забезпечував надійний захист даних користувачів на таких платформах. Компанія запросила експертів для обговорення концепції продукту та визначення його основних функцій.

2. Завдання. Відповідно до запропонованих ролей (*директор NewSoft, інженер з кібербезпеки, менеджер з маркетингу, юрист*) розподіліться у чотири групи: 1) для обговорення стратегічних інтересів компанії; 2) для визначення технічних можливостей захисту даних; 3) для визначення стратегії просування нового продукту; 4) для аналізу правових аспектів використання даних в Інтернет-мережі.

3. Обговорення кейсу. Відповідно до отриманих ролей обговоріть наступні питання: *Які ризики для безпеки персональних даних існують на платформі? Як можна інтегрувати захист у продукт NewSoft? Які правові обмеження потрібно врахувати?*

4. Презентація рішення. Кожна група має підготувати презентацію (3–5 хвилин), де описує: назву продукту; основні функції; переваги для користувачів; потенційні виклики при впровадженні.

5. Додаткові питання для дискусії: *Чи можливо забезпечити повну безпеку персональних даних в Інтернеті? Як користувачі можуть убезпечити свої дані самостійно? Яка відповідальність онлайн-платформ за розголошення персональних даних.*

Виконання означеного завдання сприяє не лише розширенню професійного лексикону студентів відповідно до опрацьованих раніше тем, а і формуванню навичок проведення дебатів та командної роботи, розвитку умінь аргументувати свою думку та презентувати ідеї англійською мовою.

Вивчення мови майбутніми фахівцями без врахування культурного контексту обмежує розуміння її використання як в побутовій, так і професійній сферах. Впровадження культурологічного підходу в навчальний процес вивчення іноземної мови забезпечує реалізацію освітньої, практичної, виховної та розвивальної функцій навчання. В основі навчання знаходиться діалог культур, студенти знайомляться з традиціями, нормами, звичаями, цінностями, новітніми досягненнями науки і техніки народу, мова якого вивчається.

Реалізація культурологічного підходу потребує використання сучасних методів викладання та аутентичних матеріалів, які забезпечують якісну підготовку студентів. Читання та переклад журнальних статей щодо новітніх досягнень актуальної галузі, перегляд фільмів та їх обговорення, аналіз реклами чи соціальних медіа допомагає студентам краще зрозуміти культурний контекст та мовні засоби його вираження. Метод проєктів доцільно застосовувати під час проведення занять, теми яких присвячені вивченню традицій, історії або культурних явищ народу, мова якого вивчається.

Використання на заняттях з іноземної мови рольових та ділових ігор, моделювання ситуацій, які пов'язані з тематикою ділових подорожей та переговорів, занурення в реалії іншомовної культури спрямовано на розвиток навичок міжкультурної комунікації та оволодіння знаннями міжкультурних відмінностей, розуміння яких сприяє розвитку толерантного ставлення до інших культур.

Однією з основних особливостей іноземної мови як навчальної дисципліни у закладі вищої освіти є професійно орієнтований характер її вивчення. Під час реалізації професійно орієнтованого підходу акцент робиться на оволодінні лексиконом професійного мовлення фахівця, розвитку вмінь інтерпретації і трансляції фахових текстів, а також на формуванні вмінь міжкультурної професійної комунікації.

З-поміж методів навчання, що дозволяють максимально наблизити процес вивчення іноземної мови до реальних умов професійної діяльності виокремимо проектний метод, що дає можливість проводити дослідження та представляти їх результати іноземною мовою.

Використання сучасних фахових текстів, аудіо-та відеоматеріалів не лише допомагає студентам вивчити іноземну мову у природньому текстовому зв'язку, а і ознайомитися з новими розробками та досягненнями галузі. Наприклад, для юристів це можуть бути законодавчі документи, для економістів – фінансові звіти або статті з економіки, для ІТ-фахівців – технічна документація, науково-технічні чи науково-популярні статті.

У багатьох вищих навчальних закладах України сьогодні розвивається інтегроване навчання іноземних мов і фахових дисциплін, коли окремі дисципліни і курси викладають іноземною мовою або студентам пропонують навчання за англомовною (німецькомовною) освітньо-професійними програмами. Окрім вивчення предметного змісту дисциплін, таке навчання сприяє підвищенню рівня мотивації студентів до вивчення іноземної мови та розвитку навичок професійної іншомовної комунікації. Використання технології CLIL (Content Language Integrated Learning) в основі якої знаходиться чотири основні складові: content (зміст), communication (комунікація), cognition (пізнання), culture (культура) стимулює занурення майбутніх фахівців у професійне середовище та сприяє розвитку лінгвосоціокультурної компетенції.

З метою отримання практичного досвіду спілкування з носіями мови, у вищих навчальних закладах сьогодні організують гостьові лекції з викладачами університетів інших країн, а також з представниками актуальних галузей іншомовної культури.

Сучасна освіта спрямована на адаптацію навчального процесу до індивідуальних потреб, здібностей та інтересів студентів. Така стратегія реалізується на засадах особистісно орієнтованого підходу. Велике значення має розвиток автономності студентів, зростає роль самостійної роботи, яка сприяє формуванню вмінь планувати та організувати процес навчання.

Характерною особливістю сьогодення є змішане навчання (Blended Learning), що поєднує традиційні заняття з використанням онлайн-ресурсів. Розвиток цифрових технологій відкрив нові можливості для вивчення мов. Онлайн-платформи, такі як Duolingo, Busuu, Coursera та мобільні додатки дозволяють студентам вивчати мову у зручний час. Відео-конференції, зокрема Zoom, Microsoft Teams сприяють інтерактивному спілкуванню з носіями мови. Системи дистанційного навчання дозволяють студентам самостійно обирати темп навчання, здавати завдання у зручний час.

Висновки. Поєднання різних підходів до вивчення іноземних мов у вищій школі (комунікативно-діяльнісного, компетентнісного, культурологічного, професійно орієнтованого, особистісно орієнтованого) з використанням відповідно підібраних методів (комунікативного, інтерактивних, методу проєктів, методу кейсів), цифрових платформ, мультимедійних ресурсів, інтерактивних додатків значно підвищує ефективність навчального процесу, позитивно впливає на формування професійної іншомовної комунікативної компетентності студентів. Ці інструменти дозволяють зробити навчання більш гнучким, індивідуалізованим та інтерактивним, що відповідає сучасним викликам освіти та потребам студентів.

Для підвищення якості навчання іноземних мов у вищій школі та мотивації студентів до оволодіння мовою рекомендується активно впроваджувати сучасні методи навчання, комбінувати їх із традиційними та адаптувати до конкретних умов навчання. У свою чергу, це вимагає від викладачів іноземних мов оволодіння цифровими компетенціями для роботи з онлайн-ресурсами, мультимедійними інструментами та іншими технологіями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Басай Н. П. Реалізація культурологічного підходу через діалог культур у змісті навчального посібника елективного курсу «Німецькомовні країни». *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: «Педагогіка. Соціальна робота»*. 2016. Випуск 2 (39). С. 21 – 26.
2. Ванівська О. М. Реалізація компетентнісного підходу в процесі викладання іноземної мови у вищій школі. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: «Педагогіка. Соціальна робота»*. 2016. Випуск 1 (38). С. 71 – 75.
3. Годованець Н. І. Проектний метод вивчення іноземної мови. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: «Педагогіка. Соціальна робота»*. 2014. Випуск 31. С. 47 – 48.
4. Коваль Л.М. Формування у студентів немовних вищих навчальних закладів англійської професійно орієнтованої мовної компетенції. *Науковий вісник НЛТУ України*. 2010. Вип. 20. С. 318 – 321.
5. Методика навчання іноземних мов і культур: теорія і практика : підручник для студ. класичних, педагогічних і лінгвістичних університетів / Бігич О. Б. та ін.; заг. ред. С. Ю. Ніколаєвої. Київ : Ленвіт, 2013. 590 с.
6. Мукан Н., Горохівська Т., Ієвлев О., Чубінська Н., Кобрын В. Іншомовна комунікативна компетентність: поняттєвого-категорійний дискурс. *Академічні візії*. 2023. Випуск 15. Режим доступу: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/738/672>
7. Русалкіна Л. Комунікативно-діяльнісний підхід як невід’ємний складник іншомовної підготовки майбутніх лікарів. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи*. 2017. Вип. 2. С. 70 – 75. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ped_in_2017_2_13
8. Сурмін Ю. П. Кейс-метод: становлення та розвиток в Україні. *Вісник НАДУ*. 2015. № 2. С. 19 – 28.
9. Тарнопольський О. Б., Корнева З. М. Аспектний підхід до навчання англійської мови для спеціальних цілей у немовних ВНЗ. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна*. 2011. Вип. 18. С. 231 – 239.

REFERENCES

1. Basai N. (2016) Realizatsia kulturolohichnoho pidkходу u zmisti navchalnoho posibnyka elektyvnoho kursu “Nimetsko-movni krainy”. [Implementation of the cultural approach through the dialogue of cultures in the content of the textbook for the elective course “German-speaking countries”] *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Pedagogika. Sotsialna robota.* – Scientific Bulletin of Uzhgorod University. Serii: Pedagogika. Sotsialna robota. Series: “Pedagogy. Social work”. 2 (39). 21 – 26. [in Ukrainian].
2. Vanivska O. (2016) Realizatsia kompetentnisnoho pidkходу u protsesi vykladannia inozemnoi movy u vyshchii shkoli. [Implementation of the competency-based approach in the process of teaching a foreign language in higher education institutions] *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Pedagogika. Sotsialna robota.* – Scientific Bulletin of Uzhgorod University. Series: “Pedagogy. Social work”. 1 (38). 71 – 75. [in Ukrainian].
3. Hodovanets N. (2014) Proektnyi metod vyvchennia inozemnoi movy. [Project method of learning a foreign language] *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii: Pedagogika. Sotsialna robota.* – Scientific Bulletin of Uzhgorod University. Series: “Pedagogy. Social work”. 31. 47 – 48. [in Ukrainian].
4. Koval L. (2010) Formuvannia u studentiv nemovnykh vyshchikh navchalnykh zakladiv anhlomovnoi profesiino oriietovanoi movnoi kompetentsiiu. [Developing English-language professionally oriented language competence of students in non-linguistic higher educational institutions] *Naukovyi visnyk of NLTU Ukrainy.* – Scientific Bulletin of the UNFU of Ukraine. 20. 318 – 321. [in Ukrainian].
5. Metodyka navchannia inozemnykh mov i kultur: teoriia i praktyka: pidruchnyk dlia stud. klasychnykh, pedagogichnykh i lnhvistychnykh universytetiv (2013). Bihych O. B. ta in; za zah. red. S. Y. Nikolaevoi. [Methodology of teaching foreign languages and cultures: theory and practice: a textbook for students of classical, pedagogical and linguistic universities] / Bihych O. B. et al.; edited by S. Y. Nikolaeva. Kyiv: Lenvit, 590 p. [in Ukrainian].
6. Mukan, N., Horokhivska, T., Ievlev, O., Chubinska, N. ., & Kobryn, V. (2023) Inshomovna komunikatyvna kompetentnist: poniattievo-katehorialnyi dyskurs. [Foreign language communicative competence: conceptual-categorical discourse] *Akademichni viziii.* – Academic Visions. 15. Retrieved from: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/738/672> [in Ukrainian].
7. Rusalkina L. (2017) Komunikatyvno-diiialnisnyi pidkhyd yak nevidiemnyi skladnyk inshomovnoi pidhotovky maibutnykh likariv. [Communicative-activity approach as an integral component of foreign language training of future doctors] *Pedahohichni innovatsiii: ideii, realii, perspektyvy.* – Pedagogical innovations: ideas, realities, prospects. 2. 70 – 75. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ped_in_2017_2_13 [in Ukrainian].
8. Surmin Y. (2015) Keis metod: stanovlennia ta rozvytok v Ukraini. [Case method: formation and development in Ukraine] *Visnyk NADU.* – Bulletin of NAPA. 2. 19 – 28. [in Ukrainian].
9. Tarnopolsky O., Korneva Z. (2011) Aspektnyi pidkhyd do navchannia anhliskoi movy lkia spetsialnykh tsilei u nemovnomu VNZ. [Aspect approach to teaching English for special purposes in non-linguistic universities]. *Visnyk KhNU imeni V. N. Karazina.* – Bulletin of V. N. Karazin KhNU. 18. 231 – 239. [in Ukrainian].

УДК 378.147:373.78

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-64>

Василь ШКОБА,

orcid.org/0000-0003-0441-2363

заслужений працівник освіти України,

завідувач відділення музичного мистецтва та фізичної культури,

старший викладач кафедри музичного мистецтва

Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

(Луцьк, Україна) vshkoba@lpc.ukr.education

Олена ЯРМОЛЮК,

orcid.org/0000-0001-7238-0522

доктор філософії,

викладач кафедри музичного мистецтва

Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

(Луцьк, Україна) oyarmolyuk@lpc.ukr.education

КРИТЕРІЙ ТА ПОКАЗНИКИ ДІАГНОСТУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Дана публікація присвячена висвітленню актуальних проблем мистецько-педагогічної освіти в Україні, зокрема рівню кваліфікаційної підготовки здобувачів закладу фахової передвищої та вищої освіти, які навчаються за спеціальністю 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво).

На основі здійсненого нами детального аналізу змісту стандарту вищої освіти України першого (бакалаврського) рівня, галузі знань 01 Освіта/Педагогіка, спеціальності 014 Середня освіта (за предметними спеціальностями), освітньо-професійної програми 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво), робочих програм (силабусів) обов'язкових та вибіркових освітніх компонентів циклу професійної підготовки, а також науково-методичної, довідкової літератури та інформаційних джерел було визначено наступні критерії та показники діагностування диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва: гносеологічно-когнітивний, діяльнісно-практичний, мотиваційно-ціннісний, психологічно-емоційний, комунікативний, особистісно-орієнтований.

Вибір відповідних критеріїв та показників здійснено з урахуванням специфіки даної спеціальності, вимог потенційних роботодавців та умов подальшої професійної діяльності випускників за місцем працевлаштування, які згідно з класифікатором професій, можуть обіймати наступні посади: вчитель закладу загальної середньої освіти (музичне мистецтво), керівник музичний закладу дошкільної освіти, керівник аматорського дитячого колективу (гуртка, студії та ін.), культорганізатор дитячих позашкільних закладів та інших фахівців у галузі освіти.

Обґрунтовано зміст узагальнених понять «критерій» та «показник», перелічені загальні вимоги до кожного з критеріїв диригентсько-хорової підготовки, які охоплюють усі аспекти (музично-теоретичний, практичний, мотиваційний, психологічний та організаційний) кваліфікаційної підготовки здобувачів закладу фахової передвищої та вищої освіти. Для кожного критерію були дібрані відповідні показники та рівні, що конкретизують зміст компоненту диригентсько-хорової підготовки та фахової компетентності майбутнього учителя музичного мистецтва.

Ключові слова: *диригентсько-хорова підготовка, здобувачі освіти, заклад фахової передвищої та вищої освіти, стандарт, музичне мистецтво, учитель закладу загальної середньої освіти.*

Vasyl SHKOBA,

orcid.org/0000-0003-0441-2363

Honored Worker of Education of Ukraine,

Head of the Department of Musical Art and Physical Culture,

Senior Lecturer at the Department of Musical Art

Municipal Higher Educational Institution “Lutsk Pedagogical College” of the Volyn Regional Council

(Lutsk, Ukraine) vshkoba@lpc.ukr.education

Olena YARMOLYUK,

orcid.org/0000-0001-7238-0522

Candidate of Pedagogic Sciences,

Lecturer at the Department of Musical Art

Municipal Higher Educational Institution “Lutsk Pedagogical College” of the Volyn Regional Council

(Lutsk, Ukraine) oyarmolyuk@lpc.ukr.education

CRITERIA AND INDICATORS FOR DIAGNOSING THE CONDUCTING AND CHORAL TRAINING OF FUTURE MUSIC TEACHERS

This publication is devoted to highlighting the current issues of artistic and pedagogical education in Ukraine, in particular, the level of qualification training of applicants for professional pre-higher and higher education institutions studying in the specialty 014.13 Secondary Education (Musical Art).

On the basis of our detailed analysis of the content of the standard of higher education of Ukraine of the first (bachelor's) level, field of knowledge 01 Education/Pedagogy, specialty 014 Secondary Education (by subject specialties), educational and professional program 014.13 Secondary Education (Musical Art), work programs, syllabi of compulsory and elective educational components of the professional training cycle, as well as scientific, methodological, reference literature and information sources, the following criteria and indicators for diagnosing conductor-choral piano were identified.

The choice of relevant criteria and indicators was made taking into account the specifics of this specialty, the requirements of potential employers and the conditions of further professional activity of graduates at the place of employment, who, according to the classification of professions, can hold the following positions: teacher of a general secondary education institution (musical art), head of a music institution of preschool education, head of an amateur children's group (club, studio, etc.), cultural organizer of children's out-of-school institutions and other specialists in the field of education.

The content of the generalized concepts of "criterion" and "indicator" is substantiated, the general requirements for each of the criteria of conductor-choral training are listed, which cover all aspects (musical-theoretical, practical, motivational, psychological and organizational) of the qualification training of applicants for professional higher education institutions. For each criterion, appropriate indicators and levels have been selected that specify the content of the component of conducting and choral training and the professional competence of the future music teacher.

Key words: conductor and choral training, students, institution of professional higher education, standard, musical art, teacher of general secondary education.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво є важливим елементом становлення та еволюційного розвитку культури, а також одним із символів національної ідентичності, що формує світогляд людини, впливає на її свідомість, забезпечує функціонування її творчої діяльності, сприяє саморозвитку та самовираженню.

З огляду на темні часи війни, які випали сьогодні на долю кожного українця, воно здатне визначити ментальні кордони, ідентифікувати Україну в світовому соціокультурному просторі, допомагає впоратися з емоціями, підіймає моральний дух та є одним із засобів психологічної розради.

Вивчення мистецтва (музичного, образотворчого, хореографічного, тощо) в закладах дошкільної та загальної середньої освіти є запорукою формування гармонійної, естетично розвинутої особистості дитини, виявлення її мистецьких здібностей, розвитку культури поведінки в суспільстві, спілкування та здатності до критичного мислення (так звані «гнучкі навички», *soft skills*). Окрім цього, мистецтво є важливою складовою системи національно-патріотичного виховання, під час якого молоде покоління має змогу познайомитися з творчістю кращих представників української культурної спадщини, зрозуміти морально-естетичний зміст мистецтва, рівень його значення у формуванні історичного та соціокультурного контексту.

Зважаючи на це, майбутнього вчителя музичного мистецтва закладу загальної середньої освіти

варто розглядати як одного з носіїв української культури та національної ідентичності, елементи якої він, в свою чергу, передаватиме наступним поколінням, тим самим забезпечуючи здійснення відповідної навчально-виховної мети. Саме тому проблеми їхньої фахової підготовки, у системі якої диригентсько-хорова посідає одне з провідних місць, є надзвичайно актуальною (Шкоба, 2024: 279).

Аналіз досліджень. Основні етапи еволюції диригентсько-хорового мистецтва в Україні у своїх наукових працях досліджували М. Бурбан, Г. Карась, А. Мартинюк, Л. Ярошевська, В. Рожок, Б. Кудрик, А. Лащенко, І. Ярошенко; проблеми підготовки майбутніх фахівців до управління хоровими колективами розглядаються у працях В. Андрющенка, О. Бенч-Шокало, І. Гулеско, М. Загайкевича, П. Ковалик, А. Козир, Ю. Пучко-Колесник, О. Щолокової; становлення диригентсько-хорової техніки, багатофункціональність професії диригента – Є. Єгорова, Н. Селезньової, Т. Смирнової, М. Колесси, К. Пігрова, А. Мархалевського, Д. Завадинського, І. Розумного, А. Болгарського, Д. Бондаренко, А. Мірошникова, Н. Кушлик, А. Растригіна, М. Камінської, Л. Лялюк, І. Цюряк, С. Світайло, Л. Остапенко, Л. Ярошевська, Н. Тарарак, Л. Шумська, Л. Костенко, Л. Бірюкова, О. Кузнєцова, Г. Сікора (Ярмлюк, 2023: 114-115).

Метою статті було розглянути зміст фахової диригентсько-хорової підготовки майбутніх

учителів музичного мистецтва закладу загальної середньої освіти з урахуванням сучасних тенденцій та визначити відповідні критерії, показники та рівні цієї підготовки.

Виклад основного матеріалу. Підготовка кваліфікованих конкурентоспроможних фахівців – є головним завданням, яке постає сьогодні перед закладами фахової передвищої та вищої освіти, що є одними із повноправних суб'єктів економіки. Швидка та динамічна зміна світового устрою, в свою чергу, зумовлює зміни функціонування сучасного ринку праці, які супроводжуються новими вимогами роботодавців (стейкхолдерів) щодо змісту та рівня професійної підготовки майбутніх випускників.

Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва закладів загальної середньої освіти в Україні здійснюється в рамках освітньо-професійної програми **014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)** за освітньо-професійним ступенем фаховий молодший бакалавр, освітніми ступенями бакалавр та магістр. В Україні підготовку за даною спеціальністю забезпечують 71 заклад фахової передвищої та вищої освіти (відповідно до результатів статистичного аналізу даних єдиної державної електронної бази з питань освіти (ЄДЕБО)).

Здійснювати обґрунтований вибір творів світового й національного музичного мистецтва для використання в професійній діяльності, виконувати музичні твори, поєднуючи вокальні, диригентські та інструментальні навички, керувати колективним та індивідуальним музикуванням – все це є програмними результатами навчання здобувачів освіти за даною спеціальністю, відповідно до змісту стандарту вищої освіти України першого (бакалаврського) рівня, галузі знань 01 Освіт/Педагогіка, спеціальності 014 Середня освіта (за предметними спеціальностями) (Стандарт вищої освіти, 2024: 19).

Після завершення навчання випускники мають змогу обіймати посади вчителя закладу загальної середньої освіти (музичне мистецтво), керівника музичного закладу дошкільної освіти, керівника аматорського дитячого колективу (гуртка, студії та ін.), культурного організатора дитячих позашкільних закладів та інших фахівців у галузі освіти.

Як бачимо, з огляду на це у подальшій професійній діяльності нинішні студенти матимуть змогу працювати з вокально-хоровими колективами різного типу, виду та складу, що функціонують на базі закладів дошкільної, загальної середньої, мистецької позашкільної, фахової передвищої та вищої освіти, церковних організа-

цій та установ (різних конфесій та проповідувань), будинків (палаців) культури (селища, району, міста, області), а також є окремими аматорськими чи професійними хоровими колективами локального, регіонального чи всеукраїнського (світового) рівнів. Саме через це, сукупність якостей майбутнього керівника, його здібності, вміння та навички – є предметом дослідження багатьох вітчизняних науковців, педагогів, музикантів та мистецтвознавців.

Фахову диригентсько-хорову підготовку здобувачів освіти забезпечують цикли обов'язкових та вибіркових (тих, що пропонуються для вивчення здобувачам освіти закладом фахової передвищої та вищої освіти для більшого вдосконалення та задоволення освітніх і кваліфікаційних потреб) освітніх компонентів загальної та професійної підготовки (Освітньо-професійна програма 014 СО ММ, 2023: 17).

До циклу професійної підготовки належать наступні освітні компоненти:

- педагогічна майстерність;
- теорія і методика музичної освіти;
- основи музично-теоретичної підготовки;
- інструментальна підготовка;
- диригентсько-хорова підготовка;
- музично-педагогічна практика (пропедетична, пробна, переддипломна).

Диригентсько-хорова підготовка здобувачів освіти включає в себе опанування ними наступних освітніх компонентів: хорового диригування, хорознавства, практичної роботи з хоровим колективом, хорового класу, постановки голосу та хорового аранжування. Усі вони спрямовані на розвиток природних музичних даних (слух, пам'ять, уява), вдосконалення власних виконавських здібностей, формування художньо-естетичного смаку, напрацювання бази музично-теоретичних знань та практичних методів роботи з вокально-хоровим колективом.

Керування хором визначається як організація та здійснення репетиційної, концертно-виконавської та конкурсно-фестивальної (за наявності) діяльності, в основі яких першочергового значення набувають рівень сформованості диригентсько-мануальної техніки, розвиток музично-теоретичної бази знань, оволодіння методичними прийомами проведення практичної вокально-хорової роботи з учасниками творчого процесу.

Наявність кваліфікованого керівника, який здатний забезпечити високий рівень виконавської майстерності творчого (вокально-хорового) колективу – є запорукою його успішного функціонування. Задля вдалої реалізації цього завдання

керівник повинен володіти організаторськими, педагогічними та музичними вміннями, серед яких наявність організаторських – це необхідна умова для об'єднання спільною метою людей різного віку, освітнього рівня, культурного розвитку та вподобань. Він повинен виховувати любов до музики, формувати музичний смак, розвивати художні інтереси та створювати у колективі творчу атмосферу, володіти відповідним рівнем диригентсько-хорової підготовки, методикою роботи з вокально-хоровим колективом. Окрім цього – бути цікавою та всебічно розвиненою особистістю, яка розбирається у соціокультурному просторі, вміє працювати з людьми на засадах взаємної поваги, розуміння, емпатії, тощо (Альпакова, 2020: 94).

Психолого-педагогічна наука трактує поняття «**критерію**» наступним чином:

- «підстава для оцінки, визначення або класифікації чогось; мірило» (Бусел, 2005: 588);
- «ознака, на підставі якої дається оцінка якого-небудь явища, дії; ознака, взята за основу класифікації» (Ничкало, 2000: 163);
- «стандарт, на основі якого можна оцінити, порівняти реальне педагогічне явище, процес або якість за еталоном» (Багрій, 2012: 10).

У даному випадку під поняттям **критерію** ми розглядаємо певний кількісний та якісний показник, який відображає усі структурні компоненти, що впливають на процес диригентсько-хорової підготовки майбутнього учителя музичного мистецтва.

Відповідно до результатів проведеного теоретичного аналізу науково-методичної літератури та інформаційних джерел, а також беручи до уваги зміст диригентсько-хорової підготовки здобувачів закладу фахової передвищої та вищої освіти, нами було визначено наступні критерії діагностики, серед яких:

- гносеологічно-когнітивний;
- діяльнісно-практичний;
- мотиваційно-ціннісний;
- психологічно-емоційний;
- комунікативний;
- особистісно-орієнтований.

Впровадження **гносеологічно-когнітивного критерію** дає можливість виявити рівень музично-теоретичної обізнаності студентів, що була набута ними в процесі їхньої фахової мистецької підготовки, а також є результатом своєрідного базису, який включає в себе знання з наступних дисциплін: елементарна теорія музики, сольфеджіо, гармонія, поліфонія, музична (українська та світова) література, аналіз музичних форм. Крім того, за допомогою даного критерію ми маємо змогу

з'ясувати загальний рівень ерудованості майбутніх керівників хорових колективів щодо питань з різноманітних суміжних галузей, які стосуються розвитку соціокультурного простору.

Отож, **показниками** сформованості навичок хорового менеджменту здобувачів освіти (майбутніх керівників хорових колективів) за **гносеологічно-когнітивним критерієм** є:

- міра музично-теоретичної обізнаності майбутнього керівника вокально-хорового колективу;
- міра загальної культурно-мистецької ерудованості здобувачів освіти та трактування власної світоглядної позиції;
- розуміння основних закономірностей функціонування хору та значення його діяльності у національному культурно-мистецькому просторі.

За допомогою **діяльнісно-практичного критерію** необхідно визначити рівень фахової диригентсько-хорової підготовки студентів, а саме – володіння ними прийомами мануальної техніки диригування, здійснення самостійної роботи щодо вивчення хорової партитури (гра на фортепіано, спів хорових партій, детальний аналіз обраного твору), проведення практичної роботи з вокально-хоровим колективом (на базі академічних груп закладу освіти, студентських хорових колективів, тощо) з використанням методичних прийомів, які необхідні для роботи над хоровим строєм та ансамблем, розуміння професійної термінології з питань хорознавства, оперування нею під час здійснення безпосередньої практичної діяльності.

Показниками діяльнісно-практичного критерію визначаємо:

- рівень диригентсько-хорової підготовки (мануальна техніка диригування);
- обсяг набутих теоретичних знань з питань хорознавства, їхнє використання у моделюванні власної практичної діяльності;
- володіння методикою роботи з вокально-хоровим колективом, вміння проєктувати ці знання в майбутньому виконавстві.

Застосування **мотиваційно-ціннісного критерію** спрямоване на виявлення мотивації майбутніх керівників (диригентів, хормейстерів) вокально-хорових колективів щодо здійснення власної професійної діяльності в подальшому, а також з'ясування справжніх причин даної вмотивованості та чинників, які потенційно можуть впливати на обсяг її рівня. До таких варто віднести особистісні переконання, вподобання, ціннісні орієнтації щодо вибору обраної спеціальності (фаху, професії), визначення рівню престижу та ймовірного статусу керівника колективу в суспільному середовищі, можливість для кар'єрного зростання, твор-

чої реалізації та самовдосконалення, задоволення власних відповідних духовних та матеріальних потреб, вплив геополітичних, економічних, соціальних, безпечних зовнішніх та внутрішніх чинників на формування особистості диригента.

Серед **показників мотиваційно-ціннісного** критерію визначаємо наступні:

- рівень мотивації щодо пізнання змісту та функціоналу хорового менеджменту, впровадження його елементів у особисту професійну діяльність в майбутньому;

- вмотивованість бути суб'єктом культурно-мистецького педагогічного простору по завершенню навчання та здобуття певного освітнього ступеню;

- мотивація щодо вдосконалення власного рівня професійної компетенції та передача цього досвіду для всіх учасників складу вокально-хорового колективу.

Використання **психологічно-емоційного критерію** допоможе нам визначити рівень психологічної готовності студентів до провадження диригентсько-хорової діяльності – вміння тримати фокус уваги на виконанні поставлених цілей, долавання страху перед великою публічною аудиторією, впевнене поведіння з людьми під час проведення репетиційної, концертної чи конкурсної та фестивальної діяльності; зрозуміти, чи здатний керівник забезпечити відповідний психологічно-емоційний клімат та міжособистісну взаємодію всередині колективу з урахуванням індивідуальних особливостей кожного учасника (рівень професійної мистецької підготовки, соціального статусу, вік, національність, особливості характеру та темпераменту, тощо).

Відповідно до визначеного змісту даного критерію його **показниками** стали:

- рівень психологічної готовності до провадження публічної диригентсько-хорової діяльності;

- здатність до забезпечення сприятливих психологічно-емоційних умов міжособистісної взаємодії між усіма учасниками колективу.

Оскільки діяльність керівника вокально-хорового колективу є неможливою без процесу комунікації, то застосування **комунікативного критерію** у діагностиці допомогло нам визначити особистий стиль спілкування кожного з респондентів, що був сформований під час навчання у закладі освіти, є результатом проведеної практичної підготовки та спирається на особливості власного пережитого педагогічного досвіду, їхня здатність до ведення комунікації, яка ґрунтуватиметься на принципах взаємоповаги, субординації, толерантності та

відповідатиме усім етичним нормам поведінки. Даний критерій також спрямований на з'ясування рівня оперування професійною термінологією під час здійснення професійної діяльності.

Зважаючи на все перелічене, **показниками комунікативного критерію** стали:

- здатність до ведення комунікаційних процесів, що побудовані на загальноприйнятих етичних принципах;

- формування власного стилю спілкування у міжособистісній взаємодії;

- здатність до самоаналізу та рефлексії.

Для формування цілісної особистості майбутнього вчителя необхідним є **особистісно-орієнтований критерій**, адже його впровадження в процес діагностики необхідний для визначення рівня сформованості у здобувачів освіти певного спектру особистісних (вроджених та набутих) якостей, зокрема відповідальність, пунктуальність, дисциплінованість, рішучість, креативність, емпатія, переконливість, концентрація, вимогливість, саморефлексія, вміння працювати в команді, забезпечення відповідних умов та потреб, адаптивність, яскраво виражені лідерські та організаторські здібності, чітко визначена громадянська позиція.

Показниками особистісно-орієнтованого критерію було визначено наступні:

- наявність у респондентів зазначених особистісних якостей;

- рівень сформованості лідерських та організаторських здібностей;

- розуміння важливості значення щодо їхнього практичного застосування у подальшій професійній діяльності.

Висновки. Узагальнюючи результати проведеного нами аналізу науково-методичних та довідкових джерел, а також змісту стандарту вищої освіти України першого (бакалаврського) рівня, галузі знань 01 Освіта/Педагогіка, спеціальності 014 Середня освіта (за предметними спеціальностями), освітньо-професійної програми 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво), робочих програм, силабусів обов'язкових та вибіркового освітніх компонентів циклу професійної підготовки, дозволив визначити наступні критерії та показники діагностування диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва: гносеологічно-когнітивний, діяльнісно-практичний, мотиваційно-ціннісний, психологічно-емоційний, комунікативний, особистісно-орієнтований.

Дані критерії охоплюють весь спектр фахової диригентсько-хорової підготовки здобувачів

закладів фахової передвищої та вищої освіти, а діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва також є адаптовані до практичної професійної діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва закладу загальної середньої освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альпакова Ірина. Довідник хормейстера. Канів: Склянка часу/Zeitglas, 2020. 94 с.
2. Багрій В. Н. Критерії та рівні сформованості професійних умінь майбутніх соціальних педагогів. *Збірник наукових праць Хмельницького інституту соціальних технологій Університету «Україна»*. 2012. №6. С. 10-14.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
4. Освітньо-професійна програма 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво), 2023. URL: <http://surl.li/rjstr>
5. Професійна освіта : словник: навчальний посібник для учнів і педагогічних працівників професійно-технічних навчальних закладів / АПН України, Ін-т педагогіки і психології проф. освіти; уклад. С. У. Гончаренко та ін.; за ред. Н. Г. Ничкало. Київ: Вища школа, 2000. 380 с.
6. Стандарт вищої освіти України першого (бакалаврського) рівня, галузі знань 01 Освіта/Педагогіка, спеціальності 014 Середня освіта (за предметними спеціальностями). Видання офіційне. Міністерство освіти і науки України. Київ, 2024. 30 с.
7. Шкоба В. А. Модернізація диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва: сучасні тенденції та перспективи розвитку. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти*: матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної конференції (с. Світязь Шацького району Волинської області, 24–26 травня 2024 року) ; Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. С. 279-282.
8. Ярмолюк О. В. Особливості розвитку фахових компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва в контексті сучасної диригентсько-хорової підготовки. *Fine Art and Culture*, Вип. 4, С. 113-118.

REFERENCES

1. Alpakova I. (2020) Dovidnyk khormeistera. [Handbook of the choirmaster] Kaniv: Glass of Time / Zeitglas. 94. [in Ukrainian].
2. Bahrii V. (2012) Kryterii ta rivni sformovanosti profesiinykh umin maibutnykh sotsialnykh pedahohiv. [Criteria and levels of professional skills of future social workers] Zbirnyk naukovykh prats Khmelnytskoho instytutu sotsialnykh tekhnolohii Universytetu «Ukraina», 6. 10-14. [in Ukrainian].
3. Busel V. (2005) Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy (z dod. i dopov.). [The Great Explanatory Dictionary of the Modern Ukrainian Language (with additions and supplements)] Kyiv: Irpin: VTF «Perun». 1728. [in Ukrainian].
4. Osvitno-profesiina prohrama 014.13 Serednia osvita (Muzychne mystetstvo) [Educational and professional program 014.13 Secondary education (Musical art)]. (2023). URL: <http://surl.li/rjstr> [in Ukrainian].
5. Profesiina osvita : slovnyk: navchalnyi posibnyk dlia uchniv i pedahohichnykh pratsivnykiv profesiino-tekhnichnykh navchalnykh zakladiv [Vocational education: a dictionary: a textbook for students and teachers of vocational schools]. (2000). APN Ukrainy, In-t pedahohiky i psykholohii prof. osvity; uklad. S. U. Honcharenko ta in.; za red. N. H. Nychkalo. Kyiv: Vyshecha shkola. 380. [in Ukrainian].
6. Standart vyshchoi osvity Ukrainy pershoho (bakalavrskoho) rivnia, haluzi znan 01 Osvita/Pedahohika, spetsialnosti 014 Serednia osvita (za predmetnyimi spetsialnostiamy) [Standard of Higher Education of Ukraine of the first (bachelor's) level, field of knowledge 01 Education/Pedagogy, specialty 014 Secondary Education (by subject specialties)]. (2024). Vydannia ofitsiine. Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. Kyiv. 30. [in Ukrainian].
7. Shkoba V. (2024) Modernizatsiia dyryhentsko-khorovoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva: suchasni tendentsii ta perspektyvy rozvytku. [Modernization of conducting and choral training of future teachers of musical art: current trends and prospects for development] Aktualni problemy rozvytku ukrainskoho ta zarubizhnoho mystetstv: kulturolohichnyi, mystetstvoznachnyi, pedahohichnyi aspekty: materialy IX Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (s. Svitiaz Shatskoho raionu Volynskoi oblasti, 24–26 travnia 2024 roku) ; Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. Lviv – Torun : Liha-Pres. 279-282. [in Ukrainian].
8. Yarmoliuk O. (2023) Osoblyvosti rozvytku fakhovykh kompetentnosti maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva v konteksti suchasnoi dyryhentsko-khorovoi pidhotovky. [Features of the development of professional competencies of the future teacher of musical art in the context of modern conductor and choral training] Fine Art and Culture, Issue 4. 113-118. [in Ukrainian].

Наталія ЮРІЙЧУК,
orcid.org/0000-0001-8308-3283
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри української лінгвістики та методики навчання
Університету Григорія Сковороди в Переяславі
(Переяслав, Київська область, Україна) nd711@ukr.net

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ПРОФЕСІЙНОГО МОВЛЕННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ НЕФІЛОЛОГІЧНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (ЗА ПРОФЕСІЙНИМ СПРЯМУВАННЯМ)

На сучасному етапі в системі вищої освіти є потреба в оновленні змісту мовної підготовки майбутніх фахівців. «Українська мова (за професійним спрямуванням)», що вивчається на нефілологічних спеціальностях як обов'язкова дисципліна загальної підготовки здобувачів вищої освіти, спрямована сформуванню мовної особистості, яка використовуватиме всі набуті знання, уміння і навички для оптимальної мовної поведінки в професійній діяльності.

Вченими у різні часи активно обговорюється проблема особливостей вивчення дисципліни «Українська мова (за професійним спрямуванням)», а також формування культури професійного мовлення фахівців різних галузей.

Мета статті: на основі аналізу наукової літератури дослідити особливості формування культури професійного мовлення здобувачів вищої освіти нефілологічних спеціальностей під час вивчення дисципліни «Українська мова (за професійним спрямуванням)», визначити ефективні методи і прийоми організації навчального процесу з окресленої проблеми.

Формування культури професійного мовлення у здобувачів вищої освіти нефілологічних спеціальностей зумовлене потребами сфери їх майбутнього фаху. Кожна спеціальність має свою професійну термінологію, ряд функціональних особливостей, що потребує розвитку певних загальних та фахових компетентностей, які трансформуються у відповідні програмні результати, а також в особистісний досвід майбутніх фахівців.

Особливості підготовки здобувачів вищої освіти нефілологічних спеціальностей полягає в умінні орієнтуватися у певній освітній галузі, самостійно приймати рішення, бути компетентним у питаннях професійного усного та писемного спілкування, оскільки кожна спеціальність, з погляду мовної освіти, оперує специфічною вузькоспеціальною лексикою та мовними конструкціями, які здобувачі вищої освіти повинні опанувати у процесі вивчення загальних та спеціальних дисциплін.

Таким чином, формування культури професійного мовлення здобувачів нефілологічних спеціальностей є ключовим аспектом їх професійної підготовки. Вивчення дисципліни «Українська мова (за професійним спрямуванням)» сприяє розвитку загальних та фахових компетентностей, розширює мовні можливості майбутніх фахівців, що є необхідною умовою для успішної роботи в професії. Для досягнення цієї мети важливо застосовувати сучасні методи та прийоми організації навчальної діяльності, враховуючи специфіку майбутньої професії здобувачів вищої освіти.

Ключові слова: культура професійного мовлення, українська мова (за професійним спрямуванням), нефілологічні спеціальності, мовна підготовка, фахова термінологія.

Nataliya YURIYCHUK,
orcid.org/0000-0001-8308-3283
Ph. D in Pedagogics,
Assistant Professor at the Department for Ukrainian Linguistics and Methods of Education
Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav
(Pereiaslav, Kyiv region, Ukraine) nd711@ukr.net

FORMATION OF PROFESSIONAL SPEECH CULTURE OF HIGHER EDUCATION STUDENTS OF NON-PHILOLOGY MAJORITIES IN THE PROCESS OF STUDYING THE UKRAINIAN LANGUAGE (FOR PROFESSIONAL DIRECTION)

At the current stage in the system of higher education, there is a need to update the content of the language training of future specialists. «Ukrainian language (for professional direction)», which is studied in non-philology majors as a mandatory discipline of the general training of higher education applicants, is aimed at forming a linguistic personality that will use all acquired knowledge, abilities and skills for optimal linguistic behavior in professional activities.

Scientists at different times actively discuss the problem of the peculiarities of the study of the discipline «Ukrainian language (by professional direction)», as well as the formation of a culture of professional speech of specialists in various fields.

The purpose of the article: based on the analysis of scientific literature, to investigate the peculiarities of the formation of the culture of professional speech of students of higher education of non-philology majors during the study of the discipline «Ukrainian language (for professional direction)», to determine effective methods and techniques of organizing the educational process from the outlined problem.

The formation of the culture of professional speech among students of higher education in non-philology majors is determined by the needs of the field of their future profession. Each specialty has its own professional terminology, a number of functional features that require the development of certain general and professional competencies, which are transformed into relevant program results, as well as into the personal experience of future specialists.

The peculiarities of the training of students of higher education in non-philology majors is the ability to navigate in a certain field of education, to make decisions independently, to be competent in matters of professional oral and written communication, since each major, from the point of view of language education, operates with specific highly specialized vocabulary and language constructions that students of higher education education must be mastered in the process of studying general and special disciplines.

Thus the formation of the culture of professional speech of students of non-philology majors is a key aspect of their professional training. Studying the discipline «Ukrainian language (for professional direction)» contributes to the development of general and professional competences, expands the language capabilities of future specialists, which is a necessary condition for successful work in the profession. To achieve this goal, it is important to apply modern methods and methods of organizing educational activities, taking into account the specifics of the future profession of higher education students.

Key words: culture of professional speech, Ukrainian language (by professional direction), non-philological specialties, language training, professional terminology.

Постановка проблеми. Вища освіта вимагає нових підходів до підготовки конкурентоспроможних фахівців, які протягом навчання не тільки набувають теоретичних знань, а й здатні застосовувати їх у подальшій професійній діяльності. Майбутній фахівець повинен уміти постійно розвиватись та самовдосконалюватись. На сучасному етапі в системі вищої освіти є потреба в оновленні змісту мовної підготовки майбутніх учителів. «Українська мова (за професійним спрямуванням)», що вивчається на нефілологічних спеціальностях як обов'язкова дисципліна загальної підготовки здобувачів вищої освіти, саме спрямована сформувати мовну особистість, яка використовуватиме всі набуті знання, уміння і навички для оптимальної мовної поведінки в професійній діяльності. Оскільки успіх ділових стосунків, досягнення поставленої мети в професійній сфері залежить багато в чому від культури спілкування, мовної поведінки вчителя не тільки у колективі, а й з учнями та їх батьками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вченими у різні часи активно обговорюється проблема особливостей вивчення дисципліни «Українська мова (за професійним спрямуванням)», а також формування культури професійного мовлення фахівців різних галузей (А. Коваль, Л. Мацько, С. Караман, Р. Кацавець, Л. Паламар, Н. Бабич, А. С. Токарська, С. Шевчук, Л. Погиба, Т. Грищенко та б. ін.).

Різні підходи до викладання дисципліни «Українська мова (за професійним спрямуванням)»,

привели до виходу у світ численних навчально-методичних посібників та підручників (Шевчук С. Українська мова за професійним спрямуванням. Підручник. (2023), Юрійчук Н. Українська мова (за професійним спрямуванням). Навчально-методичний посібник. (2022), Кацавець Р. Українська мова: усна і писемна. Ділове спрямування. Навчальний посібник. (2020), Мацюк З. та ін. Українська мова професійного спілкування. Навчальний посібник. (2023), Луцак С. та ін. Українська мова за професійним спрямуванням. Підручник. (2024), Голоюх Л. Українська мова за професійним спрямуванням. Навчальний посібник. (2022) та багато інших.

Проте попри наявність значної кількості праць, досі не достатньо з'ясованими залишаються питання формування культури професійного мовлення здобувачів вищої освіти нефілологічних спеціальностей.

Мета статті: на основі аналізу наукової літератури дослідити особливості формування культури професійного мовлення здобувачів вищої освіти нефілологічних спеціальностей під час вивчення дисципліни «Українська мова (за професійним спрямуванням)», визначити ефективні методи і прийоми організації навчального процесу з окресленої проблеми.

Виклад основного матеріалу. Формування культури професійного мовлення у здобувачів вищої освіти нефілологічних спеціальностей зумовлене потребами сфери їх майбутнього

фаху. Спеціальність – це «категорія сфери праці, що характеризує напрям спрямованості трудової діяльності і специфіку роботи в межах професії...» (Енциклопедія, 2008: 868). Тому кожна спеціальність має свою професійну термінологію, ряд функціональних особливостей, що потребує розвитку певних загальних та фахових компетентностей, які трансформуються у відповідні програмні результати, а також в особистісний досвід майбутніх фахівців.

Особливості підготовки здобувачів вищої освіти нефілологічних спеціальностей полягає в умінні орієнтуватися у певній освітній галузі, самостійно приймати рішення, бути компетентним у питаннях професійного усного та писемного спілкування, оскільки кожна спеціальність, з погляду мовної освіти, оперує специфічною вузькоспеціальною лексикою та мовними конструкціями, які здобувачі вищої освіти повинні опанувати у процесі вивчення загальних та спеціальних дисциплін. При цьому їм потрібно поглибити й удосконалити знання з української мови, здобути в закладі загальної середньої освіти, розвивати вміння і навички правильно користуватися словниковим запасом, що в результаті спрямоване на оволодіння нормами літературної мови, піднесення культури їхнього мовлення, вироблення навичок автоматично грамотного письма, вивчення різних видів ділових документів, набуття навичок їх складання, засвоєння етикету ділової кореспонденції тощо. Уміння спілкуватись мовою професії сприяє швидшому засвоєнню спеціальних дисциплін, підвищує ефективність праці, допомагає орієнтуватися у професійній діяльності та ділових контактах.

Дисципліна «Українська мова (за професійним спрямуванням) є загальнодержавною, її вивчають усі без винятку здобувачі вищої освіти незалежно від обраного фаху, вона є вкрай необхідною, оскільки саме вона певною мірою усуває прогалини у навчанні української мови в закладах загальної середньої освіти і сприяє підготовці фахівців належного професійного та інтелектуального рівня у ЗВО. Основна мета дисципліни полягає у формуванні особистості, що володіє вміннями і навичками вільно, комунікативно виправдано послуговуватися мовними засобами у спілкуванні для забезпечення її всебічної мовленнєвої компетенції.

На вивчення «Української мови (за професійним спрямуванням) виділено недостатню кількість годин (три кредити). Основна увага викладачів зосереджена на вивченні здобувачами вищої освіти документознавства та справочинства, забу-

ваючи про те, що особливе місце в системі професійної підготовки фахівця належить все-таки розвитку необхідних знань з української мови, формуванню культури професійного мовлення тощо. Саме тому багато потрібно ще зробити для того, аби українська мова зайняла належне місце в усіх сферах суспільства, слід приділяти більше уваги проблемі розвитку усного професійного мовлення, практичному застосуванню знань із дисципліни тощо.

Українська мова (за професійним спрямуванням) не повинна дублювати шкільну програму з української мови, вона має зовсім інші та ширші завдання: сприяти підготовці висококваліфікованих фахівців, які володіють державною мовою та вільно нею послуговуються у всіх сферах, зокрема у професійній. Як результат, викладання дисципліни не слід зводити до повторення шкільного матеріалу та складання ділових паперів. Потрібно спланувати роботу так, щоб дати здобувачам вищої освіти нові відомості, в основу яких покладено не тільки загальнонаукову термінологію, а й фахову.

Важливо озброїти здобувачів вищої освіти знаннями з усіх мовознавчих розділів, забезпечити оволодіння нормами української мови, дотримання вимог культури усного й писемного мовлення, застереження від найпоширеніших помилок, добір лексичних засобів відповідно до конкретної мовленнєвої ситуації тощо.

Роботу над розвитком культури мовлення здобувачів вищої освіти слід проводити з урахуванням двох аспектів: піднесення загальномовної культури майбутніх фахівців і піднесення їх фахової мовної культури. Обидва аспекти взаємодіють між собою, хоча кожен з них має свої особливості.

Культура професійного мовлення включає низку елементів, таких як правильність, чіткість, логічність, багатство та доцільність використання мовних засобів. Вона має не тільки відповідати мовним нормам, але й бути адаптованою до вимог конкретної професійної сфери. У цьому контексті особливе значення має здатність здобувачів вищої освіти застосовувати термінологію, відповідно до фахової спеціалізації, а також здатність до аргументації, аналізу та обґрунтування своїх висновків.

Формування культури професійного мовлення здобувачів вищої освіти нефілологічних спеціальностей відбувається через використання різноманітних методів навчання, зокрема інтерактивних. Так, наприклад, використання рольових ігор та моделювання професійних ситуацій дозволяє практикувати мовлення в контексті реальних про-

фесійних ситуацій, формувати вміння будувати аргументовані фахові дискусії.

Застосування мультимедійних технологій (презентації, відео-лекції, проекти, електронні словники тощо) сприяють розвитку здібностей до професійної комунікації у форматі сучасних інформаційних інструментів.

Аналіз професійних текстів та документів розвиває здатність використовувати спеціальну термінологію, а також формує навички написання фахових текстів.

На жаль, однією з основних проблем вивчення української мови (за професійним спрямуванням) є низький рівень мотивації у здобувачів нефілологічних спеціальностей, оскільки багато хто не усвідомлює її важливості в професійній діяльності.

До системи підготовки здобувачів вищої освіти входять лекційні та практичні заняття, самостійна робота, проміжний та тестовий контроль.

Лекційні заняття покликані висвітлити найважливіші теоретичні питання з української мови.

Мета практичних занять полягає у поглибленні й закріпленні знань здобувачів вищої освіти, отриманих протягом лекцій, вироблення практичних навичок доречного використання засобів професійного спілкування, певних мовленнєвих конструкцій, основна увага зосереджується на різних видах словникової роботи, що «має на меті насамперед збагатити словник студентів, особливо термінологічною, фаховою лексикою, виховати в них чуття слова, навчити вільно орієнтуватися у словниковому запасі української мови, правильно використовувати його, залежно від сфери й мети спілкування» (Юрійчук, 2014: 152).

Під час роботи з фаховою термінологією здобувачі вищої освіти працюють зі словниками, виписують відповідні терміни, визначають походження, значення, сферу використання, з'ясовують правила написання, вимови, вводять

їх у речення, добирають синоніми-відповідники до іншомовних термінів і навпаки.

«Лексичний аналіз термінів сприяє інтенсивному їх засвоєнню й запам'ятовуванню, поглиблює зацікавлення обраним фахом. Порівняння української термінології з іншомовною дає змогу уникати термінологічних запозичень, надмірне впровадження яких небажане для будь-якої мови. Нові поняття, що входять у сферу ділового мовлення як іншомовні терміни, потребують адекватного перекладу, добору українських відповідників, без чого неможливий розвиток сучасної ділової української мови, і цей аспект вивчення мови вкрай необхідний» (Юрійчук, 2014: 153).

Таким чином, подібні методи та прийоми організації навчальної діяльності значно сприяють формуванню професійного мовлення, кращому засвоєнню загальноомовної і фахової мовної культури майбутніх фахівців.

Висновки. Формування культури професійного мовлення здобувачів нефілологічних спеціальностей є ключовим аспектом їх професійної підготовки. Вивчення дисципліни «Українська мова (за професійним спрямуванням)» сприяє розвитку загальних та фахових компетентностей, розширює мовні можливості майбутніх фахівців, що є необхідною умовою для успішної роботи в професії. Для досягнення цієї мети важливо застосовувати сучасні методи та прийоми організації навчальної діяльності, враховуючи специфіку майбутньої професії.

Дослідження особливостей редагування фахових текстів, складання найпоширеніших видів ділових паперів, розвиток й удосконалення культури документування здобувачами вищої освіти неспеціальних факультетів на заняттях з української мови (за професійним спрямуванням) становить перспективи подальших наших наукових розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Енциклопедія освіти / Академія педагогічних наук України; гол. ред. В. Г. Кремень. Київ: Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.
2. Петрожалко Ю. В. Формування культури професійного мовлення у студентів економічного фаху ВНЗ. *Наукові записки*. Том 84. 2008. С. 29 – 33.
3. Савчук Н. М. Українська мова за професійним спрямуванням: навчальний посібник. Умань : ВПЦ «Візаві», 2019. 160 с.
4. Юрійчук Н. Д. Роль української мови (за професійним спрямуванням) у фаховому становленні студентів ВНЗ. *Теоретична і дидактична філологія : Збірник наукових праць*. Вип. 18. Переяслав-Хмельницький. 2014. С. 150 – 154.
5. Юрійчук Н. Д. Застосування сучасних форм і методів організації навчальної діяльності студентів під час вивчення курсу «Українська мова за професійним спрямуванням». *World Science: problems, prospects and innovations*. 2021. Торонто, Канада. С. 767 – 773.

REFERENCES

1. Entsyklopediia osvity (2008). [Encyclopedia of education]. / Akademiia pedahohichnykh nauk Ukrainy; hol. red. V. H. Kremen. Kyiv: Yurinkom Inter, 1040 s. [in Ukrainian].
2. Petrozhalko Yu. V. (2008). Formuvannia kultury profesiinoho movlennia u studentiv ekonomichnoho fakhu VNZ. [The formation of a culture of professional speech among students of economics at higher educational institutions]. *Naukovi zapysky*. Tom 84. S. 29 – 33. [in Ukrainian].
3. Savchuk N. M. (2019). Ukrainska mova za profesiinym spriamuvanniam. [Ukrainian language for professional direction] Uman : VPTs «Vizavi». 160 s. [in Ukrainian].
4. Yuriichuk N. D. (2014). Rol ukrainskoi movy (za profesiinym spriamuvanniam) u fakhovomu stanovlenni studentiv VNZ. [The role of the Ukrainian language (according to professional training) in the professional formation of university students.]. *Teoretychna i dydaktychna filolohiia: nadbannia, problemy, perspektyvy rozvytku: Zbirnyk naukovykh prats*. Vyp. 18. Pereiaslav-Khmelnitskyi: PP «SKD». S. 150 – 154. [in Ukrainian].
5. Yuriichuk N. D. (2021). Zastosuvannia suchasnykh form i metodiv orhanizatsii navchalnoi diialnosti studentiv pid chas vyvchennia kursu «Ukrainska mova za profesiinym spriamuvanniam». [Application of modern forms and methods of organizing students' educational activities during the study of the course «Ukrainian language for professional direction»]. *World Science: problems, prospects and innovations*. Toronto, Kanada. S. 767 – 773. [in Ukrainian].

УДК 378.015.31:172.15

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-66>**Ольга ЮРЧЕНКО,***orcid.org/0000-0002-7061-8362**старший викладач кафедри фізики і хімії**Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди**(Харків, Україна) olha.yurchenko@hnpu.edu.ua***Світлана ЗОЛОТУХІНА,***orcid.org/0000-0002-3535-5974**доктор педагогічних наук, професор,**професор кафедри освітології та інноваційної педагогіки**Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди**(Харків, Україна) svitlana.zolotuhina@hnpu.edu.ua*

ПРИНЦИП КУЛЬТУРОВІДПОВІДНОСТІ ВИХОВАННЯ В РОДИННОМУ СЕРЕДОВИЩІ МАКСИМОВИЧІВ-ТИМКІВСЬКИХ І ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ НАУКОВИХ ІНТЕРЕСІВ М. О. МАКСИМОВИЧА

Важливість родинного виховання як форми впливу на морально-етичні, інтелектуальні, культурні аспекти особистості є очевидною. Родинне коло виступає як першоосновою формування світогляду людини, так і тлом повноцінного розвитку її потенціалу. В роботі проведено дослідження родинного виховання як засобу формування особистості на прикладі представників вітчизняної інтелектуальної еліти – сім'ї Максимовичів-Тимківських. Показаний вплив конструкту соціокультурного та природного середовища на виникнення українознавчих спрямувань наукової діяльності М. О. Максимовича та формування витоків національної свідомості вихованців, що знаходилися у сфері впливу цієї родини. Підсумована виховна роль родинного оточення як основоположної константи у формуванні спрямованості світогляду особистості, здатність родини до зрощування усвідомленого та відповідального громадянина своєї країни. Розглянуті значення духовно-морального стрижня особистості та сутність глибоких емоційних переживань, унікальність вражень пов'язаних з малою батьківщиною як визначальної мотивації ціннісного ставлення до неї. Наголошено також значення історико-культурної обізнаності особи у становленні ціннісного ставлення до малої батьківщини як підвалини патріотичних переконань та національної самоідентифікації людини. Доведено, що домінуючим фактором у самовизначенні місця людини в історії є відчуття неперервності часу та спадкоємність поколінь на тлі протяжності історичного процесу. Звернення до витоків свого буття, апеляція до культурно-історичного набутку та відтворення історичного досвіду рідного народу є внеском у формування колективної історичної пам'яті. Була проаналізована здатність історичної пам'яті поколінь конкретної родини інтегруватися до цілісної історичної пам'яті народу та показана її роль як підґрунтя до конструювання історичних сценаріїв майбутнього. Показана значущість колективної історичної свідомості як визначального чинника консолідації народної спільноти та єдиного бачення різними поколіннями національних інтересів своєї країни.

Ключові слова: *родина, мова, батьківщина, виховання, національна свідомість, М. О. Максимович.*

Olga YURCHENKO,*orcid.org/0000-0002-7061-8362**Senior Lecturer at the Department of Physics and Chemistry**G. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University**(Kharkiv, Ukraine) olha.yurchenko@hnpu.edu.ua***Svetlana ZOLOTUKHINA,***orcid.org/0000-0002-3535-5974**Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,**Professor at the Department of Education and Innovative Pedagogy**H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University**(Kharkiv, Ukraine) svitlana.zolotuhina@hnpu.edu.ua*

THE PRINCIPLE OF CULTURALLY COMPLIANCE UPBRINGING IN THE MAXIMOVICH-TIMKOVSKY FAMILY ENVIRONMENT AND ITS INFLUENCE ON THE FORMATION OF M. O. MAXIMOVICH'S SCIENTIFIC INTERESTS

The importance of family upbringing as a form of influence on the moral, ethical, intellectual and cultural aspects of a person is obvious. The family circle is both the primary basis for the formation of a person's worldview and the background for the full development of his or her potential. The paper studies family education as a means of personality formation on the example of representatives of the national intellectual elite - the Maksymovych-Tymkivsky family. The author shows the influence of the construct of socio-cultural and natural environment on the emergence of Ukrainian studies directions of M. O. Maksymovych's scientific activity and the formation of the origins of the national consciousness of the pupils who were in the sphere of influence of this family. The author summarises the educational role of the family environment as a fundamental constant in shaping the orientation of the individual's worldview, the family's ability to foster a conscious and responsible citizen of their country. The importance of the spiritual and moral core of a personality and the essence of deep emotional experiences, the uniqueness of impressions associated with the small homeland as a determining motivation for a value attitude towards it are considered. The importance of a person's historical and cultural awareness in the formation of a value attitude towards the small homeland as the basis of patriotic beliefs and national self-identification is also emphasised. It is proved that the dominant factor in the self-determination of a person's place in history is the sense of continuity of time and the continuity of generations against the background of the historical process. Turning to the origins of one's existence, appealing to the cultural and historical heritage and reproducing the historical experience of one's own people is a contribution to the formation of collective historical memory. The ability of the historical memory of generations of a particular family to integrate into the holistic historical memory of the people is analyzed and its role as a basis for constructing historical scenarios of the future is shown. The significance of collective historical consciousness as a determining factor in the consolidation of the people's community and a unified vision of the national interests of their country by different generations is shown.

Key words: family, language, homeland, upbringing, national consciousness, M. O. Maksimovich.

Постановка проблеми. Сьогодні поставило перед нами нові соціальні завдання, зокрема, виховання національно свідомої молоді. Для розв'язання цього завдання українська педагогіка звертається до надбань нашого народу, до вітчизняної педагогічної традиції (Вишневський, 2006). Сучасні дослідники становлення і розвитку феномену свідомості, «смісловиттєвої проблематики» існування людини стверджують, що «внутрішній світ» особистості конструється в результаті розвитку зовнішніх комунікацій особистості із іншими людьми. Складна система духовної діяльності людей виступає в якості важливого фактору у сфері формування свідомості особистості. Серед напрацювань багатьох поколінь української інтелігенції, які присвятили свою творчість українознавчій проблематиці, що є підґрунтям у вихованні національної свідомості молоді, можна виокремити спадщину родини видатного українського вченого і педагога, першого ректора Київського університету Михайла Олександровича Максимовича.

Осмислення генези національної свідомості актуалізує необхідність виявлення соціокультурних передумов її становлення і розвитку. Актуальним є виявлення соціокультурних детермінант, які визначають становлення національної свідомості особистості в період дитинства та юнацтва, а саме, в родинному колі (Демиденко, 2017). Зазначимо,

що хоча багато робіт спрямовано на вивчення науково-педагогічної діяльності самого М. О. Максимовича, не вистачає дослідження родинного виховання в його сім'ї, того середовища, в якому сформувалися українознавчі спрямування науково-педагогічної діяльності цієї видатної особистості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми формування національної самосвідомості в Україні комплексно розглядав у монографії П. Ситник; Р. Павелків висвітлив механізми формування індивідуальної свідомості та діяльності особистості; І. Коляда і О. Терещенко розглянули формування феномену малої батьківщини; І. Шеретько присвятила свої дослідження формуванню цілісного ставлення до Батьківщини, а огляд психологічних концепцій національної свідомості здійснив В. Савчук; О. Смолинська присвятила увагу принципу культуровідповідності і визначила в якості провідного в організації освітнього простору педагогічний університет. Педагогічні аспекти виховання української інтелігенції розглянула О. Нич, що дослідила погляди на родинне виховання К. Д. Ушинського; А. Дербак проаналізувала духові засади становлення національної самосвідомості; Л. Барановська розглянула педагогічну модель виховання, а Г. Стечак проблеми націоцентризму педагогіки в родині Косачів; Однак, аналіз наукової літератури пока-

зав, що проблемі становлення національної свідомості молоді шляхом втілення принципу культуровідповідності в родинному вихованні сім'ї визначних діячів науки, які присвятили свої праці вивченню духовної спадщини нашого народу і виховали ученого із світовим ім'ям, врахуванню досвіду цієї родини в педагогічному просторі сьогодення не було приділено достатньо уваги.

Метою статті є розкриття реалізації принципу культуровідповідності в родинному вихованні на прикладі сім'ї Максимовичів-Тимківських, як представників вітчизняної інтелігенції, і його вплив на становлення українознавчих спрямувань наукової діяльності М. О. Максимовича та формування витоків національної свідомості вихованців, що знаходилися у сфері впливу цієї родини.

Виклад основного матеріалу. На важливості встановлення джерел свідомості, що творить нові смисли, вказували дослідники культурної спадщини видатних гуманітаріїв. Зокрема, стосовно витоків спрямування творчості одного з перших науковців в царині дослідження української народної пісні Ф. Я. Савченко зазначав: «Ця стежка, якою йшов ... М. О. Максимович до своєї мети – видання першого збірника пісень, і ті причини і стимули, що звели його на неї (Савченко, 1928: 14). Від аналізу народної творчості і значущості її вивчення, теоретичного осмислення використання принципу народності у літературному процесі, і, ширше, загалом в громадському житті, учений, викладач, ректор М. О. Максимович перейшов до втілення цього принципу в педагогічну теорію і практику. Зокрема, в своїх наукових роботах та безпосередній діяльності він розглянув роль етнічних факторів в різних сферах суспільного життя, включаючи освіту і виховання, і показав, що етнічна ідентифікація обумовлена багатьма факторами. Серед них М. О. Максимович показав важливість як особистісно-психологічних зв'язків, так і загальних матеріальних та духовних умов життєдіяльності людей. Учений наголосив на тому, що у процесі виховання його початковий етап передбачає нерозривний зв'язок з родинними традиціями, з культурними надбаннями свого народу. В святковій промові, виголошеній в святковому університетському зібранні 12 січня 1832 р., він підкреслив, що принципи природовідповідності і культуровідповідності реалізуються в родинному вихованні: «в родинному колі ... складається перше коло людського знання, де дитина виростає, подібна душею і тілом до своїх батьків; і тим сімейна одноставність має більший вплив і є більш особливою, чим коло інших людей». М. О. Максимович, як освітянський

діяч, підкреслював значення родинного і «своєнародного» оточення для розвитку розумових сил молоді: «В таких окремих і тісних колах народів ... зростає розум людський». Таким чином, науковець наголошував, що культуровідповідне середовище є тією сприятливою сукупністю природних і культурних умов, у яких починається життєдіяльність людини, водночас, функціонування і розвиток етнічної спільноти можливі тільки при умові усвідомлення кожним її членом причетності до своєї спільноти.

Сімейне виховання, яке є більш емоційним, ніж інші види виховання, оскільки його основою виступає почуття любові, реалізація потреб поваги, визнання, емоційної підтримки, справило вирішальний вплив на початкове становлення особистості маленького Михайла. За описом Ф. Савченка, «над колискою Максимовича ми маємо щасливе сполучення тих зовнішніх і внутрішніх сімейних обставин, які сприяли й сприяють розвиткові інтересу й любові в дитині до минулого свого рідного краю, до краси природи, серед якої живе вона, розвиткові замилювання близьким оточенням, побутом і звичаями місцевої людності» (Савченко, 1928: 5).

Головні ідеї культуровідповідності сімейного виховання наповнювали власне родинне коло Тимківських-Максимовичей. Важливим є виховання в душі шанування традицій предків, з включенням у фольклорно-етнографічну оточуючу дійсність, з її синкретизмом і конкретно-чуттєвим способом узагальнення, з особливим ліричним ставленням до краси рідної природи, в якому проводяться паралелі і контрасти між станом природи і душі людини. Дослідник Ф. Савченко зазначав, що в житті представників цієї родини, «в їх світогляді і перш за все в дитячих споминах були такі риси і кольори українського характеру, що їх можна було-б легко перенести й на Максимовича і що допомогли-б нам краще уявити собі ті умови, ту загальну атмосферу, в якій у М. О. Максимовича виникла думка про збирання й публікацію рідних і для нього українських пісень (Савченко, 1928: 14).

Значення родинного виховання для формування національної свідомості підкреслювали і українські націологи наступних століть. Зокрема, Максим Орлик, діяч українського відродження, писав: «Родина є початковою і вихідною формою людської спільноти, немов віддзеркаленням і мініатюрою національної спільноти... Родина є органічною клітиною і підставою національної спільноти. В родині дитина розвиває свої суспільні почування, що переносяться далі на націю». (Орлик, 1940). З родинного кола починається вза-

емозалежність нації і зв'язку поколінь: «нація представляє собою духовно-етичний і історично-творчий зв'язок усіх поколінь» (Орлик, 1940: 70).

Проаналізуємо чинники, які стали вирішальними у родинному вихованні М. О. Максимовича, як видатного дослідника народної творчості та розглянемо перші кроки становлення емоційно осмисленого зв'язку особистості з навколишнім світом. Відображення у свідомості природи і культури рідного краю впливає на формування світоглядних універсалій культури, відбивається в пізнавальних процесах, формує свідомість людини. Перш за все, сприйняття рідної природи створює образ малої батьківщини, зігрітий спогадами дитинства і відмічений незабутніми подіями раннього юнацтва. В своїй автобіографії М. О. Максимович із захопленням описував свої дитячі роки, проведені серед чудових краєвидів природи рідної землі, серед «тієї прекрасної смуги українського степу, яка на схід від Дніпра простягається ... до Сули, яка тече срібними струмками» (Автобіографія: 324). Із душевною теплотою все життя він відчував зв'язок із малою батьківщиною, стверджуючи, що «краща сторона мого буття від народження до старості – Тимківщина» (Воспоминаніе о Тимковских: 256).

Унікальність природи рідного краю прихилиючи людину до малої батьківщини, на все життя утворює невидимий зв'язок з нею. Все, що оточувало людину в дитинстві, вона проносить крізь роки з надзвичайним трепетом, тремтінням душі. Так, на схилі років дядько Михайла Олександровича Ілля Федорович Тимківський довірчо оповідав племіннику: «невідділимо у розумі і серці у мене, що я народився і виріс на південній стороні Малоросії, у благодатних берегів Дніпра; живу на північному краю її ... Стихійно приходять часто думка побачити Київ, Канів, Черкаси і батьківщину, небо і землю моїх предків» (Воспоминаніе о Тимковских, 1898: 266).

Спочатку природа Тимківщини, де він народився і провів перші роки, потім Новгород-Сіверщини, де продовжував навчання у гімназії, на все життя запали у душу майбутньому ученому. Оточуюча краса, спілкування з природними об'єктами, властиве фольклору перенесення суттєвих психічних ознак, притаманних людині, на явища природи, рослини і тварин, на міфічних істот впливали на душу молодої людини: «Ці враження живого зв'язку з українською природою зробили на нього більший вплив і глибше залишилися у пам'яті, як помічаємо з тієї-ж автобіографії, аніж шкільна наука (Савченко, 1928: 5). Настільки ж близькою і рідною була природа малої батьків-

щини і для його родичів. Зокрема, І. Ф. Тимківський тепло згадував: «Хіба ж можу забути тебе я, Дніпро, і твої води швидкі, – Дніпро, що поїв, годував і носив мене в дитинстві на хвилях своїх» (Воспоминаніе о Тимковских, 1898: 266).

Зазначимо, що уявлення про малу батьківщину відноситься до числа базових, довербальних уявлень, які знаходяться в основі культури. Як було вказано вище, поняття малої батьківщини відносять до розряду світоглядних універсалій культури. Це поняття представляє собою узагальнені уявлення про світ, людину і її місце в світі, яке формується у кожного індивіда в процесі засвоєння людиною певної системи знань, норм і цінностей, прийнятих в суспільстві. Сучасні дослідники зазначають, що термін «мала батьківщина» співвідноситься з певними вартостями і типом моралі (Ботрнікова, 2013: 9), при чому протягом усього людського життя «мала батьківщина» залишається незмінною, особистою, наскрізь відображеною у пам'яті та свідомості/підсвідомості (Величко, 2011: 88).

З огляду на тему нашого дослідження підкреслимо, що саме універсалії культури визначають інтерпретаційне поле для пізнавальних процесів, які розгортаються в контексті певної культурної традиції. Формування поняття малої батьківщини виступає базовим елементом культурного простору, в межах якого людина сприймає дійсність, оцінює її явища і об'єднує їх у своїй свідомості в єдине ціле. Отже, формування ціннісного ставлення до малої батьківщини в родині Тимківських-Максимовичей стало однією з умов формування етнонаціональної ідентифікації підопічних, що знаходилися у сфері інтелектуального і виховного впливу цієї родини.

Не менш важливою умовою для національного самовизначення слід сприймати становлення і розвиток історичної свідомості. Сучасні дослідники окреслюють її загальні компоненти та значення в суспільстві, серед яких виділяють: історичне минуле (ставлення до минулого через його оцінку, переживання, співучасть); спадкоємна діяльність поколінь (взаємозалежність та взаємодоповнення соціально-історичної роботи минулих поколінь і поколінь сучасних, вплив минулого на сучасне); соціальна пам'ять (пам'ять поколінь, яка завжди присутня у народі, нації, суспільстві) (Пержун, 2012). Розглянемо сформованість цих складових історичної свідомості у родині М. О. Максимовича. Будучи нащадком старовинного козацького роду, який чимало відзначився у визвольних битвах вітчизняної історії, Михайло Олександрович усвідомлював духовну єдність і спадкоємність

поколінь, «нескінченно продовжувану мережу кровної спорідненості» (Андерсон, 2001: 23), тому «свій моральний обов'язок щодо пам'яті своїх дідів і прадідів зі свого роду М. О. Максимович виконав у своїй «Бубнівській сотні» (Максимович, 1876: 747–835). У цьому творі він стисло змалював українську історію часів козацтва, показавши у ній життя родини своїх предків. Історію країни цих часів він повів від «молодої пори Дніпровського козацтва, коли воно воювало Татар і Турок» (Максимович, 1876: 749), через часи, коли «стрепенувся наш ясний сокіл Хмільницький» (Максимович, 1876: 752), потім зобразив часи бід козацьких «різновладства і міжусобія», порівняв їх з бідами, від яких страждала «Україна княжеська». Висвітлюючи ратні подвиги співвітчизників, Михайло Олександрович яскраво змалював участь українського ополчення у війні 1812–1814 років, показав героїзм українського народу і його внесок у перемогу над загарбниками. М. О. Максимович з гордістю дав узагальнення стосовно завзятої рішучості українців боронити рідну землю: «Так на захист вітчизни завжди був готовий піднятися той ратний дух, яким споконвіку відрізнялася Південно-Руська земля, про яке мовив ще літописець Український» (Максимович, 1876: 827).

Висновки. Віддзеркалення історії родини в історичному досвіді народу, актуалізація цієї теми у родинному вихованні Максимовичів-Тимківських, усвідомлення зв'язку поколінь у родині сприяли формуванню почуття єдності україн-

ського суспільства, його спільності протягом тривалого історичного періоду. Відмічаючи значущість вищезазначеного у аспекті формування національної свідомості, наголосимо на важливості ідеї створення почуття спільності та проведемо паралель з поглядами відомого націолога сучасності Б. Андерсена. У своїй роботі, присвяченій аналізу процесу становлення і поширення націоналізму, Б. Андерсен представив націю як «уявлену політичну спільноту», при чому «в уяві кожного житиме образ їх співпричетності» (Андерсон, 2001: 22), а відмінною ознакою нації є те, що вона «завжди сприймається як глибоке й солідарне братерство» (Андерсон, 2001: 24).

Таким чином, встановлення теплих родинних стосунків, як емоційних, так і інтелектуальних, вироблення емоційного-чуттєвого сприйняття малої батьківщини як основи зрощення глибоких патріотичних почуттів до усієї України були тими умовами, які формували у вихованців цієї родини потяг до діяльності по вивченню минулого усього українського народу і його культурної спадщини, іншими словами, діяльнісного компонента ціннісного ставлення до Батьківщини. Все це свідчить про високий рівень сформованості національної ідентифікації багатьох представників родини Тимківських-Максимовичів, усвідомлення соціокультурних детермінант розвитку українства, плекання почуття єдності багатьох поколінь нашого народу як підґрунтя формування національної свідомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Автобіографія Мих. Алек. Максимовича. Інститут високих технологій – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. URL: [https://iht.knu.ua/library/ks/1904/pdf/kiievskaya-starina-1904-9-F-\(1942-1966\).pdf](https://iht.knu.ua/library/ks/1904/pdf/kiievskaya-starina-1904-9-F-(1942-1966).pdf) (дата звернення : 29.12.2024).
2. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. 2-ге вид. Київ : Критика, 2001. 272 с.
3. Бортникова А. Феномен «genius loci» у природному й культурному ландшафті малої батьківщини. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoafs_2013_13_4 (дата звернення : 29.12.2024).
4. Величко З. До поняття «малої Батьківщини»: рецепція західноукраїнських публіцистів 20-30-х рр. XX ст. Вісник Львівського ун-ту. 2011. № 34. С. 87–93.
5. Вишневський О. І. Теоретичні основи сучасної української педагогіки : навч. посіб. 2-ге вид. Дрогобич : Коло, 2006. 326 с. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0005246 (дата звернення : 29.12.2024).
6. Воспоминаніе о Тимковских. LIBNAS | LIBRARY PORTAL OF NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=KS%2F1898%2D11 (дата звернення : 29.12.2024).
7. Демиденко Т. Педагогіка родинного виховання : навч. посіб. Черкаси : Вид. Гордієнко С. І., 2017. 272 с. URL: <https://eprints.cdu.edu.ua/6189/1/Демиденко%20Т.М.%20Педагогіка%20родинного%20виховання.pdf>.
8. Максимович М. А. Собрание сочинений. Т. 1 (1876). LIBNAS | LIBRARY PORTAL OF NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0000148 (дата звернення : 29.12.2024).

9. Орлик М. Ідея і чин України. diasporiana.org.ua. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/15885/file.pdf>.

10. Пержун В. Історична свідомість як соціальний факт. Релігія та соціум. 2014. № 1-2. С. 157–164. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/relsoc_2014_1-2_25.

11. Савченко Ф. Перший збірник українських пісень Максимовича. 1827-1927 (1928). LIBNAS | LIBRARY PORTAL OF NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0004123 (дата звернення : 29.12.2024).

REFERENCES

1. Avtobiohrafia Mykh. Alek. Maksymovycha [Autobiography of Mikh. Alek. Maksimovich]. Instytut vysokykh tekhnolohii – Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka. URL: [https://iht.knu.ua/library/ks/1904/pdf/kievskaya-starina-1904-9-F-\(1942-1966\).pdf](https://iht.knu.ua/library/ks/1904/pdf/kievskaya-starina-1904-9-F-(1942-1966).pdf) (data zvernennia : 29.12.2024) [in Old Ukrainian]

2. Anderson B. (2001) Uivleni spilnoty. Mirkuvannia shchodo pokhodzhennia u poshyrennia natsionalizmu [Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism]. 2-he vyd. Kyiv : Krytyka, 2001. 272 s. [in Ukrainian]

3. Bortnykova A. (2013) Fenomen «genius loci» u pryrodnomu y kulturnomu landshafti maloi batkivshchyny [The phenomenon of “genius loci” in the natural and cultural landscape of a small homeland]. Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoafs_2013_13_4 (data zvernennia : 29.12.2024) [in Ukrainian]

4. Velychko Z. (2011) Do poniattia «maloi Batkivshchyny»: retseptsiiia zakhidnoukrainskykh publitsystiv 20-30-kh pp. XX st [Toward the Concept of a “Small Homeland”: Reception of Western Ukrainian Publicists of the 20-30s of the XX Century]. Visnyk Lvivskoho un-tu. 2011. № 34. S. 87–93. [in Ukrainian]

5. Vyshnevskiy O. I. (2006) Teoretychni osnovy suchasnoi ukrainskoi pedahohiky [Theoretical foundations of modern Ukrainian pedagogy] : navch. posib. 2-he vyd. Drohobych : Kolo, 2006. 326 s. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0005246 (data zvernennia : 29.12.2024) [in Ukrainian]

6. Vospomynianie o Tymkovskykh [A remembrance of the Timkowskis]. LIBNAS | LIBRARY PORTAL OF NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=KS%2F1898%2D11 (data zvernennia : 29.12.2024) [on Old Ukrainian]

7. Demydenko T. (2017) Pedahohika rodynnoho vykhovannia [Pedagogy of family education]: navch. posib. Cherkasy : Vyd. Hordiienko Ye. I., 2017. 272 s. URL: <https://eprints.cdu.edu.ua/6189/1/Демиденко%20Т.М.%20Педагогіка%20родинного%20виховання.pdf> (data zvernennia : 29.12.2024) [in Ukrainian]

8. Maksymovych M. A. (1876) Sobranie sochynenii [Collected Works]. T. 1 (1876). LIBNAS | LIBRARY PORTAL OF NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0000148 (data zvernennia : 29.12.2024) [in Old Ukrainian]

9. Orlyk M. (1940) Ideia i chyn Ukrainy Ukrajiny [The idea and rank of Ukraine]. diasporiana.org.ua. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/15885/file.pdf> (data zvernennia : 29.12.2024) [in Ukrainian]

10. Perzhun V. (2014) Istorychna svidomist yak sotsialnyi fakt [Historical consciousness as a social fact]. Relihiia ta sotsium. 2014. № 1-2. S. 157–164. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/relsoc_2014_1-2_25 (data zvernennia : 29.12.2024) [in Ukrainian]

11. Savchenko F. (1928) Pershyi zbirnyk ukrainskykh pisen Maksymovycha [Maksymovych's first collection of Ukrainian songs]. 1827-1927 (1928). LIBNAS | LIBRARY PORTAL OF NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0004123 (data zvernennia : 29.12.2024) [in Ukrainian]

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ

Яна ПАСТУХОВА УКРАЇНСЬКА ІСТОРІОГРАФІЯ ПРО ДОЛЮ РАДЯНСЬКИХ ВІЙСЬКОВОПОЛОНЕНИХ У НІМЕЦЬКОМУ ПОЛОНІ В РОКИ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ.....	4
Павло ПЕНЯК, Олександр МАЛЕЦЬ, Наталія МАЛЕЦЬ ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ АРХЕОЛОГІЧНИХ ПАМ'ЯТОК У ВИВЧЕННІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ЗМІН ВЕРХНЬОГО ПОТИССЯ.....	11
Олена ПОДОБЄД «ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДИТИНИ ДЛЯ УКРАЇНИ»: ДІЯЛЬНІСТЬ ПЛАСТУ В ЕПОХУ ДІПІ (ДРУГА ПОЛОВИНА 1940-Х РР.).....	18
Юлія РУДЕНКО ЗДІЙСНЕННЯ НАЦИСТСЬКОЇ ПОЛІТИКИ ГОЛОКОСТУ НА ЗОЛОТОНІЩИНІ.....	25
Олег ТОКАРЄВ ВИСВІТЛЕННЯ ПИТАННЯ СТРУКТУРИ НАСЕЛЕННЯ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ В РОБОТАХ УКРАЇНСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ.....	32
Марія ТОРТИКА, Олег БУБЕНОК ПАМ'ЯТКИ САЛТІВСЬКОГО ТИПУ В МУЗЕЯХ УКРАЇНИ І БОЛГАРІЇ (СПЕЦИФІКА ПОКАЗУ ТА ЕКСПОНУВАННЯ).....	38
Лідія ФЕДОРИШИНА ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ «СОЄВОГО ПОЯСУ» УКРАЇНИ.....	44
Євгенія ФЕДЧЕНКО «ІНШИЙ» НА СЦЕНІ: КРОСДРЕСИНГ У ДАВНЬОРИМСЬКОМУ ТЕАТРІ ТА СУЧАСНІЙ ДРАГ-КУЛЬТУРІ.....	49
Андрій ЦИПУГА ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ОПАНАСА ЗАЛИВАХИ В 1950-Х – 1960-Х РР.	59

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Ірина МАТІЙЧИН, Віктор ТАЛАЙЛО ФОЛЬКЛОРНІ ПАРАЛЕЛІ У ХОРОВІЙ ТА ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ДРЕМЛЮГИ (НА ПРИКЛАДІ ВЕСНЯНКИ «ЯГІЛ-ЯГІЛОЧКА»).....	68
Анастасія МЕЛЬНИЧУК РОЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В РЕФОРМІ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ: ЗМІНА НАЗВИ ДИСЦИПЛІНИ «ПЛАСТИЧНА АНАТОМІЯ» ЯК ШЛЯХ ДО КУЛЬТУРНОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ.....	74
Анастасія МИСНИК, Ганна ЧЕМЕРИС РОЗРОБКА БРЕНД-ПЛАТФОРМИ З ЗАЛУЧЕННЯМ ГЕЙМІФІКАЦІЇ.....	82
Ірина МОСТОВА, Тетяна БРАГІНА, Євгенія ЯНИНА-ЛЕДОВСЬКА РЕКЛАМА ХОРЕОГРАФІЧНОГО ПРОЄКТУ ТА ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ПРОЄКТ ДЛЯ РЕКЛАМИ: ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ.....	91
Jingjing MU, Olena VASYLIEVA ORIGAMI ART IN MODERN LAMPS DESIGN THINKING.....	98
Наталія НІКОРЯК ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ КОДИ КІНОСЦЕНАРІЮ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА «ІКАР» (1972).....	105
Олександр ОПАНАСЮК, Валерія КУРБАТОВА «QUARTETTO PICCOLO» У КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ПРИНЦИПІВ МУЗИКИ ВАЛЕНТИНА СІЛЬВЕСТРОВА.....	114

Сє ПЕН НОВАЦІЇ В АКАДЕМІЧНОМУ ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ ПОЧ. ХХІ СТ.....	122
Оксана ПИЛИПЧУК, Андрій ПОЛУБОК, Денис АДАМОВИЧ ФУНКЦІОНАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ ІНТЕР'ЄСІВ ДИТЯЧОГО ДОШКІЛЬНОГО ЗАКЛАДУ ІЗ ВКЛЮЧЕННЯМ АРТ-ОБ'ЄКТІВ.....	128
Ганна ПОЛЄТАЄВА ЗАСТОСУВАННЯ ТА ЗНАЧЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО СИМВОЛУ В ДИЗАЙНІ ІГРОВОГО ПЕРСОНАЖУ.....	135
Роман ПРАЦКОВ СПЕЦИФІКА ВІДЕОДИЗАЙНУ В КОНТЕКСТІ СИСТЕМИ ОБРАЗОТВОРЕННЯ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	140
Маргарита ПУГАЧЕНКО ЧОЛОВІЧИ БІСЕРНІ ПРИКРАСИ В КОЛЕКЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МУЗЕЮ В ТОРОНТО.....	145
Олексій РОГОТЧЕНКО БУРШТИН І СКЛО В ЮВЕЛІРНИХ ПРИКРАСАХ УКРАЇНИ 1950-Х – 1980-Х РР.....	152
Світлана САДОВЕНКО РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ РОМСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У КІНОМИСТЕЦТВІ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ.....	158
Сергій САНДУЛЬСЬКИЙ, Людмила ПАВЛІШЕНА, Тетяна ЛОБАН ДЖАЗ-ТАНЕЦЬ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	168
Ярослав САПЕГО АНАЛІЗ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ В ДОРОБКУ ВІДОМИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ ПРИКАРПАТТЯ.....	176
Олександра САПСОВИЧ АЛГОРИТМ АКТИВАЦІЇ АСПЕКТІВ ПРОФЕСІЙНОЇ ПАМ'ЯТІ ВИКОНАВЦЯ-ПОЧАТКІВЦЯ.....	183
Сергій СІРИЙ СТАН ЗБЕРЕЖЕНОСТІ І ПРОГРАМА РЕСТАВРАЦІЇ ГРОБІВЦІВ АВТОРСТВА ГОРСТА В ЗАМКОВОЇ КАПЛИЦІ-УСИПАЛЬНИЦІ СВ. ТРИЦІ В МІСТІ БЕРЕЖАНИ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ.....	190
Ірина СОЛОВІЙ, Зеновія ТКАНКО ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З ДИЗАЙНУ ОДЯГУ У КОНТЕКСТІ КОНЦЕПЦІЇ ОСВІТИ ДЛЯ СТАЛОГО РОЗВИТКУ.....	201
Володимир СТЕПАНОВ НАРОДНІ ЛАДИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-ГІТАРИСТІВ.....	212
Xiao XIAO SOUNDS OF WAR: TIMBRE AND AUDIOVISUAL STRATEGIES OF EMBODYING TRAUMA IN CONTEMPORARY PIANO MUSIC.....	220
Лін ТЯНЬ, Ігор ДЕМ'ЯНЕЦЬ, Олексій ВОЛИК ВПЛИВ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА РОЗВИТОК МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ.....	226
Інна ФЕЛЬКЕР ІДЕЇ О. ДЖОНСА ТА В. МОРРИСА ЯК ПІДГРУНТЯ ФОРМУВАННЯ МОДЕРНУ В ОРНАМЕНТАЛІСТИЦІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.....	235
Оксана ФОМЕНКО РОЛЬ ІНКЛЮЗИВНОГО ДИЗАЙНУ У ЗАБЕЗПЕЧЕННІ ЕРГОНОМІЧНИХ АСПЕКТІВ ПРИ ФОРМУВАННІ СЕРЕДОВИЩА.....	242
Лариса ШЕМЕТ ТВОРЧІСТЬ ПРОВІДНИХ ПРОФЕСІЙНИХ ВИКОНАВЦІВ НА ЕЛЕКТРОННИХ АКОРДЕОНАХ У США.....	248

Олександра ШИРОКОВСЬКА, Денис ФЕДОРЧЕНКО НАЦІОНАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ У БАЛЬНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ УКРАЇНИ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	255
Тетяна ШИТКОВА, Діана ШТЕРР, Василина ПАЛИНЧАК-КУТУЗОВА ГРАНТОВА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗЕЇВ: МОЖЛИВОСТІ, ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ.....	261
Євгеній ШИШЛЮК, Олег КЕРШИС МЕМОРІАЛЬНІ СКУЛЬПТУРНІ КОМПОЗИЦІЇ ВИДАТНИМ ДІЯЧАМ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У МІСЬКОМУ ПРОСТОРІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	267
Валерій ШОВГЕНЮК МЕТОДИКА РОБОТИ ІЗ СЕКСТЕТОМ БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ.....	275
Ірина ШОВГЕНЮК ВДОСКОНАЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК БАЯНІСТА-АКОРДЕОНІСТА В ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ.....	282
МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО	
Тамара НИКОЛЮК, Наталія ШКЛЯЄВА ЖАРГОННА ЛЕКСИКА ВОЛИНСЬКИХ МЕДІА.....	289
Ірина ОСОВСЬКА, Анна КРИЧУН ОБРАЗНИЙ СЕГМЕНТ КОНЦЕПТУ COSY: МЕТАФОРИЧНИЙ ТА ІДІОМАТИЧНИЙ ОБРАЗ.....	295
Євгенія ПЕТРЕНКО СПОЛУЧУВАНІСТЬ ЯДЕРНИХ ЕМОТИВІВ-НОМІНАТИВІВ НА ПОЗНАЧЕННЯ «РОЗПАЧУ» З ПРИКМЕТНИКАМИ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА СЕМАНТИКУ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКОЇ, НІМЕЦЬКОЇ, БОЛГАРСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ).....	303
Вікторія ПРИМА ВПЛИВ АНГЛІЙСЬКИХ НЕОЛОГІЗМІВ НА ГЛОБАЛЬНИЙ ІНТЕРНЕТ-ДИСКУРС.....	310
Руслана САВЧУК НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ ДУБЛЮВАННЯ У ТВОРЕННІ МІНІМАЛІСТИЧНОЇ ОПОВІДНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В РОМАНІ КРІСТІАНА БОБЕНА «GEAI ».....	315
Ірина СМЕТАНА ВЕРБАЛІЗАЦІЯ МОТИВУ СМУТКУ В ПОЕТИЧНОМУ ДОРОБКУ П. ГРАБОВСЬКОГО.....	322
Наталія СОВТИС, Наталія ВОЛОС, Ангеліна ЦАПУК ПОЕТИЧНА МОВА ЛІНИ КОСТЕНКО ВОЄННОЇ ДОБИ.....	328
Микола СТАСИК «... ВОНИ БУЛИ ХВОРИ УКРАЇНОЮ» (ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ ТА ОБРАЗІВ У РОМАНІ В. ШКЛЯРА «МАРУСЯ»).....	335
Інеса ЧАКАЛ ФУНКЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДАВНЬОГРЕЦЬКОГО ДАВАЛЬНОГО ВІДМІНКА (НА ОСНОВІ РОМАНУ ЛОНГА «ДАФНІС І ХЛОЯ»).....	343
Валентина ЧОЛКАН ЮРІЙ ФЕДЬКОВИЧ І НАРОДНА ПІСНЯ.....	352
Inna YAKUSHENKO, Olena PRYKHODKO FORMATION OF STRATEGIC COMPETENCE IN TEACHING FOREIGN LANGUAGE FOR PROFESSIONAL COMMUNICATION AT A TECHNICAL UNIVERSITY.....	361
ПЕДАГОГІКА	
Наталія ПАВЛЮК КОМУНІКАТИВНА КУЛЬТУРА ВЧИТЕЛЯ	367

Оксана ПАРФЬОНОВА, Світлана МЕЛЬНИК, Олексій НОВІКОВ ВИКОРИСТАННЯ ГЕЙМІФІКОВАНИХ ЕЛЕМЕНТІВ ПІД ЧАС ВИКЛАДАННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ У ДИСТАНЦІЙНОМУ ФОРМАТІ.....	375
Артем ПОНОМАРЕНКО СТРУКТУРА ЦИФРОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАГІСТРІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ПРОФЕСІЙНА ОСВІТА».....	380
Наталя ПОПОВИЧ, Юлія ПОПОВИЧ РИТОРИЧНІ ФІГУРИ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ КІЛЬКОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ (НА МАТЕРІАЛІ ГОВІРОК ПІВНІЧНОЇ БУКОВИНИ).....	386
Yury RYZHKOV MARITIME RADIO COMMUNICATION: LANGUAGE CHALLENGES AND HOW TO HANDLE THEM.....	392
Ганна РЯБЧУН, Тетяна МЕЛЬНИК СОЦІАЛЬНІ МЕДІА ЯК ПЛАТФОРМА ДЛЯ ПРАКТИКИ ІНОЗЕМНИХ МОВ УЧАСНИКІВ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ.....	396
Ірина САБОДАШКО, Тетяна ГОРОХІВСЬКА ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ ДО ЗАСТОСУВАННЯ VR-ТЕХНОЛОГІЙ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ.....	402
Тетяна САМУСЬ СУТНІСТЬ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ ПРОФЕСІЙНОГО НАВЧАННЯ.....	408
Олена СЕРГІЙЧУК ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ ЯК СКЛАДОВОЇ ГРОМАДЯНСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА	415
Svitlana TARASENKO, Dana KURYLENKO PARTNERSHIP COMPETENCE AS A REALIZATION OF THE RECIPIENT'S PERSONAL FREEDOM.....	423
Guo JIANKUN PREPARATION OF FUTURE ART TEACHERS FOR COMMUNICATIVE INTERACTION WITH PRIMARY SCHOOL STUDENTS: POTENTIAL FOR PRACTICE EXCHANGE.....	428
Сергій ЧЕРКАШИН, Юлія ЧЕРКАШИНА ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ВПЛИВУ РОЛЬОВИХ ІГОР НА ПРИЙНЯТТЯ ТАКТИЧНИХ РІШЕНЬ ТА СПІЛКУВАННЯ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ.....	433
Інна ШИЛІНСЬКА СУЧАСНІ МЕТОДИ І ПІДХОДИ ДО НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ У ВИЩІЙ ШКОЛІ.....	441
Василь ШКОБА, Олена ЯРМОЛЮК КРИТЕРІЇ ТА ПОКАЗНИКИ ДІАГНОСТУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	447
Наталя ЮРІЙЧУК ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ПРОФЕСІЙНОГО МОВЛЕННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ НЕФІЛОЛОГІЧНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (ЗА ПРОФЕСІЙНИМ СПРЯМУВАННЯМ)	453
Ольга ЮРЧЕНКО, Світлана ЗОЛОТУХІНА ПРИНЦИП КУЛЬТУРОВІДПОВІДНОСТІ ВИХОВАННЯ В РОДИННОМУ СЕРЕДОВИЩІ МАКСИМОВИЧІВ-ТИМКІВСЬКИХ І ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ НАУКОВИХ ІНТЕРЕСІВ М. О. МАКСИМОВИЧА.....	458

CONTENTS

HISTORY

Yana PASTUKHOVA UKRAINIAN HISTORIOGRAPHY ABOUT THE FATE OF SOVIET PRISONERS OF WAR IN GERMAN CAPTIVITY DURING WORLD WAR II.....	4
Pavlo PENIAK, Oleksandr MALETS, Natalia MALETS THE SOURCE STUDY POTENTIAL OF ARCHAEOLOGICAL MONUMENTS IN THE UPPER POTIESSIE.....	11
Olena PODOBIED “SAVING THE UKRAINIAN CHILD FOR UKRAINE”: PLAST ACTIVITIES IN THE DP ERA (SECOND HALF OF THE 1940S).....	18
Yuliia RUDENKO IMPLEMENTATION OF NAZI HOLOCAUST POLICY IN ZOLOTONOSHA REGION.....	25
Oleg TOKAREV EXPLANATION OF THE ISSUE OF THE POPULATION STRUCTURE OF LEFT BANK UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY IN THE WORKS OF UKRAINIAN RESEARCHERS.....	32
Maria TORTIKA, Oleg BUBENOK MONUMENTS OF THE SALTIV TYPE IN MUSEUMS OF UKRAINE AND BULGARIA (SPECIFICS OF DISPLAY AND EXPOSITION).....	38
Lidiia FEDORYSHYNA HISTORICAL ASPECTS OF THE FORMATION OF THE “SOYBEAT BELT” OF UKRAINE.....	44
Yevheniia FEDCHENKO THE “OTHER” ON STAGE: CROSS-DRESSING IN ANCIENT ROMAN THEATER AND CONTEMPORARY DRAG CULTURE.....	49
Andrii TSYPUHA THE ARTISTIC WORK OF OPANAS ZALYVAKHA IN THE 1950S AND 1960S.....	59

ART STUDIES

Iryna MATIYCHYN, Viktor TALAILO FOLKLORE PARALLELS IN MYKOLA DREMLIUHA’S CHORAL AND PIANO COMPOSITIONS (ON THE EXAMPLE OF THE YAHIL-YAHILOCHKA VESNIANKA).....	68
Anastasia MELNYCHUK ROLE OF UKRAINIAN TERMINOLOGY IN THE REFORM OF ARTISTIC EDUCATION: RENAMING THE DISCIPLINE “PLASTIC ANATOMY” AS A PATH TO CULTURAL INDEPENDENCE.....	74
Anastasiia MYSNYK, Hanna CHEMERYS DEVELOPMENT OF A BRAND PLATFORM USING GAMIFICATION.....	82
Iryna MOSTOVA, Tetiana BRAGINA, Yevheniia YANYNA-LEDOVSKA ADVERTISING A CHOREOGRAPHIC PROJECT AND A CHOREOGRAPHIC PROJECT FOR ADVERTISING: FEATURES OF CREATION.....	91
Jingjing MU, Olena VASYLIEVA ORIGAMI ART IN MODERN LAMPS DESIGN THINKING.....	98
Nataliia NIKORIAK INTERTEXTUAL CODES OF THE SCREENPLAY “ICARUS” (1972) BY SERGEI PARAJANOV	105

.....	
Oleksandr OPANASIUK, Valeriia KURBATOVA “QUARTETTO PICCOLO” IN CONTEXT VALENTYN SILVESTROV’S STYLISTIC PRINCIPLES OF MUSIC.....	114
Xie PENG INNOVATION IF ACADEMIC VOCAL PERFORMANCE AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY	122
Oksana PYLYPCHUK, Andrei POLUBOK, Denys ADAMOYCH FUNCTIONAL ORGANIZATION OF INTERIORS OF A CHILDREN'S PRESCHOOL INSTITUTION WITH THE INCLUSION OF ART OBJECTS.....	128
Hanna POLIETAIEVA USE AND MEANING OF VISUAL SYMBOL IN GAME CHARACTER DESIGN.....	135
Roman PRATSKOV SPECIFICITY OF VIDEO DESIGN IN THE CONTEXT OF THE IMAGE CREATION SYSTEM OF CONTEMPORARY STAGE ART.....	140
Marharyta PUHACHENKO MEN’S GLASS BEAD JEWELRY IN THE COLLECTION OF THE UKRAINIAN MUSEUM IN TORONTO.....	145
Oleksii ROHOTCHENKO AMBER AND GLASS IN THE JEWELRY OF UKRAINE 1950S – 1980S.....	152
Svitlana SADOVENKO REPRESENTATION OF ROMA CULTURE IN CINEMA ART: HISTORY AND PRESENT.....	158
Serhiy SANDULSKY, Liudmyla PAVLISHENA, Tetiana LOBAN JAZZ DANCE IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY CHOREOGRAPHIC ART.....	168
Yaroslav SAPEGO ANALYSIS OF DANCE TRADITIONS IN FRONT OF THE DOMESTIC BALLETMASTERS OF CARPATTYA.....	176
Oleksandra SAPSOVYCH ALGORITHM FOR ACTIVATION OF ASPECTS OF PROFESSIONAL MEMORY OF A BEGINNER PERFORMER.....	183
Serhij SIRYI THE STATE OF PRESERVATION AND THE RESTORATION PROGRAMME OF TOMBS DESIGNED BY HORST IN THE CASTLE CHAPEL-TOMB OF THE HOLY TRINITY IN THE TOWN OF BEREZHANY, TERNOPIL REGION.....	190
Iryna SOLOVIY, Zenoviia TKANKO TRANSFORMATION OF FASHION DESIGN EDUCATION IN THE CONTEXT OF THE CONCEPT OF EDUCATION FOR SUSTAINABLE DEVELOPMENT.....	201
Volodymyr STEPANOV FOLK MODES IN THE WORKS OF UKRAINIAN COMPOSER-GUITARISTS.....	212
Xiao XIAO SOUNDS OF WAR: TIMBRE AND AUDIOVISUAL STRATEGIES OF EMBODYING TRAUMA IN CONTEMPORARY PIANO MUSIC.....	220
Lin TIAN, Ihor DEMIANETS, Oleksii VOLYK THE INFLUENCE OF MULTIMEDIA TECHNOLOGIES ON THE DEVELOPMENT OF MUSICAL GENRES IN THE CONTEXT OF MODERN UKRAINIAN CULTURE.....	226
Inna FELKER THE IDEAS OF O. JONES AND W. MORRIS AS THE BASIS FOR THE FORMATION OF MODERNITY IN ORNAMENTALISM OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES.....	235
.....	

Oksana FOMENKO	
THE ROLE OF INCLUSIVE DESIGN IN PROVIDING ERGONOMIC ASPECTS IN FORMING THE ENVIRONMENT.....	242
Larysa SHEMET	
CREATIVITY OF LEADING PROFESSIONAL ELECTRONIC ACCORDION PLAYERS IN THE USA.....	248
Oleksandra SHYROKOVSKA, Denys FEDORCHENKO	
THE NATIONAL COMPONENT IN BALLROOM CHOREOGRAPHY OF UKRAINE IN THE XXI CENTURY.....	255
Tetiana SHYTIKOVA, Diana SHTERR, Vasylyna PALYNCHAK-KUTUZOVA	
GRANT ACTIVITIES OF MUSEUMS: OPPORTUNITIES, CHALLENGES, AND DEVELOPMENT PROSPECTS.....	261
Yevhenii SHYSHLIUK, Oleg KERSHYS	
MEMORIAL SCULPTURAL COMPOSITIONS OF PROMINENT MUSICAL CULTURE FIGURES IN URBAN SPACE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURY.....	267
Valerii SHO VHENIUK	
METHODS OF WORKING WITH A (BUTTON) ACCORDION SEXTET.....	275
Iryna SHO VHENIUK	
IMPROVEMENT OF PERFORMANCE SKILLS OF A (BUTTON) ACCORDION MUSICIAN IN THE PROCESS OF PRACTICING A PIECE OF MUSIC AT THE EARLY STAGE OF LEARNING.....	282
LINGUISTICS. LITERATURE STUDIES	
Tamara NYKOLIUK, Natalia SHKLI AIEVA	
SLANG VOCABULARY OF THE VOLYN MEDIA.....	289
Iryna OSOVSKA, Anna KRYCHUN	
FIGURATIVE SEGMENT OF THE CONCEPT COSY: METAPHORICAL AND IDIOMATIC IMAGE.....	295
Yevheniia PETRENKO	
THE CO-OCCURRENCE OF NUCLEAR NOMINATIVE EMOTIVE UNITS NAMING “DESPAIR” WITH ADJECTIVES AND ITS INFLUENCE ON SEMANTICS (IN ENGLISH, GERMAN, BULGARIAN AND UKRAINIAN LANGUAGES).....	303
Victoria PRIMA	
THE INFLUENCE OF ENGLISH NEOLOGISMS ON THE GLOBAL INTERNET DISCOURSE.....	310
Ruslana SAVCHUK	
THE NARRATIVE STRATEGY OF DUPLICATION IN CREATING A MINIMALIST NARRATIVE REALITY IN CHRISTIAN BOBIN'S GEAL.....	315
Iryna SMETANA	
VERBALIZATION OF THE MOTIVE OF SADNESS IN THE POETIC WORK OF P. GRABOVSKY.....	322
Natalia SOVTYS, Natalia VOLOS, Anhelina TSAPUK	
THE POETIC LANGUAGE OF LINA KOSTENKO IN WARTIME.....	328
Mykola STASYK	
“...THEY WERE SICK WITH UKRAINE” (ARTISTIC MODELLING OF HISTORICAL EVENTS AND IMAGES IN THE NOVEL “MARUSIA” BY V. SHKLIAR).....	335
Inesa CHAKAL	
FUNCTIONAL POTENTIAL OF THE ANCIENT GREEK DATIVE CASE (BASED ON LONGUS' NOVEL “DAPHNIS AND CHLOE”).....	343

Valentyna CHOLKAN YURIY FEDKOVYCH AND FOLK SONG.....	352
--	-----

Inna YAKUSHENKO, Olena PRYKHODKO FORMATION OF STRATEGIC COMPETENCE IN TEACHING FOREIGN LANGUAGE FOR PROFESSIONAL COMMUNICATION AT A TECHNICAL UNIVERSITY.....	361
--	-----

PEDAGOGY

Natalia PAVLYUK TEACHER'S COMMUNICATIVE CULTURE.....	367
--	-----

Oksana PARFONOVA, Svitlana MELNYK, Oleksii NOVIKOV GAMIFICATION ELEMENTS WHEN TEACHING ENGLISH IN DISTANCE FORMAT.....	375
---	-----

Artem PONOMARENKO STRUCTURE OF DIGITAL COMPETENCE OF MASTERS OF PROFESSIONAL EDUCATION.....	380
---	-----

Natalia POPOVYCH, Yuliia POPOVYCH RHETORICAL FIGURES AS A MEANS OF EXPRESSING QUANTITY IN THE UKRAINIAN LANGUAGE (BASED ON THE DIALECTS OF NORTHERN BUKOVINA).....	386
--	-----

Yury RYZHKOV MARITIME RADIO COMMUNICATION: LANGUAGE CHALLENGES AND HOW TO HANDLE THEM.....	392
---	-----

Hanna RIABCHUN, Tetiana MELNYK SOCIAL MEDIA AS A PLATFORM FOR FOREIGN LANGUAGE PRACTICE FOR PARTICIPANTS IN THE EDUCATIONAL PROCESS.....	396
---	-----

Iryna SABODASHKO, Tetiana HOROKHIVSKA PEDAGOGICAL CONDITIONS OF PREPARATION OF FUTURE TEACHERS OF THE UKRAINIAN LANGUAGE AND LITERATURE TO USE VR-TECHNOLOGIES IN THE EDUCATIONAL PROCESS.....	402
--	-----

Tetiana SAMUS THE ESSENCE OF PROFESSIONAL COMPETENCE IN TRAINING FUTURE VOCATIONAL EDUCATIONTEACHERS.....	408
--	-----

Olena SERHIICHUK FORMATION OF NATIONAL MENTALITY AS A COMPONENT OF CIVIC COMPETENCE IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE TEACHERS.....	415
---	-----

Svitlana TARASENKO, Dana KURYLENKO PARTNERSHIP COMPETENCE AS A REALIZATION OF THE RECIPIENT'S PERSONAL FREEDOM.....	423
--	-----

Guo JIANKUN PREPARATION OF FUTURE ART TEACHERS FOR COMMUNICATIVE INTERACTION WITH PRIMARY SCHOOL STUDENTS: POTENTIAL FOR PRACTICE EXCHANGE.....	428
--	-----

SERHII CHERKASHYN, Yuliia CHERKASHYNA A THEORETICAL ANALYSIS OF THE IMPACT OF ROLE-PLAYING GAMES ON TACTICAL DECISION-MAKING AND ENGLISH COMMUNICATION.....	433
--	-----

Inna SHYLINSKA MODERN METHODS AND APPROACHES TO TEACHING FOREIGN LANGUAGES IN HIGHER SCHOOL.....	441
---	-----

Vasyl SHKOBA, Olena YARMOLYUK CRITERIA AND INDICATORS FOR DIAGNOSING THE CONDUCTING AND CHORAL TRAINING OF FUTURE MUSIC TEACHERS.....	447
--	-----

Nataliya YURIYCHUK

FORMATION OF PROFESSIONAL SPEECH CULTURE OF HIGHER EDUCATION STUDENTS
OF NON-PHILOLOGY MAJORITIES IN THE PROCESS OF STUDYING
THE UKRAINIAN LANGUAGE (FOR PROFESSIONAL DIRECTION).....453

Olga YURCHENKO, Svetlana ZOLOTUKHINA

THE PRINCIPLE OF CULTURALLY COMPLIANCE UPBRINGING
IN THE MAXIMOVICH-TIMKOVSKY FAMILY ENVIRONMENT
AND ITS INFLUENCE ON THE FORMATION
OF M. O. MAXIMOVICH'S SCIENTIFIC INTERESTS.....458

НОТАТКИ

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ГУМАНІТАРНИХ НАУК**

**HUMANITIES SCIENCE
CURRENT ISSUES**

**ВИПУСК 82. ТОМ 2
ISSUE 82. VOLUME 2**

Редактори-упорядники

Микола Пантюк

Андрій Душний

Василь Ільницький

Іван Зиморя

Здано до набору 16.12.2024 р. Підписано до друку 27.12.2024.

Гарнітура Times New Roman. Формат 64×84/8.

Друк офсетний. Папір офсетний.

Ум. друк. арк. 55,10. Зам. № 0325/201. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934-48-28, +38 (097) 723-06-08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.