

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 94. ТОМ 2
ISSUE 94. VOLUME 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2026

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 14 від 22.12.2025 р.)*

Актуальні питання гуманітарних наук: / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. – Вип. 94. Том 2. – 440 с.

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

Редакційна колегія:

Пантук 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.І.** – 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'янчука); **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); **Галів 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 габілітований, надзвичайний професор кафедри (Державна вища професійна школа в Коніні, 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); **Зимомря 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); **Пантук 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); **Стреначікова 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); **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 (А1 – Освітні науки, А2 – Дошкільна освіта, А3 – Початкова освіта, А4 – Середня освіта (за предметними спеціалізаціями), А5 – Професійна освіта (за спеціалізаціями), А6 – Спеціальна освіта (за спеціалізаціями)).

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 (В11 – Філологія (за спеціалізаціями)) та у галузі культури і мистецтва (В2 – Дизайн, В3 – Декоративне мистецтво та ремесла, В4 – Образотворче мистецтво та реставрація, В5 – Музичне мистецтво, В6 – Перформативні мистецтва, В12 – Культурологія та музеєзнавство, В14 – Організація 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 (В9 – Історія та археологія).

*Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1190 від 11.04.2024 року. Ідентифікатор медіа R30-04753.*

*Суб'єкт у сфері друкованих медіа: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
(вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська обл., 82100, e-mail: dspu@dspu.edu.ua, тел. (03-24) 41-04-74)*

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 – Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
співзасновники Ільницький В.І., Душний А.І., Зимомря І.М.

© Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка, 2025

© Пантук М.П., Душний А.І., Зимомря І.М., 2025

*Recommended for publication
by Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Academic Council
(protocol No 14 from 22.12.2025)*

Humanities science current issues / [editors-compilers M. Pantyuk, A. Dushnyi, V. Ilnytskyi, I. Zymomrya]. – Drohobych : Publishing House „Helvetica”, 2025. – Issue 94. Volume 2. – 440 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. Andriev** – 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. Bermes** – 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. Dutshak** – 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. Ivanysyn** – 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 (Uzhgorod 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. Matskiy** – 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. Stashevskyi** – 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., Ph.D.), (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); **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 (A1 – Education Sciences, A2 – Pre-School Education, A3 – Primary Education, A4 – Secondary Education (with subject specializations), A5 – Vocational Education (with specializations), A6 – Special Education (with specializations)).

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 (B11 – Philology (with specializations)) and culture and arts (B2 – Design, B3 – Decorative Arts and Crafts, B4 – Fine Arts and Restoration, B5 – Musical Arts, B6 – Performing Arts, B12 – Cultural Studies and Museum Studies, B14 – Organization of Sociocultural 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 (B9 – History and Archeology).

Registration of Print media entity: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine № 1190 as of 11.04.2024. Media ID: R30-04753.

Media entity: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (24, Ivan Franko Str., Drohobych, Lviv region, 82100, e-mail: dspu@dspu.edu.ua, tel. (03-24) 41-04-74)

All electronic versions of articles in the collection are available on the official website edition
www.apfn-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 – Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
co-founders V. Ilnytskyi, A. Dushnyi, I. Zymomrya.

© Drohobych State Ivan Franko
Pedagogical University, 2025
© M. Pantyuk, A. Dushnyi, I. Zymomrya, 2025

Максим ЛАНОВИЙ,

orcid.org/0009-0000-6571-0124

полковник,

перший заступник начальника

Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного

(Львів, Україна) *lanovyi2008@ukr.net*

УКРАЇНСЬКА ГОЛОВНА ВИЗВОЛЬНА РАДА В СУЧАСНОМУ ІСТОРІОГРАФІЧНОМУ НАРАТИВІ УКРАЇНИ

У статті здійснено комплексний аналіз здобутків сучасної української історіографії, яка присвячена діяльності Української Головної Визвольної Ради (УГВР) – надпартійного політичного органу українського визвольного руху періоду Другої світової війни та повоєнного часу. Проаналізовано основні напрями її розвитку, акцентовано увагу на зміні методологічних підходів до вивчення УГВР у контексті відходу від радянських ідеологічних схем. Висвітлено еволюцію оцінок представницького характеру УГВР у працях сучасних українських науковців, розглянуто дискусійні питання щодо місця Ради у системі її взаємовідносин з Організацією Українських Націоналістів (ОУН) та Українською Повстанською Армією (УПА).

Проаналізовано інтерпретації виникнення УГВР, її програмових документів у контексті формування концепції української державності, показано роль персоніфікованих студій у розкритті механізмів функціонування Ради. Визначено основні досягнення української історіографії у подоланні міфологем, які стосуються функціонування УГВР, простежено тенденції зміщення акцентів від описового до аналітичного рівня досліджень на початку ХХІ ст. Оцінено ступінь інтеграції проблематики УГВР у загальноєвропейський контекст досліджень рухів опору, виявлено прогалини та суперечності, що зберігаються в сучасному історіографічному дискурсі.

Проаналізовано співвідношення національно-державницької та військово-політичної складових у сучасних інтерпретаціях діяльності Ради, визначено ступінь впливу сучасних суспільно-політичних викликів на історіографічні оцінки. На основі наведених у публікації фактів доведено, що УГВР посідає важливе місце в сучасному історіографічному наративі як надпартійний політичний центр українського визвольного руху, а її діяльність дедалі частіше інтерпретується українськими науковцями з урахуванням ширшого європейського контексту рухів опору, що свідчить про зростання методологічної зрілості українських науковців. Окреслено невирішені питання та лакуни в дослідженні діяльності УГВР, аргументовано доцільність комплексного підходу до її вивчення.

Ключові слова: Українська Головна Визвольна Рада, український визвольний рух, українська історіографія, Друга світова війна, повоєнний період ХХ ст., ОУН, УПА, історична пам'ять, національно-визвольна боротьба.

Maksym LANOVYI,

orcid.org/0009-0000-6571-0124

Colonel,

First Deputy Head

Hetman Petro Sahaidachnyi National Ground Forces Academy

(Lviv, Ukraine) *lanovyi2008@ukr.net*

THE UKRAINIAN SUPREME LIBERATION COUNCIL IN THE CONTEMPORARY HISTORIOGRAPHICAL NARRATIVE OF UKRAINE

The article provides a comprehensive analysis of the achievements of contemporary Ukrainian historiography devoted to the activities of the Ukrainian Supreme Liberation Council (USLC), a supra-partisan political body of the Ukrainian liberation movement during the Second World War and the postwar period. The main directions of the development of this historiography are examined, with particular emphasis placed on changes in methodological approaches to the study of the USLC in the context of moving away from Soviet ideological paradigms. The evolution of assessments of the representative character of the USLC in the works of contemporary Ukrainian scholars is highlighted, and debatable issues concerning the place of the Council within the system of its relations with the Organization of Ukrainian Nationalists (OUN) and the Ukrainian Insurgent Army (UPA) are considered.

The interpretations of the emergence of the USLC and its programmatic documents are analyzed in the context of the formation of concepts of Ukrainian statehood, and the role of biographical and person-centered studies in revealing

the mechanisms of the Council's functioning is demonstrated. The main achievements of Ukrainian historiography in overcoming mythologized narratives related to the functioning of the USLC are identified, and a tendency toward a shift from descriptive to analytical levels of research in the early twenty-first century is traced. The degree of integration of USLC-related issues into the broader European context of resistance movement studies is assessed, and existing gaps and contradictions within the contemporary historiographical discourse are identified.

The article analyzes the correlation between the nation-building and military-political components in modern interpretations of the Council's activities and determines the extent to which current socio-political challenges influence historiographical assessments. On the basis of the facts presented, it is demonstrated that the USLC occupies an important place in the contemporary historiographical narrative as a supra-partisan political center of the Ukrainian liberation movement, and that its activities are increasingly interpreted by Ukrainian scholars within a broader European context of resistance movements, which indicates a growing level of methodological maturity in Ukrainian historical scholarship. Unresolved issues and lacunae in the study of the USLC's activities are outlined, and the expediency of a comprehensive approach to its further study is substantiated.

Key words: *Ukrainian Supreme Liberation Council, Ukrainian liberation movement, Ukrainian historiography, Second World War, postwar period of the twentieth century, OUN, UPA, historical memory, national liberation struggle.*

Постановка проблеми. Неупереджене дослідження діяльності Української Головної Визвольної Ради (УГВР) – важливе завдання сучасних українських істориків з огляду на потребу перегляду радянських ідеологізованих інтерпретацій, які спотворювали історичне значення Ради. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. побачили світ десятки наукових праць, в яких (а) суттєво розширено джерельну базу, (б) критично переосмислено роль УГВР у координації українського визвольного руху, (в) значну увагу приділено вивченню програмних документів Ради, що відображали її ідеологію, концепції державотворення та стратегії боротьби за незалежність, (г) проілюстровано взаємовідносини Ради з Організацією Українських Націоналістів (ОУН) та Українською Повстанською Армією (УПА). Визначення їх особливостей дозволяє виявити прогалини у сучасній українській історіографії та визначити перспективні напрями досліджень.

Мета статті – всебічне дослідження діяльності УГВР у сучасному українському історіографічному наративі, зокрема вивчення підходів істориків у відображенні її ролі як надпартійного політичного центру українського визвольного руху, окреслення досягнень / прогалин сучасної історіографії для подальшого комплексного осмислення її значення у процесі формуванні історичної пам'яті.

Виклад основного матеріалу. В українській історіографії кінця ХХ – початку ХХІ ст. спостерігається суттєве поживлення інтересу до дослідження діяльності УГВР, що було зумовлено потребою критичного переосмислення радянських ідеологізованих інтерпретацій українського національно-визвольного руху. Саме у цей період були опубліковані численні наукові праці, які суттєво розширили джерельну базу, дозволили дослідити ідеологію, програмні документи Ради та оцінити її взаємовідносини з ОУН, УПА.

Одразу ж виокремимо декілька базових тенденцій сучасної української історіографії, яка стосується УГВР. По-перше, наукові праці демонструють поступовий перехід учених від описового до аналітичного підходу при підготовці наукових праць. По-друге, як відзначав Т. Андрусак, українські історики усвідомили, що ґрунтовний аналіз всіх аспектів ідеології національно-визвольного руху 40–50-х років ХХ ст. потребує фундаментального дослідження та переосмислення (Андрусак, 2014). По-третє, важливе усвідомлення дослідниками того факту, що «цілісне, об'єктивне відтворення діяльності Української Головної Визвольної Ради... та її ролі у генезі українського визвольного руху вимагає системного аналізу, міждисциплінарного підходу, використання новітнього методологічного інструментарію» (Ухач, 2020). По-четверте, у сучасній українській історіографії «спостерігається певна активізація досліджень з теми УГВР перед кожною черговою ювілейною датою» (Ухач, 2020). Такими датами, зокрема стали 65-ти річчя (напр.: А. Камінський «До генези Української головної визвольної ради у 65-ти ліття її створення» (Камінський, 2019)) та 70-та річниця (напр.: Т. Андрусак «Українська Головна Визвольна Рада та її роль в українському національному державотворенні (До 70-річчя утворення УГВР)» (Андрусак, 2014)) від часу створення Ради.

Для всебічного відображення діяльності УГВР в сучасній українській історіографії, розділимо її на декілька тематичних груп. Першу із них становлять *узагальнюючі наукові праці*. Серед таких, зокрема, – дослідження М. Головка «Суспільно-політичні організації та рухи України в період Другої світової війни 1939–1945 рр.» (Головка, 2004), І. Патриляка ««Перемога або смерть»: український визвольний рух у 1939–1960-х рр.» (Патриляк, 2024), В. В'ятровича, Р. Забілого, І. Дерев'яного, П. Содоля «Українська Повстанська Армія. Істо-

рія нескорених» (В'ятрович, 2011), І. Патриляка та М. Боровика «Україна в роки Другої світової війни: спроба нового концептуального погляду» (Патриляк, 2010). Останні учені у розділі «Українська Головна Визвольна Рада», зокрема, зауважували, що «швидке розгортання українського визвольного руху, формування підпільних збройних сил поставило на порядок денний питання створення загальнонаціонального керівництва боротьбою українського народу за власну державність. Наприкінці 1943 року в середовищі Головної команди УПА народилася ідея формування прототипу національного уряду у підпіллі...» (Патриляк, 2010, с. 395). У руслі вищезазначеного, варто виокремити також ґрунтовні, багатоаспектні наукові роботи, які безпосередньо стосувалися УГВР. З-поміж таких – праці О. Панченка «Українська Головна Визвольна Рада» (Панченко, 2000), «Українська Головна Визвольна Рада. ЗП УГВР – ГС ЗС УГВР – середовище УГВР (документи, інформації, словник імен)» (Панченко, 2001) та ін.

Чимало наукових праць, які стосуються УГВР, підготовлені у руслі *біографістики*. Наукові роботи дозволяють простежити роль окремих діячів у формуванні програмних засад Ради, оцінити їхній внесок у координацію підпільного визвольного руху та зрозуміти механізми прийняття рішень і реалізації стратегічних завдань УГВР. Як приклад – роботи Г. Дем'яна «Секретар Головної Управи «Просвіти» і Президії УГВР (до 100-річчя з дня народження М. Дужого)» (Дем'ян, 2002), Я. Комарницького «Діяльність Василя Мудрого у період Другої світової війни» (Комарницький, 2011), Н. Осьмак «Кирило Осьмак – Президент УГВР (документи і матеріали)» (Осьмак, 2004), «К. Осьмак – нескорений Президент УГВР» (Осьмак, 2008), О. Дарованця «Самійло Підгірський – кандидат у члени Української Головної визвольної Ради» (Дарованець, 2005) та ін.

Значна кількість наукових робіт українських учених відображає роль УГВР в історії українського визвольного руху. З-поміж досліджень цієї тематичної ніші виокремимо роботу «Українська Головна Визвольна Рада та її роль у боротьбі українського народу за незалежність у 1940–1950 роках» (Каліберда, 2008), авторами якої були Ю. Каліберда, А. Федько, Ю. Федькота І. Шелест. Учені безапеляційно констатували, що «Головним етапом визвольної боротьби українського народу під час Другої світової війни стало створення Української Головної Визвольної Ради (УГВР) – організації, покликаної здійснювати керівництво національно-визвольним рухом в Україні. Заснування та діяльність цього потужного всеукраїн-

ського представницького органу стало наступним логічним кроком українського державотворення у XX столітті після невдалої спроби відновлення Української Держави 30 червня 1941 року у Львові на чолі з Я. Стецько, яскравою сторінкою споконвічної боротьби нашого народу за свободу і незалежність України» (Каліберда, 2008).

Дослідникам УГВР варто також звернути увагу на праці В. В'ятровича «Від підпільної групи до націоналістичного руху: становлення структур і напрямів діяльності українського визвольного руху» (В'ятрович, 2013), Т. Андрусяка «Українська Головна Визвольна Рада та її роль в українському національному державотворенні (До 70-річчя утворення УГВР)» (Андрусак, 2014). Останній зауважував, що «проблеми, що їх прагнули вирішити лідери та ідеологи Воюючої України – українського національно-визвольного руху 40-50-х років XX ст., значною мірою співзвучні з проблемами сучасності: українському народові знову доводиться протистояти ворожій тоталітарній системі, яка шляхом терору, залякування, підкупу і надпотужної державної пропагандистської машини прагне, розколовши українське суспільство, накинути йому свою владу» (Андрусак, 2014). Науковець писав про те, що будучи спробою створення загальноукраїнської політичної репрезентації, своєрідним українським передпарламентом «Українська Головна Визвольна Рада витворює ідеологію національно-визвольного руху українського народу та загальнонаціональну концепцію здобуття і розбудови Української держави» (Андрусак, 2014).

Значні здобутки української історіографії у питанні *особливостей створення УГВР*. Передусім зауважимо, що значне зацікавлення викликає розвідка «Українська Головна Визвольна Рада. Таємні протоколи» (Українська Головна Визвольна Рада, 2024), яка підготовлена за підтримки Служби зовнішньої розвідки України. Її автори відзначали: «Як свідчать розсекречені документи з архіву Служби зовнішньої розвідки України, про створення цього повстанського тимчасового парламенту або уряду України, що воює, сталінські спецслужби дізналися лише наприкінці 1944 року. Тоді внаслідок однієї зі спецоперацій до рук чекістів потрапили протоколи першого засідання УГВР. Але ще упродовж певного часу в нкдб не могли встановити справжні прізвища учасників того першого Великого Збору, які в документі навмисно були змінені» (Українська Головна Визвольна Рада, 2024).

Історія створення УГВР доволі детально описана у праці В. Мороза «До початків діяльності

Української Головної Визвольної Ради» (Мороз, 2007). Дослідник відзначав, що «потреба створити державно-політичний орган воюючої України існувала ще від часу ліквідації німцями 1941 р. Українського Державного Правління та арешту його керівників, зокрема прем'єр-міністра Ярослава Стецька. Уже в першій половині 1943 р. тодішній крайовий провідник Західних Українських Земель і член Проводу ОУН Михайло Степаняк провів консультації на цю тему з представниками провідних передвоєнних галицьких партій – УНДО (В. Мудрим, З. Пеленським) та УСРП (М. Стаховим, В. Лисим); а В. Охримович – із Президентом УНР в екзилі А. Лівичком» (Мороз, 2007).

А. Камінський у статті «До генези Української головної визвольної ради у 65-ти ліття її створення» (Камінський, 2019) відзначав, що в аспекті міжнародних відносин, «у контексті тодішньої міжнародної політики, слід окремо і особливо відзначити той факт, що під час Другої світової війни УГВР була єдиним суверенним представником української нації у боротьбі за визволення, свободу і незалежність, який не боровся ані по німецькій, ані совєтській стороні, а навпаки – воював проти обох, які були окупантами України» (Камінський, 2019).

Питання особливостей створення УГВР порушувалися С. Бутком («Спроба формування системного управління українським національно-визвольним рухом у 1943–1944 рр.» (Бутко, 2010)), Ю. Киричуком («До питання утворення УГВР» (Киричук, 2001)). Без сумніву варто погодитися із Т. Андрусюком, який переконував, що «Рада була створена в умовах коли боротьба за українську державність перестала бути боротьбою роздрібнених, окремих політичних партій та організацій, а перетворилася на загальноукраїнський національно-визвольний рух» (Андрусяк, 2014).

Помітні досягнення сучасної української історіографії у сфері вивчення складу, ідеології, програмних документів УГВР. Роботи В. Ухач, О. Ухач, зокрема, збагатили українську історіографію аналізом історико-правовим аналізом програмних документів УГВР та їх представленням в українській історіографії (Ухач, 2020). Дослідники констатували, що проведений історіографічний аналіз програмних документів Ради дозволяє виокремити коло проблемних питань, які потребують подальших наукових зусиль дослідників, серед таких: детальний аналіз позиції усіх українських політичних сил щодо потреби створення, діяльності УГВР; переговорний процес з лідерами державних центрів та представниками політичних партій західноукраїнських земель міжвоєнного

періоду; з'ясування причин не досягнення порозуміння ОУН(б) як ініціатора, «рушія» консолідаційних процесів з ОУН(м), лідером Поліської Січі Т. Бульбою-Боровцем; діяльність ЗЧ (Закордонних частин) УГВР та т. зв. Середовища УГВР, їх діяльність у вільному світі, конфліктне тло взаємостосунків між ними (Ухач, 2020).

Проаналізувавши склад УГВР, українські учені писали, що «до складу підпільного парламенту (ще вживається назва передпарламент) увійшли представники ОУН, колишні члени Центральної Ради, гетьманці, лідери Українського національно-демократичного об'єднання (УНДО) – найбільшої парламентської сили українців у міжвоєнному польському сеймі та представники церкви. Серед членів УГВР були не лише представники Західної України, а також делегати від східних областей. Цим засвідчувалося, що УПА представляє інтереси всього українського народу» (Українська Головна Визвольна Рада, 2020).

У контексті досліджуваних проблем, значне зацікавлення викликають роботи А. Боляновського «До питання про політичну стратегію українського визвольного підпілля в 1944 році» (Боляновський, 2008) та І. Терлюка, який у дослідженні «Створення Української Головної Визвольної Ради (УГВР) та програмні політико-правові засади її діяльності» (Терлюк, 2010) наголосив, що «наявність у політичній Платформі Ради пункту про «забезпечення народно-демократичного способу визначення політичного устрою в українській державі шляхом загального народного представництва» засвідчувало, що з відкиданням демократії як такої при державному будівництві було покінчено».

Оригінальною видалася розвідка Д. Саламіна «Зовнішньополітичні орієнтації УГВР (1943–1954 рр.)» (Саламін, 2010). Автор зауважив, що «члени ГС ЗС УГВР вели активну пропагандивну роботу на міжнародній арені, висвітлюючи українську проблему на мирних конференціях, у структурних підрозділах ООН та видаючи низку періодичних і публіцистичних видань». Загалом можна погодитися із Т. Андрусюком, який стверджував, що «Програмні документи УГВР, а саме, Тимчасовий устрій УГВР, Платформа Української Головної Визвольної Ради та Універсал Української Головної Визвольної Ради до українського народу, є етапними явищами формування і розвитку концепції української національної держави» (Андрусяк, 2014).

Висновки. Пожвавлення історіографічного інтересу до УГВР наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. свідчить про поступовий перехід української науки до критично обґрунтованого та

аналітичного осмислення діяльності Ради, що дозволило формувати більш об'єктивний / збалансований наратив про її роль у координації визвольного руху та державотворчих процесах середини ХХ століття. Значні здобутки сучасної історіографії полягають у систематизації джерельної бази та впровадженні нових архівних матеріалів, які раніше були малодоступними для українських

істориків. Констатуємо, що особлива увага істориків приділена дослідженню програмних документів Ради, її взаємодії з ОУН та УПА, а також ролі окремих діячів у забезпеченні організаційної і політичної діяльності. Важливо, що учені усвідомлюють факт того, що діяльність УГВР є важливим фактором формування національної пам'яті та української державницької ідентичності

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусак Т. Українська Головна Визвольна Рада та її роль в українському національному державотворенні (До 70-річчя утворення УГВР). *Політико-правова ідеологія українського національного державотворення: проблеми формування та еволюції (історико-теоретичний вимір): матеріали Третьої Всеукраїнської наукової Інтернет-конференції*. Львів, 2014. Вип. 3. С. 6–9. URL: <https://lpnu.ua/sites/default/files/2020/pages/483/vipusk-3-2014-r.pdf> (дата звернення: 10.08.2025).
2. Боляновський А. До питання про політичну стратегію українського визвольного підпілля в 1944 році. *Галичина*. 2008. Вип. 14. С. 329–342.
3. Бутко С. Спроба формування системного управління українським національно-визвольним рухом у 1943–1944 рр. *Розумовські зустрічі: матеріали наук.-практ. конф. «Розумовські зустрічі» (28 листопада 2012 року)*. Чернівці: Сіверський центр післядипломної освіти, 2012. С. 151–154.
4. В'ятрович В. Від підпільної групи до націоналістичного руху: становлення структур і напрямів діяльності українського визвольного руху. *Галичина*. 2013. Ч. 24. С. 19–26.
5. В'ятрович В., Забілий Р., Дерев'яний І., Содоль П. Українська Повстанська Армія. Історія нескорених. 3-тє вид. Львів: Центр досліджень визвольного руху, 2011. 352 с.
6. Головка М. Суспільно-політичні організації та рухи України в період Другої світової війни 1939–1945 рр. Київ: Олан, 2004. 704 с.
7. Дарованець О. Самійло Підгірський – кандидат у члени Української Головної визвольної Ради. *Український визвольний рух*. Львів, 2005. 36. 5. С. 189–192.
8. Дем'ян Г. Секретар Головної Управи «Просвіти» і Президії УГВР (до 100-річчя з дня народження М. Дужого). *Визвольний шлях*. 2002. Кн. 3. С. 38–50.
9. Каліберда Ю. Ю., Федько А. В., Федько Ю. І., Шелест І. І. Українська Головна Визвольна Рада та її роль у боротьбі українського народу за незалежність у 1940–1950 роках. URL: http://www.rusnauka.com/10_NPE_2008/Istoria/29982.doc.htm (дата звернення: 10.08.2025).
10. Камінський А. До генези Української головної визвольної ради у 65-ти ліття її створення. *Українська головна визвольна рада. Літопис УПА. Серія «Події і люди»* / Відп. ред. П. Потічний. Торонто – Львів, 2009. Кн. 7. С. 5–22. URL: https://litopysupa.com/wp-content/uploads/2019/02/Seriia_Podii_i_liudy_Knyha_07_Ukrainska_Holovna_Vyzvolna_Rada.pdf (дата звернення: 10.08.2025).
11. Киричук Ю. До питання утворення УГВР. *Українське державотворення: уроки, проблеми, перспективи: Матеріали наук.-практ. конф. (22 листопада 2001 р.)*. Львів, 2001. Ч. 1. С. 119–122.
12. Комарницький Я. Діяльність Василя Мудрого у період Другої світової війни. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія*. 2011. Вип. 28. С. 98–109. URL: <http://phh.dspu.edu.ua/article/view/174287> (дата звернення: 10.08.2025).
13. Мороз В. До початків діяльності Української Головної Визвольної Ради. *Український визвольний рух*. Львів, 2007. 36. 10. С. 213–222. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/4d5fc61d-a164-46b1-9c82-0c5e0f47a84e/content> (дата звернення: 10.08.2025).
14. Осьмак Н. К. Осьмак – нескорений Президент УГВР. Торонто; Львів: Літопис УПА, 2008. 128 с.
15. Осьмак Н. Кирило Осьмак – Президент УГВР (документи і матеріали). Торонто; Львів: Літопис УПА, 2004. 879 с.
16. Панченко О. Українська Головна Визвольна Рада. ЗП УГВР – ГС ЗС УГВР – середовище УГВР (документи, інформації, словник імен). Гадяч: Вид-во «Гадяч», 2001. 414 с.
17. Панченко О. Українська Головна Визвольна Рада. Лохвиця: б. в., 2000. 255 с.
18. Патріляк І. «Перемога або смерть»: український визвольний рух у 1939–1960-х рр. (оновлене видання). Харків: КСД, 2024. 688 с.
19. Патріляк І., Боровик М. Україна в роки Другої світової війни: спроба нового концептуального погляду. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2010. 590 с.
20. Саламін Д. Зовнішньополітичні орієнтації УГВР (1943–1954 рр.). *Український визвольний рух*. Львів, 2012. 36. 17. С. 202–221. URL: <https://uvr.in.ua/index.php/uvr/article/view/356/309> (дата звернення: 11.08.2025).
21. Терлюк І. Створення Української Головної Визвольної Ради (УГВР) та програмні політико-правові засади її діяльності. *Окупаційний режим в Україні 1941–1944 рр. і проблеми творення української національної державності: історія держави і права*. Львів: Каменярь, 2009. 128 с. URL: <https://ukrtextbook.com/istoriya-derzhavi-i-prava-ukra%D1%97ni-terlyuk-i-ya/istoriya-derzhavi-i-prava-ukra%D1%97ni-terlyuk-i-ya->

stvorennya-ukra%D1%97nsko%D1%97-golovno%D1%97-vizvolno%D1%97-radi-ugvr-ta-programni-politiko-pravovi-zasadi-%D1%97%D1%97-diyalnosti.html (дата звернення: 11.08.2025).

22. Українська Головна Визвольна Рада. Таємні протоколи. URL: <https://szru.gov.ua/history/stories/ukrainska-holovna-vyzvolna-rada-taiemni-protokoly> (дата звернення: 11.08.2025).

23. Ухач В., Ухач О. Історико-правовий аналіз програмових документів верховного органу революційно-визвольної боротьби українського народу: візії сучасних науковців (до 80-чя утворення УГВР). URL: https://www.lex-line.com.ua/?go=full_article&id=3985 (дата звернення: 11.08.2025).

REFERENCES

1. Andrusyak, T. (2014). Ukrains'ka Holovna Vyzvol'na Rada ta yii rol' v ukrains'komu natsional'nomu derzhavotvorenni [Ukrainian Main Liberation Council and Its Role in Ukrainian National State-Building]. *Polityko-pravova ideolohiia ukrains'koho natsional'noho derzhavotvorennia: problemy formuvannia ta evoliutsii (istoryko-teoretychnyi vymir): materialy Tretoi Vseukrains'koi naukovo-Internet-konferentsii*. Lviv. Vyp. 3. P. 6–9. URL: <https://lpnu.ua/sites/default/files/2020/pages/483/vipusk-3-2014-r.pdf> (accessed: 10.08.2025). [in Ukrainian].
2. Bolianovskiy, A. (2008). Do pytannia pro politychnu stratehiu ukrains'koho vyzvol'noho pidpillia v 1944 rotsi [On the Political Strategy of the Ukrainian Underground Liberation Movement in 1944]. *Halychyna*. Vyp. 14. P. 329–342. [in Ukrainian].
3. Butko, S. (2012). Sproba formuvannia systemnoho upravlinnia ukrains'kym natsional'no-vyzvol'nym rukhom u 1943–1944 rr. [Attempt to Form Systemic Management of the Ukrainian National Liberation Movement in 1943–1944]. *Rozumovs'ki Zustrichi: materialy nauk.-prakt. konf. «Rozumovs'ki Zustrichi» (28 lystopada 2012 roku)*. Chernihiv: Sivers'kyi tsentr pisliadyplomoi osvity. P. 151–154. [in Ukrainian].
4. Viatrovych, V. (2013). Vid pidpil'noi hrupy do natsionalistychnoho rukhu: stanovlennia struktur i napriamy diial'nosti ukrains'koho vyzvol'noho rukhu [From an Underground Group to the Nationalist Movement: Formation of Structures and Directions of Activity of the Ukrainian Liberation Movement]. *Halychyna*. Ch. 24. P. 19–26. [in Ukrainian].
5. Viatrovych, V., Zabilii, R., Derev'iany, I., Sodol, P. (2011). *Ukrains'ka Povstans'ka Armiia. Istoriia neskorenykh* [Ukrainian Insurgent Army. History of the Unconquered]. 3rd ed. Lviv: Tsentr doslidzhenn' vyzvol'noho rukhu. 352 p. [in Ukrainian].
6. Holovko, M. (2004). Suspil'no-politychni orhanizatsii ta rukhy Ukrainy v period Druhoi svitovoi viiny 1939–1945 rr. [Socio-Political Organizations and Movements of Ukraine during World War II 1939–1945]. Kyiv: Olan. 704 p. [in Ukrainian].
7. Darovanets, O. (2005). Samiilo Pidhirskyi – kandydat u chleny Ukrains'koi Holovnoi Vyzvol'noi Rady [Samiylo Pidhirskyi – Candidate for Membership in the Ukrainian Main Liberation Council]. *Ukrains'kyi vyzvol'nyi rukh*. Lviv, Zb. 5. P. 189–192. [in Ukrainian].
8. Dem'ian, H. (2002). Sekretar Holovnoi Upravy «Prosvity» i Prezydii UGVP (do 100-richchia z dnia narodzhennia M. Duzhoho) [Secretary of the Main Board of «Prosvita» and Presidium of UHVR (to the 100th Anniversary of M. Duzhyi)]. *Vyzvol'nyi shliakh*. Kn. 3. P. 38–50. [in Ukrainian].
9. Kaliberda, Yu. Yu., Fed'ko, A. V., Fed'ko, Yu. I., Shelest, I. I. (2008). Ukrains'ka Holovna Vyzvol'na Rada ta yii rol' u borot'bi ukrains'koho narodu za nezalezhist' u 1940–1950 rokakh [Ukrainian Main Liberation Council and Its Role in the Struggle of the Ukrainian People for Independence in 1940–1950]. URL: http://www.rusnauka.com/10_NPE_2008/Istoria/29982.doc.htm (accessed: 10.08.2025). [in Ukrainian].
10. Kamins'kyi, A. (2009). Do henezy Ukrains'koi Holovnoi Vyzvol'noi Rady u 65-tyi litnia yii stvorennya [On the Genesis of the Ukrainian Main Liberation Council on the 65th Anniversary of Its Establishment]. *Ukrains'ka Holovna Vyzvol'na Rada*. *Litopys UPA*. Ser. «Podii i liudy» / Ed. P. Potichnyi. Toronto–Lviv. Kn. 7. P. 5–22. URL: https://litopysupa.com/wp-content/uploads/2019/02/Seriia_Podii_i_liudy_Knyha_07_Ukrainska_Holovna_Vyzvolna_Rada.pdf (accessed: 10.08.2025). [in Ukrainian].
11. Kyrychuk, Yu. (2001). Do pytannia utvorennia UHVR [On the Issue of the Formation of UHVR]. *Ukrains'ke derzhavotvorennia: uroky, problemy, perspektyvy: Materialy nauk.-prakt. konf. (22 lystopada 2001 r.)*. Lviv. Ch. 1. P. 119–122. [in Ukrainian].
12. Komarnyts'kyi, Ya. (2011). Diial'nist' Vasylia Mudroho u period Druhoi svitovoi viiny [The Activity of Vasyl Mudry during World War II]. *Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats' Drohobychkoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Ser. Istoriia. Vyp. 28. P. 98–109. URL: <http://phh.dspu.edu.ua/article/view/174287> (accessed: 10.08.2025). [in Ukrainian].
13. Moroz, V. (2007). Do pochatkiv diial'nosti Ukrains'koi Holovnoi Vyzvol'noi Rady [On the Beginnings of the Activity of the Ukrainian Main Liberation Council]. *Ukrains'kyi vyzvol'nyi rukh*. Lviv, Zb. 10. P. 213–222. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/4d5fc61d-a164-46b1-9c82-0c5e0f47a84e/content> (accessed: 10.08.2025). [in Ukrainian].
14. Osmak, N. K. (2008). *Osmak – neskorenyi Prezydent UHVR* [Osmak – The Unbroken President of UHVR]. Toronto; Lviv: Litopys UPA. 128 p. [in Ukrainian].
15. Osmak, N. (2004). *Kyrylo Osmak – Prezydent UHVR (dokumenty i materialy)* [Kyrylo Osmak – President of UHVR (Documents and Materials)]. Toronto; Lviv: Litopys UPA. 879 p. [in Ukrainian].
16. Panchenko, O. (2001). *Ukrains'ka Holovna Vyzvol'na Rada. ZP UHVR – HS ZS UHVR – seredovyshche UHVR (dokumenty, informatsii, slovnyk imen)* [Ukrainian Main Liberation Council. UHVR Documents, Information, and Name Dictionary]. Hadyach: Vyd-vo «Hadyach». 414 p. [in Ukrainian].
17. Panchenko, O. (2000). *Ukrains'ka Holovna Vyzvol'na Rada* [Ukrainian Main Liberation Council]. Lohvytsia: b. v. 255 p. [in Ukrainian].

18. Patriliak, I. (2024). «Peremoha abo smert'»: ukrains'kyi vyzzvol'nyi rukh u 1939–1960-kh rr. (onovlene vydannia) [“Victory or Death”: The Ukrainian Liberation Movement in 1939–1960s (Updated Edition)]. Kharkiv: KSD. 688 p. [in Ukrainian].
19. Patriliak, I., Borovyk, M. (2010). Ukraina v roky Druhoi svitovoi viiny: sprobа novoho kontseptual'noho pohliadu [Ukraine during World War II: An Attempt at a New Conceptual View]. Nizhyn: Vydavets PP Lysenko M. M. 590 p. [in Ukrainian].
20. Salamin, D. (2012). Zovnishn'opolitychni oriyentatsii UHVR (1943–1954 rr.) [Foreign Policy Orientations of UHVR (1943–1954)]. Ukrains'kyi vyzzvol'nyi rukh. Lviv, Zb. 17. P. 202–221. URL: <https://uvr.in.ua/index.php/uvr/article/view/356/309> (accessed: 11.08.2025). [in Ukrainian].
21. Terliuk, I. (2009). Stvorennia Ukrains'koi Holovnoi Vyzvol'noi Rady (UHVR) ta prohramni polityko-pravovi zasady yii diial'nosti [Creation of the Ukrainian Main Liberation Council (UHVR) and Its Programmatic Political-Legal Principles]. Okupatsiinyi rezhy m v Ukraini 1941–1944 rr. i problemy tvorennia ukrains'koi natsional'noi derzhavnosti: istoriia derzhavy i prava. Lviv: Kameniar. 128 p. URL: <https://ukrtextbook.com/istoriya-derzhavi-i-prava-ukra%D1%97ni-terlyuk-i-ya/istoriya-derzhavi-i-prava-ukra%D1%97ni-terlyuk-i-ya-stvorennia-ukra%D1%97nsko%D1%97-golovno%D1%97-vizvolno%D1%97-radi-ugvr-ta-programni-politiko-pravovi-zasadi-%D1%97%D1%97-diyalnosti.html> (accessed: 11.08.2025). [in Ukrainian].
22. Ukrains'ka Holovna Vyzvol'na Rada. (n.d.). Taiemni protokoly [Secret Protocols]. URL: <https://szru.gov.ua/history/stories/ukrainska-holovna-vyzvolna-rada-taiemni-protokoly> (accessed: 11.08.2025). [in Ukrainian].
23. Uhach, V., Uhach, O. (n.d.). Istoryko-pravovy analiz prohramovykh dokumentiv verkhovnoho orhanu revoliutsiino-vyzvol'noi borot'by ukrains'koho narodu: vizii suchasnykh naukovtsiv (do 80-chia utvorennia UHVR) [Historical-Legal Analysis of Program Documents of the Supreme Body of the Revolutionary-Liberation Struggle of the Ukrainian People: Contemporary Scholars' Visions (to the 80th Anniversary of UHVR)]. URL: https://www.lex-line.com.ua/?go=full_article&id=3985 (accessed: 11.08.2025). [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 10.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025
Дата публікації: 31.12.2025

УДК 355.48(477)(470:477)“2014/2022”:070.48(430)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-2>

В'ячеслав ОНИЩАК,
orcid.org/0009-0003-2191-117X
аспірант кафедри історії України та правознавства,
молодший науковий співробітник науково-дослідного сектору
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) vonuschak@ukr.net

МІНСЬКИЙ ПРОЦЕС І ДИПЛОМАТИЧНИЙ ВИМІР КОНФЛІКТУ (2016–2019 РР.) НА ОСНОВІ МАТЕРІАЛІВ НІМЕЦЬКОЇ ГАЗЕТИ DIE ZEIT

Стаття присвячена аналізу Мінського процесу та дипломатичного виміру російсько-українського конфлікту у 2016–2019 роках на основі матеріалів німецької газети Die Zeit. Досліджено роль Нормандського формату, участь Німеччини та Франції у посередництві, а також основні труднощі імплементації Мінських домовленостей, включно з контролем за припиненням вогню та політичними компромісами між Україною та Росією. Окрему увагу приділено впливу санкцій, медіа-образу конфлікту та реакції європейської громадськості на хід переговорів. На основі журналістських матеріалів Die Zeit висвітлюються ключові виклики та перспективи врегулювання конфлікту, а також оцінка ефективності дипломатичних ініціатив у зазначений період. **Методологічна основа дослідження** базується на комплексному аналізі публікацій німецької газети Die Zeit за період 2016–2019 рр., що висвітлюють Мінський процес та дипломатичний вимір російсько-українського конфлікту. **Наукова новизна** дослідження надає новий погляд на Мінський процес через призму матеріалів німецької газети, що дозволяє оцінити не лише фактичний хід переговорів, але й спосіб висвітлення конфлікту у європейському медіапросторі. **Висновки.** Аналіз матеріалів німецької газети Die Zeit дозволяє стверджувати, що Мінський процес у 2016–2019 роках залишався складним і багаторівневим дипломатичним механізмом, який зіштовхувався з низкою проблем у реалізації домовленостей, зокрема контролем за припиненням вогню та політичними компромісами між сторонами конфлікту. Роль Німеччини та Франції як посередників у Нормандському форматі виявилася ключовою для підтримки переговорного процесу, проте ефективність дипломатичних зусиль обмежувалася різними підходами України та Росії до виконання домовленостей. Матеріали Die Zeit показують також значний вплив медіа на формування європейського сприйняття конфлікту та надання підтримки Україні як суб'єкту, що бореться за мир і стабільність у регіоні. Дослідження підтверджує, що медійний дискурс є невід'ємною складовою дипломатичного процесу та впливає на міжнародну політичну реакцію.

Ключові слова: Мінський процес, російсько-український конфлікт, дипломатія, Нормандський формат, Die Zeit, медіа, міжнародні відносини, санкції.

Vyacheslav ONYSCHAK,
orcid.org/0009-0003-2191-117X
Postgraduate Student at the Department of Ukraine's History and Law,
Junior Research Fellow at the Research Sector
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
(Drohobych, Lviv region, Ukraine) vonuschak@ukr.net

THE MINSK PROCESS AND THE DIPLOMATIC SETTLEMENT OF THE CONFLICT (2016–2019) BASED ON MATERIALS FROM THE GERMAN NEWSPAPER DIE ZEIT

The article is devoted to the analysis of the Minsk Process and the diplomatic dimension of the Russian-Ukrainian conflict in 2016–2019 based on materials from the German newspaper Die Zeit. The role of the Normandy Format, the participation of Germany and France in mediation, as well as the main difficulties in implementing the Minsk agreements, including monitoring the ceasefire and political compromises between Ukraine and Russia, are examined. Special attention is paid to the impact of sanctions, the media image of the conflict, and the reaction of the European public to the progress of the negotiations. Based on journalistic materials from Die Zeit, the key challenges and prospects for resolving the conflict are highlighted, as well as an assessment of the effectiveness of diplomatic initiatives during the specified period. **The methodological** basis of the study is based on a comprehensive analysis of publications by the German newspaper Die Zeit for the period 2016–2019, covering the Minsk Process and the diplomatic dimension of the Russian-Ukrainian conflict. **The scientific novelty** of the study provides a new perspective on the Minsk Process through the prism of materials from a German newspaper, which allows us to assess not only the actual course of the negotiations, but also the way the conflict is covered in the European media space. **Conclusions.** An analysis of materials

from the German newspaper *Die Zeit* suggests that the Minsk Process in 2016–2019 remained a complex and multi-level diplomatic mechanism that faced a number of problems in implementing agreements, in particular, monitoring the ceasefire and political compromises between the parties to the conflict. The role of Germany and France as mediators in the Normandy Format proved to be key in supporting the negotiation process, but the effectiveness of diplomatic efforts was limited by the different approaches of Ukraine and Russia to implementing the agreements. *Die Zeit's* materials also show the significant influence of the media in shaping European perceptions of the conflict and providing support to Ukraine as an actor fighting for peace and stability in the region. The study confirms that media discourse is an integral part of the diplomatic process and influences the international political response.

Key words: Minsk process, Russian-Ukrainian conflict, diplomacy, Normandy format, *Die Zeit*, media, international relations, sanctions.

Постановка проблеми. Російсько-українська війна 2014–2022 рр. та Мінський процес стали одними з ключових питань міжнародної політики та безпеки в Європі. Незважаючи на підписання домовленостей у 2015 році, у період 2016–2019 рр. зберігалися складнощі з їхньою імплементацією, зокрема контроль за припиненням вогню, політичні компроміси та роль міжнародних посередників. Водночас медіа відіграли важливу роль у формуванні європейського сприйняття конфлікту, що підкреслює необхідність аналізу дипломатичного процесу через призму журналістських матеріалів.

Метою дослідження є всебічний аналіз Мінського процесу та дипломатичного виміру конфлікту у 2016–2019 рр. на основі матеріалів німецької газети *Die Zeit*, зокрема визначення ролі Нормандського формату, оцінка ефективності дипломатичних ініціатив, а також дослідження впливу медіа на формування європейського сприйняття України та конфлікту загалом.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сучасна російсько-українська війна активно вивчається істориками, політологами, соціологами, журналістами, економістами, юристами, військовими тощо. Відзначимо, що роботи у цьому напрямі вистарчить ще не одному поколінню дослідників. Напрацювання у цьому плані наковці кожного з напрямів уже мають значні. Впершу чергу зупинимось на різних аспектах, які знайшли своє відображення у працях істориків. З-поміж них відзначимо узагальнюючі праці В. Смоля, С. Кульчицького, Л. Якубової (Смолій, Кульчицький, Якубова, 2016; Якубова, 2018). Характер і періодизацію російсько-української війни визначено у працях В. Ільницького, М. Галіва, В. Старки, О. Куцької, О. Карпенко (Ільницький, Старка, Галів, 2022; Галів, Ільницький, 2023; Ільницький, Куцька, 2023; Галів, Ільницький, Карпенко, 2024). Бачення польських і британських оглядачів вивчали Василь Ільницький, Віталій Тельвак та Юлія Талалай (Ільницький, Тельвак & Талалай, 2024; Ihnyskyi, Telvak, 2024; Telvak, Ihnyskyi, 2023). Формування політики пам'яті

про російсько-українську війну розглядали Василь Ільницький та Роман Царик (Ільницький, Царик 2024a; Ільницький, Царик 2024b; Ільницький, 2025). Важливе методологічне значення має дослідження Юрія Офіцинського (Офіцинський, 2018; Офіцинський, 2022). Проте окремі праці у яких би аналізувалося німецьке видання відсутні. Цим і зумовлюється актуальність та необхідність нашого дослідження.

Виклад основного матеріалу. У 2016–2019 рр. німецька газета *Die Zeit* послідовно висвітлювала російсько-український конфлікт, зосереджуючи увагу на ефективності Мінського процесу, ролі ключових міжнародних акторів та загальному стані європейської безпекової архітектури. Публікації цього періоду формують цілісний аналітичний дискурс, у якому Мінські домовленості розглядаються радше як інструмент стримування, а не як дієвий механізм врегулювання конфлікту. У низці статей Андреа Боти (2016–2018) Мінські домовленості характеризуються як вимушений компроміс, що дозволив знизити інтенсивність бойових дій, але не усунув першопричин конфлікту. Зокрема у публікаціях «Schlechte Reise» (Bota A. Schlechte Reise. *Die Zeit*. Nr. 06, 04.02.2016) та «Bei Alarm ab in den Keller» (Bota A. Bei Alarm ab in den Keller. *Die Zeit*. Nr. 02, 07.01.2016) наголошується на нестабільності режиму припинення вогню та імітаційному характері виконання угод. У статті «Wirkungsloses Instrument?» (Bota A. Wirkungsloses Instrument?. *Die Zeit*. Nr. 06, 04.02.2018) Мінський процес прямо названо малоефективним, оскільки Росія використовує його як дипломатичне прикриття для збереження контролю над окупованими територіями. Значна увага у *Die Zeit* приділяється ролі Німеччини як ключового європейського посередника. У матеріалах «Die Merkel-Tour» (Bota A. Die Merkel-Tour. *Die Zeit*. Nr. 19, aktualisiert 25.05.2017) та «Deutschland, fast startklar» (Bittner J., Brost M., Dausend P., Hildebrandt T., Thumann M. Deutschland, fast startklar. *Die Zeit*. Nr. 17, 20.04.2018) підкреслюється прагнення Берліна зберегти дипломатичні канали діалогу з Москвою, водночас уникаючи прямої конфронтації. Така

позиція оцінюється неоднозначно: з одного боку – як фактор стабільності, з іншого – як прояв обмеженої політичної волі ЄС.

Аналіз публікацій *Die Zeit* за 2016–2019 рр. свідчить, що Мінський процес у німецькому медійному дискурсі оцінюється переважно критично. Він постає не як шлях до сталого миру, а як тимчасовий дипломатичний інструмент, який дозволяє уникнути повномасштабної війни, але не забезпечує деокупацію та відновлення суверенітету України. Водночас газета підкреслює обмеженість можливостей європейської дипломатії без більш жорсткої та узгодженої позиції Заходу щодо росії.

Період 2016–2017 рр. у виданні *Die Zeit* позначений поступовим відходом від очікування швидкого миру до усвідомлення того, що конфлікт перетворюється на затяжний, керований дипломатією режим низької інтенсивності. У цьому контексті Мінський процес виступає радше інструментом запобігання військовій ескалації, ніж механізмом вирішення конфлікту. На сторінках видання формується подвійна оптика: з одного боку, підкреслюється необхідність підтримки переговорного процесу за будь-яких умов; з іншого – проявляється скепсис щодо його здатності реально змінити поведінку Росії та прокласти шлях до реінтеграції ОРДЛО.

У статті «Хай Сила буде з тобою!» (Lau J. Möge die Macht mit dir sein! *Die Zeit*. Nr. 02, 07.01.2016). Йорг Лау аналізує зміну глобальної влади після 2014 р., відзначаючи втрату американського домінування та формування багатопольярного світу, що вплинуло на Мінський процес. США залишаються ключовим центром координації, але дедалі більше покладаються на європейських партнерів, передусім Німеччину, яка обирає поєднання санкцій і дипломатії для утримання Росії в переговорному полі. Лау порівнює Мінські домовленості з іранською ядерною угодою, показуючи пріоритет дипломатії стримування та санкцій як інструменту тиску, а не силового примусу. Таким чином, німецький дискурс 2016 р. демонструє прагнення стратегічного реалізму та контролю ескалації конфлікту (Lau J. Möge die Macht mit dir sein!. *Die Zeit*. Nr. 02, 07.01.2016).

Водночас репортажі Аліси Боти (Bota A. Schlechte Reise. *Die Zeit*. Nr. 06, 04.02.2016; Bota A. Bei Alarm ab in den Keller. *Die Zeit*. Nr. 02, 07.01.2016) гуманізують конфлікт, демонструючи щоденну реальність східноукраїнських міст і сіл та небезпеку, з якою стикаються цивільні й спостерігачі. Таким чином, *Die Zeit* поєднує стратегічний реалізм дипломатії зі збереженням гуманітарного виміру конфлікту.

Водночас Мінські домовленості показують ефективність повільної, виваженої дипломатії: стриманість Європи уповільнила російський наступ і змусила Кремль перейти до переговорів. Майкл Туманн підкреслює, що демократичні системи програють автократіям у швидкості, але виграють у стабільності та довгостроковій ефективності рішень. Передбачуваність, послідовність і дотримання правил, за його оцінкою, є найкращою відповіддю на імпульсивність авторитарних режимів (Thumann M. Warum rüstet Russland gegen Europa auf?. *Die Zeit*. Nr. 51, 05.12.2018).

У 2016 р. *Die Zeit* висвітлювала внутрішні суперечності німецької політики щодо Росії, показуючи, як позиції СДПН і виборчі цикли впливають на збереження санкційного фронту та ефективність Мінських домовленостей. Публікації Аліси Боти наголошували, що без інституційного посилення України Мінськ ризикує залишитися «паперовим миром». Паралельно матеріали висвітлювали інформаційний контроль Росії на окупованих територіях, демонструючи глибокий вплив Москви на локальні адміністрації та пропаганду. У цілому газета формувала тон дискурсу від мобілізаційного до рефлексивно-песимістичного, відображаючи дипломатичну втому ЄС і поступове перетворення Мінського процесу на інструмент підтримки статус-кво (Bota A. Putins Triumph. *Die Zeit*. Nr. 30, 18.07.2018).

У 2016–2017 рр. *Die Zeit* фіксувала гібридну стратегію Кремля на Донбасі, де інформаційні операції та пропаганда підживляли довіру до Мінського процесу, а дипломатія залишалася єдиним інструментом стримування (Бітнер–Гінзель–Хок, Бота, Туманн, Насс). 2017 р. демонструє втому ЄС і зосередження на «малих кроках» німецької дипломатії: Ангела Меркель утримує санкції та переговорну рамку, забезпечуючи стабільність Мінська, попри непередбачувану політику США та Кремля, а обмежений доступ журналістів і спостерігачів ускладнює контроль за виконанням угод. Таким чином, Мінські домовленості перетворюються на інструмент підтримки статус-кво, а німецька зовнішня політика стає ключовим фактором стабільності ЄС.

Аналітика Йохена Бітнера «Warum wollen die Amerikaner der Ukraine Waffen liefern?» (Bittner J. Warum wollen die Amerikaner der Ukraine Waffen liefern?. *Die Zeit*. Nr. 36, 31.08.2017) розкладає аргументи за і проти надання Києву летального озброєння як тест меж стримування, як посилити обороноздатність України, не зруйнувавши дипломатичну рамку Мінська. *Die Zeit* підкреслює ключ не лише у військовому балансі, а в політичній

керованості ескалації, щоб не перейти поріг, після якого переговори стають фікцією.

У матеріалі А. Боти «Sie wollen doch nur üben» (Bota A. Sie wollen doch nur üben. *Die Zeit*. Nr. 38, 14.09.2017) російсько-білоруські маневри «Zapad-2017» показані як керований сигнал тиску Військові навчання створюють фон невизначеності, коли кожен новий жест у Мінську має вигляд мікрокроку, поки великі кроки з'їдає страх непередбачуваної ескалації. Це ще один приклад, як військова сцена безпосередньо впливає на дипломатичну.

Дослідниця Аліса Бота у праці «Journalist/Agent» (Bota A. Journalist/Agent. *Die Zeit*. Nr. 47, aktualisiert 16.11.2017) простежує законодавчі інструменти рф щодо маркування іноземних медіа як агентів. Звуження простору публічної дискусії напряду впливає на якість інформації про війну та Мінський процес, оскільки стискає незалежну журналістику і в самій Росії, і в окупованих регіонах.

В колонці Йозефа Йоффе «Patient Putin» (Joffe J. Patient Putin. *Die Zeit*. Nr. 33, aktualisiert 12.08.2017) звучить теза, що м'яких інструментів уже недостатньо, але великих рішень теж не видно отже, стратегія терплячого стримування лишається єдиною, якщо не хочемо зруйнувати санкційно-дипломатичну рамку, яка, попри всі вади, працює. У цьому розумінні втомас Європи небезпечна не як емоція, а як політична спокуса здешевити ціну стабільності за рахунок України.

Узагальнюючи проаналізовані статті *Die Zeit* у 2016–2017 рр. Мінський процес постає як потрібний, але недостатній засіб який стримує велику війну, проте не повертає Донбас. Санкції утримують нормативну лінію Заходу, але неоднотайність усередині ЄС (потенційні розколи на кшталт Nord Stream 2, тиск бізнес-лобі) і гібридний вплив Москви (інформаційні операції, військові демонстрації, тиск публічної сфери) мінімізують результативність переговорів. В українському вимірі *Die Zeit* послідовно підкреслює, що реформи та інституційна стійкість це необхідна умова, без якої паперовий мир не конвертується у політичне врегулювання (Bota A. Die Merkel-Tour. *Die Zeit*. Nr. 19, aktualisiert 25.05.2017; Bittner J. Warum wollen die Amerikaner der Ukraine Waffen liefern?. *Die Zeit*. Nr. 36, 31.08.2017; Bota A. Sie wollen doch nur üben. *Die Zeit*. Nr. 38, 14.09.2017; Lau J. Warum Putin die Wahl nicht manipuliert. *Die Zeit*. Nr. 39, 21.09.2017; Joffe, J. Nett reicht nicht. *Die Zeit*. Nr. 11, 09.03.2017 і Joffe J. Patient Putin. *Die Zeit*. Nr. 33, aktualisiert 12.08.2017).

Die Zeit характеризує 2018 рік як період стратегічної втоми: Україна зникає з перших полі-

тичних рядків, однак зберігається як ключовий морально-політичний орієнтир європейської солідарності. Чотири роки санкцій та безрезультатних раундів Мінських переговорів. Німеччина все частіше змушена балансувати між економічними інтересами та принципами зовнішньої політики. У 2018 р. німецький тижневик *Die Zeit* відображає складний момент де з одного боку прагнення нормалізації з Москвою, а з іншого боку усвідомлення, що будь-яке послаблення санкцій без прогресу за Мінськом означає політичну капітуляцію. Видання фіксує поступову ерозію європейської єдності, втому німецького суспільства та перенесення дипломатичного центру ваги на інституційний рівень ЄС.

Початок 2018 р. *Die Zeit* позначає переломним моментом Війна в Україні вже не є щоденним сюжетом, але постає як частина ширшої кризи європейського порядку. У публікації Аліси Боти «Etwas läuft hier schief» (Bota A. Etwas läuft hier schief. *Die Zeit*. Nr. 05, 28.01.2018) тема українського питання вписується у нову парадигму німецької політики щодо Росії. Авторка показує, що Німеччина попри дипломатичні успіхи Мінського процесу втратила концептуальну основу для своєї «Остполітік». Головним героєм тексту є Гернот Ерлер, координатор федерального уряду з питань Росії, який символізує стару школу діалогу з Москвою. Бота через його постать демонструє глибоку інтелектуальну кризу німецької зовнішньої політики. Покоління, що вірило у зцілюючу силу діалогу, більше не розуміє Росії. У статті наголошено, що політика санкцій, виключення Росії з G8, розміщення військ НАТО у Польщі та Балтії це не стратегія, а лише міжнародний контроль за збитками. Європа реагує, але не діє. Бота пише, що після 2014 р. Німеччина опинилася у пастці між відповідальністю та втомою: «Путіну поставлено межі, але що далі?» (Bota A. Etwas läuft hier schief. *Die Zeit*. Nr. 05, 28.01.2018). Авторка аналізує постать Ангели Меркель, яка є ініціатором Мінська, як символ подвійності. Вона утримала європейську єдність у 2014–2015 рр., але у 2018 р. ослаблена внутрішньополітичними кризами, втрачає ініціативу. *Die Zeit* фіксує появу тенденції до нормалізації зростання політичних голосів у Bundestag (AfD, Die Linke, частково SPD і CSU), що вимагають нової дружби з Росією попри анексію Криму.

Другий блок тексту Боти це розмова з російським аналітиком Андрієм Кортуновим, який пояснює конфлікт не як наслідок агресії Кремля, а як провал європейської дипломатії. Саме через це *Die Zeit* показує зіткнення двох наративів захід-

ного і російського де обидва шукають виправдання власних помилок, але жоден не визнає структурної відповідальності. Кортунув стверджує, що Москва втратила інструменти м'якої сили й перетворилася на військову державу, а Путін: «не бачив можливості розвивати відносини з ЄС» (Bota A. Etwas läuft hier schief. *Die Zeit*. Nr. 05, 28.01.2018).

Особливу вагу Бота надає внутрішнім німецьким суперечностям. Через фігури Маттіаса Платцека і Гайко Мааса вона протиставляє стару школу розуміння Росії новому поколінню політиків, яке вимагає більш твердої лінії. Вона також цитує аналітиків зі Східної Європи – Кадрі Лійк з Естонії, експертку ECFR, – які попереджають, що Захід продовжує недооцінювати постімперське мислення Москви: «росіяни бояться нас, тому й поважають нас». Для Німеччини це означає, що традиційна модель партнерства більше не працює, адже східноєвропейські сусіди сприймають примирення з Росією як загрозу.

Далі стаття вводить поняття «доктрини медоїда» – образ, запропонований російським журналістом Михайлом Коростіковим, що символізує нову агресивну оборонну поведінку Кремля: «максимальний ефект за мінімальних зусиль». Бота показує, що Путін діє не з позиції сили, а з позиції виживання Його політика це тактика удару у відповідь, спрямована на демонстрацію непоступливості, навіть ціною ізоляції. Для України це означає стабільну непередбачуваність Мінськ тримається лише тому, що жодна зі сторін не готова до зміни статус-кво.

Остання частина статті акцентує на європейському вимірі. Бота відзначає, що в Берліні після 2014 року виникають нові центри досліджень Східної Європи (DGAP, ZOiS під керівництвом Гвендолін Зассе), які прагнуть перевести дискусію з емоційного у аналітичний вимір. Авторка констатує, що саме східноєвропейські держави Фінляндія, Естонія, Польща пропонують Берліну нові орієнтири політики без ілюзій. У цьому полягає головний висновок, що зближення з Росією можливе лише через наших сусідів, тобто через синхронізацію з європейською периферією, а не прямий діалог із Кремлем.

У поєднанні з іншими статтями року (Bota A., Thumann M. «Russland will Europa als Geisel nehmen». *Die Zeit*. Nr. 48, 21.11.2018; Bota A. Der verdrängte Krieg ist zurück. *Die Zeit*. Nr. 49, 28.11.2018) ця публікація формує центральний тезис 2018 року. Європейська політика щодо росії переходить від фази реакції до фази пошуку нової рівноваги. Бота влучно підсумовує атмосферу

часу – втома, що не дозволяє здатися. Саме така амбівалентність визначає тон дискурсу *Die Zeit* у 2018 р.: «Після Криму діалог став обов'язком, але не інструментом. І поки Захід лікує старі рани, Росія виграє час» (*Die Zeit*, Nr. 5, 28.01.2018).

У лютому 2018 р. *Die Zeit* фіксує ще один важливий симптом зсуву, як ерозію німецького консенсусу щодо санкцій. У статті Аліси Боти «Wirkungsloses Instrument?» (*Die Zeit*, Nr. 6, 04.02.2018) вперше чітко окреслено регіональний вимір санкційної втоми Східнонімецькі землі дедалі активніше виступають за пом'якшення політики щодо Москви. Бота описує зустріч прем'єрів федеральних земель Східної Німеччини – від Лівих до ХДС які вперше дійшли міжпартійної згоди: санкції проти росії мають бути скасовані. Символічним представником цієї тенденції виступає Райнер Хазелофф (ХДС, Саксонія-Ангальт), який визнає анексію Криму порушенням міжнародного права, але водночас називає санкції «неефективним інструментом». Саме ця оцінка стає відправною точкою дискусії: *Die Zeit* аналізує, чому політичний Захід більше не здатен переконливо пояснити громадянам навіщо потрібен довгостроковий тиск на Москву. Авторка не погоджується з тезою про неефективність. Вона нагадує, що санкції ніколи не є швидкодіючим засобом, але їх результат виявляється у стримуванні агресії. Путін, пише Бота, не очікував, що європейці зуміють утримати єдність, і саме це зупинило подальший наступ у 2014–2015 роках від Маріуполя до Києва. Таким чином, навіть якщо Мінські домовленості буксують, санкції виконали свою запобіжну функцію, вони зробили нову ескалацію надто дорогою.

У тій самій логіці А. Бота проводить порівняння з Іраном: там довгі роки санкцій завершилися угодою, отже, їхній ефект кумулятивний, а не миттєвий (*Die Zeit*, Nr. 6, 04.02.2018). Авторка звертає увагу, що Росія виявила вражаючу винахідливість в обхідних схемах це турбіни Siemens у Криму, передача активів родичам і саме це, на думку Боти, є найкращим доказом їхньої дієвості. За її словами «так ухиляються лише від того, що болить».

Ключовий внесок цієї публікації показати соціокультурний контекст німецької втоми від санкцій. Схід Німеччини постає як простір ностальгії, де історична пам'ять, симпатії до Росії та скепсис щодо США створюють атмосферу, в якій вимога зняти обмеження стає політично вигідною. Бота прямо зазначає: «Тут процвітає недовіра до НАТО і м'яке ідеалізування росії, а Польща здається далеким сусідом» (*Die Zeit*, Nr. 6,

04.02.2018). Саме ця «Ostalgie plus Russlandnähe» розвиває базову єдність зовнішньополітичного курсу. Авторка додає промовисту деталь, під час обговорення санкцій у Берліні прем'єр Бранденбурга Дітмар Войдке (СДПН) перебував у Москві, де зустрічався з Ігорем Сечінім, головою «Роснефті». Російська компанія саме готувала інвестиції у Шведський нафтопереробний завод ніби законно, але символічно суперечливо. Войдке навіть поклав квіти на місці вбивства Бориса Немцова це жест, який у контексті дискусії виглядав радше дипломатичним балансуванням, ніж протестом. Бота влучно демонструє парадокс моменту, у той час, коли німецька громадськість сумнівається у сенсі санкцій, росія поступово повертається в економічну повістку Німеччини. Це перший рік, коли аргументи про втрату робочих місць і ринок Сходу знову звучать гучніше за аргументи про Крим і Донбас. Публікація завершується м'яким, але однозначним висновком де політичні контакти, дипломатія, економічні переговори можуть і повинні тривати, але скасування санкцій без виконання Мінська означало б капітуляцію принципів, на яких тримається європейський порядок безпеки. І саме це реальний критерій ефективності.

Таким чином, у зв'язці зі статтею «Etwas läuft hier schief» попереднього тижня (Bota A. Etwas läuft hier schief. *Die Zeit*. Nr. 05, 28.01.2018), текст «Wirkungsloses Instrument?» (Bota A. Wirkungsloses Instrument?. *Die Zeit*. Nr. 06, 04.02.2018) фіксує внутрішньонімецьку фазу переосмислення. *Die Zeit* переходить від питань що робити з Росією? до питання що робити з власною політикою щодо росії. У рамках підрозділу 2.2 це означає, що 2018 рік став моментом сумнівів щодо санкцій і Мінських угод. Сумнів, однак, не веде до зняття тиску, а стає індикатором зрілості європейського курсу розуміння, що замороження конфлікту – це ще не мир, але відмова від санкцій – це вже поразка (Bota A. Wirkungsloses Instrument?. *Die Zeit*. Nr. 06, 04.02.2018).

У спільній публікації Йохена Біттнера, Марка Броста, Пітера Даусенда та Майкла Туманна «Deutschland, fast startklar» (Bittner J., Brost M., Dausend P., Hildebrandt T., Thumann M. Deutschland, fast startklar. *Die Zeit*. Nr. 17, 20.04.2018) редакція ставить відкрите питання: чи здатна ФРН бути «лідером Європи» в питанні безпеки, якщо її дипломатія зводиться до менеджменту криз, а не до їхнього вирішення.

Після фіксації санкційної втоми в Німеччині *Die Zeit* у 2018 році переносить увагу на Францію, де зовнішня політика переходить від норма-

тивної риторики до прагматичного балансу інтересів. У статті Георга Блюма «Aus Liebe zu Renault» (Blume G. Aus Liebe zu Renault. *Die Zeit*. Nr. 22, 23.05.2018) курс Еммануеля Макрона подано як спробу поєднати критику Кремля з економічною та стратегічною доцільністю: корпоративні інтереси Renault і Total, а також прагнення європейської автономії в умовах «ефекту Трампа» підштовхують Париж до обережного діалогу з Москвою.

Die Zeit наголошує, що французький поворот не означає відмови від Мінського процесу чи санкцій, але розвиває їхню центральність, інтегруючи українське питання у ширший геополітичний контекст конкуренції між США, Європою, Росією та Китаєм. Для України це сигнал зміщення європейського підходу: від політики принципового тиску до прагматичної багатовимірності, де економіка й безпека дедалі частіше переважають нормативний імператив.

Die Zeit підкреслює, що Європа залишається фінансово залежною від США: близько 60% світових резервів зберігаються в доларах і лише 20% – у євро, який так і не став реальною альтернативою після кризи 2011 року. Це робить долар інструментом геополітичного тиску: через фінансову систему США можуть блокувати європейські проекти, зокрема «Північний потік-2», без прямого дипломатичного втручання. Конкуренти долара, зокрема юань, наразі не здатні змінити баланс.

Особливо важливим для європейського контексту є спостереження Боти, що ця нова пропаганда не лише внутрішня, а глобальна. Фабрика тролів із Санкт-Петербурга лише один приклад, що за нею стоять фінансові структури, пов'язані з бізнесменом, який водночас фінансує російських найманців у Сирії. Це, підкреслює *Die Zeit*, демонструє нову гібридну логіку злиття дезінформації, приватного капіталу та військової сили, яку росія випробовує на різних територіях, від Донбасу до Близького Сходу.

У липні 2018 р. *Die Zeit* фіксує глибокий злам західної системи безпеки. У тексті Йорга Лау «Trumps Sprengsatz» (Lau J. Trumps Sprengsatz. *Die Zeit*. Nr. 28, 09.07.2018) головною загрозою для НАТО названа не Росія, а внутрішня ерозія довіри, спричинена політикою Дональда Трампа. Критика союзників, сумнів у статті 5 і тиск на Німеччину підривають колективне стримування та грають на користь москви. Водночас Й. Лау визнає: слабка оборонна відповідальність європейців також підриває Альянс. Для України це означає зростання ризиків, але й поштовх до посилення європейської оборонної автономії, у якій Київ може стати частиною східного фронту безпеки.

Аліса Бота у «Putins Triumph» (Bota A. Putins Triumph. *Die Zeit*. Nr. 30, 18.07.2018) трактує саміт Трампа і путіна в Гельсінкі як символічну поразку Заходу. Трамп не здав Україну формально, але своєю поведінкою легітимізував Кремль і підірвав довіру до США як лідера. Росія виграла не поступками, а слабкістю і розгубленістю Вашингтона. Для України це переломний момент: США стають непередбачуваним партнером, а головна відповідальність переходить до Європи.

У «Demolition Man» (Lau, J. Demolition Man. *Die Zeit*. Nr. 30, 21.07.2018) Й. Лау узагальнює 2018 р. як настання «постдипломатичних часів», коли традиційні правила, інститути й мова дипломатії втрачають силу. Світ входить у фазу, де довіра, норми й факти більше не гарантують стабільності. У цьому контексті Україна постає не периферійним конфліктом, а ключовим тестом здатності Європи зберегти безпеку без опори на США.

У статті Майкла Туманна «Warum rüstet Russland gegen Europa auf?» (Thumann M. Warum rüstet Russland gegen Europa auf?. *Die Zeit*. Nr. 51, 05.12.2018) аналізується загострення у відносинах між Росією та Заходом наприкінці 2018 р., пов'язане з фактичним порушенням Москвою Договору про ліквідацію ракет середньої та меншої дальності (РСМД), підписаного 1987 року Михайлом Горбачовим і Рональдом Рейганом. Автор наголошує, що розміщення Росією нових ракет середньої дальності несе пряму загрозу європейській безпеці, адже саме цей договір три десятиліття був її фундаментом. Москва заперечує звинувачення, стверджуючи, що її ракети мають дальність менше 500 км, але водночас через речника Дмитра Пєскова визнає, що угода «більше не відповідає інтересам росії». Туманн пояснює, що Кремль обґрунтовує своє переозброєння двома аргументами. По-перше, інші ядерні держави Китай, Індія, Пакистан не обмежені подібними договорами, тож Росія почувається дискримінованою. По-друге, США ще у 2001 р. вийшли з Договору про протиракетну оборону й почали розмішувати свої системи ПРО в Європі. Однак за цими поясненнями, вказує автор, стоїть глибша логіка, російська армія дедалі більше спирається на ядерну зброю як на інструмент стримування в умовах економічних обмежень і технологічного відставання.

Матеріали *Die Zeit* за 2019 р. фіксують різке погіршення дипломатичного середовища навколо

України на тлі ослаблення Заходу та зростання європейської нерішучості. Перемога Володимира Зеленського («Schluss mit lustig») трактується як мирний, але радикальний протест проти старої політичної системи й доказ демократичної зрілості України, водночас – як початок періоду високих ризиків через невизначеність і зовнішній тиск.

Ключовою темою року стає зсув відповідальності від США до Європи. Скандал із «українським дзвінком» і імпічмент Трампа («Ein Anruf zu viel») показали вразливість Києва: Україна опинилася між російською агресією та внутрішньоамериканською боротьбою, що підірвало стабільність західної підтримки. У цьому вакуумі Берлін і Париж посилюють тиск на Київ у межах Мінського процесу, часто демонструючи більшу гнучкість щодо Москви, ніж щодо України.

Аналітика Клауса фон Донаньї (von Dohnanyi, K. Russland im Visier. *Die Zeit*. Nr. 26, aktualisiert 24.06.2019) і коментарі Аліси Боти (Bota A. Unschuld im Kreml. *Die Zeit*. Nr. 52, aktualisiert 12.12.2019) вказують на структурну проблему ЄС: росія залишається послідовно агресивною, але саме європейська слабкість, прагматизм і втома створюють для Кремля простір безкарності. Мінські домовленості остаточно осмислюються не як шлях до миру, а як інструмент стримування ескалації.

Енергетичний конфлікт навколо Nord Stream 2 Buchter H., Fischermann Th. Warum wehren sich die USA gegen eine Gaspipeline in der Ostsee?. *Die Zeit*. Nr. 53, 17.12.2019) перетворюється на геополітичний вузол, де сходяться інтереси США, росії, Німеччини й України, підриваючи єдність Заходу та позиції Києва.

Висновки. Таким чином у *Die Zeit* за 2016–2019 роки визначається головна загроза для України й Європи – не зміна поведінки росії, а внутрішня ерозія Заходу. Мінський процес підтримує статус-кво, а не вирішення конфлікту; без відновлення трансатлантичної єдності та посилення стійкості України дипломатія лишається інструментом замороження війни, а не миру.

Перспективним напрямом подальшого дослідження є аналіз еволюції європейського медіа-дискурсу щодо війни в Україні після 2020 року, зокрема трансформації оцінок Мінського процесу на тлі повномасштабного вторгнення росії, змін у безпековій політиці ЄС і Німеччини та перегляду ролі дипломатії, санкцій і військової підтримки як інструментів стримування агресії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Галів М., Ільницький В. Характер сучасної російсько-української війни (2014–2023): вітчизняний історіографічний дискурс. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія: Історія*. 2023. Вип. 13/55. С. 47–73.
2. Галів М., Ільницький В., Карпенко О. Проблематика геноциду Росії щодо українців в українських засобах масової інформації (2022–2024). *Новітня доба*. 2024. Вип. 12. С. 75–96.
3. Ільницький В. Організаційні, нормативні та концептуальні засади політики пам'яті України щодо сучасної російсько-української війни. *Вісь Європи* / [головний редактор Л. Лазурко]. Львів-Дрогобич: Пбсвіт, 2025. Випуск 6. С. 197–214.
4. Ільницький В., Царик Р. Матеріально-культурні аспекти увічнення пам'яті українських захисників і захисниць під час російсько-української війни (2014–2024). *Вісник Черкаського університету. Серія історичні науки*. 2024. Вип. 2. С. 105–116.
5. Ільницький В., Царик Р. Пізнавально-інформаційні та виховні заходи щодо ушанування пам'яті учасників і жертв російсько-української війни (2014–2024). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 81 (2). С. 4–13.
6. Ільницький В., Царик Р. Формування історико-меморіального наративу сучасної російсько-української війни. *Українські історичні студії*. 2025. Вип. 17(59). С. 213–224.
7. Ільницький В., Куцька О. Періодизація російсько-української війни (2014–2022) в українському науковому дискурсі. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія*. 2023. Вип. 13/55. С. 162–177.
8. Ільницький В., Старка В., Галів М. Російська пропаганда як елемент підготовки до збройної агресії проти України. *Український історичний журнал*. 2022. Вип. 5. С. 43–55. DOI: <https://doi.org/10.15407/uhj2022.05.043>
9. Ільницький В., Тельвак В., Талалай Ю. Сучасна російсько-українська війна на шпальтах «The British Army Review» (2022–2024). *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія*. 2024. Спецвипуск. С. 130–146.
10. Офіцинський Ю. Сучасна російсько-українська війна (за матеріалами газети «The New York Times» 2013–2017 років). Ужгород: РІК-У, 2018. 312 с.
11. Офіцинський Ю.Р. Російсько-українська війна 2014–2018 рр. (за матеріалами газети The New York Times). Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 032 «Історія та археологія» (03 – Гуманітарні науки). Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет», Міністерство освіти і науки України, Ужгород, 2022. 240 с.
12. Смолій В., Кульчицький С., Якубова Л. Донбас і Крим в економічному, суспільно-політичному та етнокультурному просторі України: історичний досвід, модерні виклики, перспективи (Аналітична доповідь). Київ: Ін-т історії України НАН України, 2016. 616 с.
13. Якубова Л. «Русский мир» в Україні: на краю прірви. Київ: Кліо, 2018. 384 с.
14. Blume G. Aus Liebe zu Renault. *Die Zeit*. Nr. 22, 23.05.2018.
15. Bota A. Schlechte Reise. *Die Zeit*. Nr. 06, 04.02.2016.
16. Bota A. Bei Alarm ab in den Keller. *Die Zeit*. Nr. 02, 07.01.2016.
17. Bota A. Sie wollen doch nur üben. *Die Zeit*. Nr. 38, 14.09.2017.
18. Bota A. Journalist/Agent. *Die Zeit*. Nr. 47, aktualisiert 16.11.2017
19. Bota A. Die Merkel-Tour. *Die Zeit*. Nr. 19, aktualisiert 25.05.2017.
20. Bota A. Etwas läuft hier schief. *Die Zeit*. Nr. 05, 28.01.2018.
21. Bota A. Wirkungsloses Instrument?. *Die Zeit*. Nr. 06, 04.02.2018.
22. Bota A. Putins Triumph. *Die Zeit*. Nr. 30, 18.07.2018
23. Bota A., Thumann M. «Russland will Europa als Geisel nehmen». *Die Zeit*. Nr. 48, 21.11.2018.
24. Bota A. Der verdrängte Krieg ist zurück. *Die Zeit*. Nr. 49, 28.11.2018.
25. Bota A. Unschuld im Kreml. *Die Zeit*. Nr. 52, aktualisiert 12.12.2019.
26. Bittner J. Warum wollen die Amerikaner der Ukraine Waffen liefern?. *Die Zeit*. Nr. 36, 31.08.2017.
27. Bittner J., Brost M., Dausend P., Hildebrandt T., Thumann M. Deutschland, fast startklar. *Die Zeit*. Nr. 17, 20.04.2018.
28. Buchter H. Зброя Трампа. *Die Zeit*. Nr. 23, 02.06.2018.
29. Buchter H., Fischermann Th. Warum wehren sich die USA gegen eine Gaspipeline in der Ostsee?. *Die Zeit*. Nr. 53, 17.12.2019.
30. Anruf zu viel. *Die Zeit*. Nr. 40, 25.09.2019.
31. Ilnytskyi V., Telvak V. Ukraine Under the Conditions of the Second Year of Existential War in Analysts' Reflections of the Warsaw Centre for Eastern Studies. *East European Historical Bulletin*. 2024. Vyp. 31. Pp. 218–237. DOI: [10.24919/2519-058X.31.306344](https://doi.org/10.24919/2519-058X.31.306344)
32. Joffe J. Patient Putin. *Die Zeit*. Nr. 33, aktualisiert 12.08.2017.
33. Joffe, J. Nett reicht nicht. *Die Zeit*. Nr. 11, 09.03.2017.
34. Lau J. Möge die Macht mit dir sein!. *Die Zeit*. Nr. 02, 07.01.2016.
35. Lau J. Warum Putin die Wahl nicht manipuliert. *Die Zeit*. Nr. 39, 21.09.2017.
36. Lau J. Trumps Sprengsatz. *Die Zeit*. Nr. 28, 09.07.2018.
37. Lau J. Demolition Man. *Die Zeit*. Nr. 30, 21.07.2018.
38. Naß M. Kalter Krieg, Teil 2. *Die Zeit*. Nr. 27, 23.06.2016.

39. Telvak V., Ilnytskyi V. A Year of Existential War in Analytical Reflections of the Warsaw Centre for Eastern Studies. *Shkhidnoievropeiskiy Istorychniy Visnyk – East European Historical Bulletin*. 2023. Vyp. 27. Pp. 249–258. DOI: 10.24919/2519-058X.27.281552
40. Thumann M. Warum rüstet Russland gegen Europa auf?. *Die Zeit*. Nr. 51, 05.12.2018.
41. von Dohnanyi, K. Russland im Visier. *Die Zeit*. Nr. 26, aktualisiert 24.06.2019.

REFERENCES

1. Haliv, M., Ilnytskyi, V. (2023). Kharakter suchasnoi rosiisko-ukrainskoi viiny (2014–2023): vitchyzniani istoriohra fichnyi dyskurs [The Nature of the Modern Russian-Ukrainian War (2014–2023): Domestic Historiographical Discourse]. *Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriya: Istoriia*, 13/55, 47–73. [in Ukrainian].
2. Haliv, M., Ilnytskyi, V., Karpenko, O. (2024). Problematyka henotsydu Rosii shchodo ukrainskykh zasobakh masovoi informatsii (2022 – 2024) [The issue of the genocide of Russia against Ukrainians in the Ukrainian mass media (2022 – 2024)]. *Novitnia doba*, 12, 75–96. [in Ukrainian].
3. Ilnytskyi, V. (2025). Orhanizatsiini, normatyvni ta kontseptualni zasady polityky pamiati ukrainy shchodo suchasnoi rosiisko-ukrainskoi viiny [Organizational, normative, and conceptual foundations of Ukraine's memory policy regarding the ongoing russian-ukrainian war]. *Axis Europae*, 6, 197–213. doi: 10.69550/3041-1467.6.326258 [in Ukrainian].
4. Ilnytskyi, V., Tsaryk, R. (2024). Materialno-kulturni aspekty uvichnennia pamiati ukrainskykh zakhysnykiv i zakhysnyt pid chas rosiisko-ukrainskoi viiny (2014–2024) [Material-cultural aspects of commemorating the memory of the Ukrainian defenders during the russo-ukrainian war (2014–2024)]. *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Seriya istorychni nauky*, 2, 105–116.
5. Ilnytskyi, V., Tsaryk, R. (2024). Piznavalno-informatsiini ta vykhovni zakhody shchodo ushanuvannia pamiati uchashnykiv i zhertv rosiisko-ukrainskoi viiny (2014 – 2024) [Cognitive, informational and educational measures to honor the memory of participants and victims of the Russian-Ukrainian war (2014–2024)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 81 (2), 4–13.
6. Ilnytskyi, V., Tsaryk, R. (2025). Formuvannia istoryko-memorialnoho naratyvu suchasnoi rosiisko-ukrainskoi viiny [Formation of the historical-memorial narrative of the modern russian-ukrainian war]. *Ukrainski istorychni studii*, 17(59), 213–224. [in Ukrainian].
7. Ilnytskyi, V., Kutska, O. (2023). Periodyzatsiia rosiisko-ukrainskoi viiny (2014–2022) v ukrainskomu naukovomu dyskursi [Periodization of the Russian-Ukrainian war (2014–2022) in Ukrainian scientific discourse]. *Problemy humanitarnykh nauk. Seriya Istoriia*, 13/55, 162–177. [in Ukrainian].
8. Ilnytskyi, V., Starka, V., Haliv, M. (2022). Rosiiska propaganda yak element pidhotovky do zbroinoi agresii proty Ukrainy [Russian propaganda as an element of preparation for armed aggression against Ukraine]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 5, 43–55. DOI: <https://doi.org/10.15407/uhj2022.05.043> [in Ukrainian].
9. Ilnytskyi, V., Telvak, V., Talalai, Yu. (2024). Suchasna rosiisko-ukrainska viina na shpaltakh «The British Army Review» (2022–2024) [The Modern Russian-Ukrainian War in the Columns of “The British Army Review” (2022 – 2024)]. *Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriya Istoriia, Spetsvypusk*, 130–146. [in Ukrainian].
10. Ofitsynskiy, Yu. (2018). *Suchasna rosiisko-ukrainska viina (za materialamy hazety «The New York Times» 2013–2017 rokiv)* [Modern Russian-Ukrainian War (based on materials from the newspaper "The New York Times" 2013–2017)]. Uzhhorod: RIK-U. 312 s.
11. Ofitsynskiy, Yu.R. (2022). *Rosiisko-ukrainska viina 2014 – 2018 rr. (za materialamy hazety The New York Times)* [Russian-Ukrainian War 2014 – 2018 (based on materials from the newspaper The New York Times)]. Kvalifikatsiina naukova pratsia na pravakh rukopysu. Dysertatsiia na здобuttia naukovoho stupenia doktora filosofii za spetsialnistiu 032 «Istoriia ta arkhеологія» (03– Humanitarni nauky). Derzhavnyi vyshchyi navchalnyi zaklad «Uzhhorodskiy natsionalnyi universytet», Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy, Uzhhorod. 240 s.
12. Smolii, V., Kulchytskyi, S. i Yakubova L. (2016). Donbas i Krym v ekonomichnomu, suspilno-politychnomu ta etnokulturnomu prostori Ukrainy: istorychni dosvid, moderni vyklyky, perspektyvy (Analitichna dopovid) [Donbas and Crimea in the Economic, Socio-Political and Ethnocultural Space of Ukraine: Historical Experience, Modern Challenges, Prospects (Analytical Report)]. Kyiv: In-t istorii Ukrainy NAN Ukrainy. 616 p.
13. Yakubova, L. (2018). «Russkyi myr» v Ukraini: na kraiu prirvy [“Russian World” in Ukraine: on the Edge of the Precipice]. Kyiv: Klio. 384 p.
14. Blume, G. (2018). Aus Liebe zu Renault [For the love of Renault]. *Die Zeit – The time*. Nr. 22, 23.05.2018. [in German]
15. Bota, A. (2016). Schlechte Reise [Bad trip]. *Die Zeit – The time*. Nr. 06, 04.02.2016. [in German]
16. Bota, A. (2016). Bei Alarm ab in den Keller [In case of alarm, go down to the basement]. *Die Zeit – The time*. Nr. 02, 07.01.2016. [in German]
17. Bota, A. (2017). Sie wollen doch nur üben [They just want to practice]. *Die Zeit – The time*. Nr. 38, 14.09.2017. [in German]
18. Bota, A. (2017). Journalist/Agent Journalist/agent. *Die Zeit – The time*. Nr. 47, aktualisiert 16.11.2017 [in English]
19. Bota, A. (2017). Die Merkel-Tour [The Merkel tour]. *Die Zeit – The time*. Nr. 19, aktualisiert 25.05.2017. [in German]
20. Bota, A. (2018). Etwas läuft hier schief [Something is going wrong here]. *Die Zeit – The time*. Nr. 05, 28.01.2018. [in German]
21. Bota, A. (2018). Wirkungsloses Instrument? [Ineffective instrument?]. *Die Zeit – The time*. Nr. 06, 04.02.2018. [in German]

22. Bota, A. (2018). Putins Triumph [Putin's triumph]. *Die Zeit – The time*. Nr. 30, 18.07.2018 [in German]
23. Bota, A., Thumann, M. (2018). «Russland will Europa als Geisel nehmen» [«Russia wants to take Europe hostage»]. *Die Zeit – The time*. Nr. 48, 21.11.2018. [in German]
24. Bota, A. (2018). Der verdrängte Krieg ist zurück [The suppressed war is back]. *Die Zeit – The time*. Nr. 49, 28.11.2018. [in German]
25. Bota, A. (2019). Unschuld im Kreml [Innocence in the Kremlin]. *Die Zeit – The time*. Nr. 52, aktualisiert 12.12.2019. [in German]
26. Bittner, J. (2017). Warum wollen die Amerikaner der Ukraine Waffen liefern? [Why do the Americans want to supply weapons to Ukraine?]. *Die Zeit – The time*. Nr. 36, 31.08.2017. [in German]
27. Bittner, J., Brost, M., Dausend, P., Hildebrandt, T., Thumann, M. (2018). Deutschland, fast startklar [Germany, almost ready]. *Die Zeit – The time*. Nr. 17, 20.04.2018. [in German]
28. Buchter, H. (2018). Зброя Трампа [Trump's weapon]. *Die Zeit – The time*. Nr. 23, 02.06.2018. [in German]
29. Buchter, H., Fischermann, Th. (2019). Warum wehren sich die USA gegen eine Gaspipeline in der Ostsee [Why are the US opposing a gas pipeline in the Baltic Sea?]. *Die Zeit – The time*. Nr. 53, 17.12.2019. [in German]
30. Anruf zu viel [Call too much]. (2019). *Die Zeit – The time*. Nr. 40, 25.09.2019. [in German]
31. Ilnytskyi, V., Telvak, V. (2024). Ukraine Under the Conditions of the Second Year of Existential War in Analysts' Reflections of the Warsaw Centre for Eastern Studies. *East European Historical Bulletin*, 31, 218–237. DOI: 10.24919/2519-058X.31.306344 [in English]
32. Joffe, J. (2017). Patient Putin [Patient Putin]. *Die Zeit – The time*. Nr. 33, aktualisiert 12.08.2017. [in German]
33. Joffe, J. (2017). Nett reicht nicht [Nice isn't enough]. *Die Zeit – The time*. Nr. 11, 09.03.2017. [in German]
34. Lau, J. (2016). Möge die Macht mit dir sein!. *Die Zeit*. Nr. 02, 07.01.2016.
35. Lau, J. (2017). Warum Putin die Wahl nicht manipuliert [Why Putin did not manipulate the election]. *Die Zeit – The time*. Nr. 39, 21.09.2017. [in German]
36. Lau, J. (2018). Trumps Sprengsatz [Trump's explosive device]. *Die Zeit – The time*. Nr. 28, 09.07.2018. [in German]
37. Lau, J. (2018). Demolition Man [Demolition Man]. *Die Zeit – The time*. Nr. 30, 21.07.2018. [in German]
38. Naß, M. (2016). Kalter Krieg, Teil 2 [Cold War, Part 2]. *Die Zeit – The time*. Nr. 27, 23.06.2016. [in German]
39. Telvak, V., Ilnytskyi, V. (2023). A Year of Existential War in Analytical Reflections of the Warsaw Centre for Eastern Studies. *Skhidnoievropeyskyi Istorychnyi Visnyk – East European Historical Bulletin*, 27, 249–258. DOI: 10.24919/2519-058X.27.281552 [in English]
40. Thumann, M. (2018). Warum rüstet Russland gegen Europa auf? [Why is Russia arming itself against Europe?]. *Die Zeit – The time*. Nr. 51, 05.12.2018. [in German]
41. von Dohnanyi, K. (2019). Russland im Visier [Russia in sight]. *Die Zeit – The time*. Nr. 26, aktualisiert 24.06.2019. [in German]

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 327.73(438)+94(100)(438)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-3>

Ярослав ПЕТРИШИН,

orcid.org/0009-0008-7226-4095

аспірант кафедри історії України та правознавства

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

(Дрогобич, Львівська область, Україна) yaroslav272016@gmail.com

УКРАЇНСЬКИЙ ЧИННИК У ЗОВНІШНЬОПОЛІТИЧНІЙ ПРОГРАМІ ПАРТІЇ «ЙОББІК» (2014–2022)

У статті розглянуто особливості формування та еволюції ставлення угорської праворадикальної партії «Йоббік» до Української держави упродовж 2014–2022 рр. Проаналізовано місце українського питання у зовнішньополітичній програмі та публічній риторичі членів партії в контексті російсько-української війни. Простежено кореляцію між позицією партії «Йоббік» та ключовими наративами російської пропаганди, а також звернено увагу на, по-перше, відсутність у партії цілісної стратегії щодо України та, по-друге, домінування ситуативних політичних оцінок. Розкрито роль заяв керівництва партії та публічних виступів її провідних діячів у конструюванні образу України як «проблемного» та «нестабільного сусіда». Показано, що до початку повномасштабного вторгнення Росії партія демонструвала послідовний скептицизм щодо євроатлантичних прагнень України.

Окрему увагу приділено проросійським наративам партії, інтерпретації причин та характеру війни, а також позиції «Йоббіка» щодо суверенітету й територіальної цілісності України. Доведено, що при трактуванні російсько-української війни «Йоббік» свідомо уникав правової кваліфікації російських дій як акту агресії, замінюючи її релятивістськими поясненнями геополітичного характеру («протистояння Заходу і Росії»). Такий підхід зумовлював вибіркове застосування принципів міжнародного права та сприяв знеціненню проблеми відновлення контролю Української держави над окупованими агресором територіями. Висвітлено особливості використання партією «Йоббік» теми «культурно-освітніх прав угорської національної меншини на Закарпатті» як інструменту політичного впливу та тиску на офіційний Київ, а не як предмету двостороннього правового діалогу. Зроблено висновок про інструментальний та ідеологічно зумовлений характер українського чинника у зовнішньополітичних уявленнях членів партії «Йоббік».

Ключові слова: Україна, Угорщина, Центральна-Східна Європа, праворадикальна партія, «Йоббік», російсько-українська війна, проросійські наративи, суверенітет.

Yaroslav PETRYSHYN,

orcid.org/0009-0008-7226-4095

Postgraduate student at the Department of Ukraine's History and Law

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) yaroslav272016@gmail.com

THE UKRAINIAN FACTOR IN THE FOREIGN POLICY AGENDA OF THE “JOBBIK” PARTY (2014–2022)

The article examines the features of formation and evolution of the Hungarian far-right party Jobbik's attitude toward the Ukrainian state during 2014–2022. It analyzes the role of the Ukrainian issue in the party's foreign policy program and in the public rhetoric of its members within the context of the Russo-Ukrainian war. The correlation between Jobbik's position and key narratives of Russian propaganda is traced, with particular attention to, first, the party's lack of a coherent strategy toward Ukraine and, second, the dominance of situational political assessments. The role of party leadership statements and public speeches by its prominent figures in constructing the image of Ukraine as a «problematic» and «unstable neighbor» is revealed. It is shown that, prior to Russia's full-scale invasion, the party consistently expressed skepticism toward Ukraine's Euro-Atlantic aspirations.

Special attention is given to the party's pro-Russian narratives, its interpretation of the causes and character of the war, as well as Jobbik's stance on Ukraine's sovereignty and territorial integrity. It is demonstrated that, in interpreting the Russo-Ukrainian war, Jobbik deliberately avoided legally qualifying Russian actions as acts of aggression, instead replacing them with relativistic geopolitical explanations (i.e. «the confrontation between the West and Russia»). This approach resulted in selective application of international law principles and contributed to the devaluation of the issue of restoring Ukrainian state control over territories occupied by the aggressor. The article also highlights the party's use of the «cultural and educational rights of the Hungarian national minority in Transcarpathia» as a tool of political influence and pressure on the official Kyiv, rather than as a subject of bilateral legal dialogue. The study concludes that the Ukrainian factor in Jobbik members' foreign policy outlook is primarily instrumental and ideologically conditioned.

Key words: Ukraine, Hungary, Central and Eastern Europe, far-right party, Jobbik, Russo-Ukrainian war, pro-Russian narratives, sovereignty.

Постановка проблеми. В останнє десятиліття для багатьох впливових партій Центрально-Східної Європи російсько-українська війна стала своєрідним безпековим викликом, чинником перегляду ідеології та політичної риторики, що особливо виразно проявилось в Угорській Республіці у середовищі праворадикалів та популістів. Для цих політичних сил війна стала зручним тлом для актуалізації антиукраїнських наративів, на кшталт «порушення прав національних меншин в Україні», «угорського Закарпаття» тощо. Українська держава у такому дискурсі дедалі частіше поставала не як жертва російської збройної агресії, а як «проблемний сусід», що створював загрози регіональній стабільності. Вищезазначене змушує звернутися до системного аналізу причин та особливостей антиукраїнської риторики угорських праворадикалів (політична партія «Йоббік») як важливого чинника формування суспільних настроїв та загалом зовнішньополітичних орієнтацій держави.

Історіографія. Історіографія досліджуваної проблеми перебуває на етапі становлення і представлена, на сьогодні, здебільшого узагальнюючими працями з історії сучасних суспільно-політичних процесів в Угорщині зокрема та Центрально-Східній Європі загалом (напр.: А. Романюк, В. Литвин «Порівняльний аналіз політичних інститутів країн Вишеградської групи та інших країн Центрально-Східної Європи» (Романюк, Литвин, 2016)), або ж окремими розвідками, які відображають діяльність праворадикальних партій в Угорщині та на європейському континенті (напр.: Tamás Boros, András Bíró-Nagy «Jobbik going mainstream: strategy shift of the far right in Hungary» (Boros, Bíró-Nagy, 2022), Ю. Остапець, А. Радько «Вплив парламентських виборів в Угорщині 2022 року на акторний склад та конфігурацію партійної системи» (Остапець, Радько, 2023), С. Федуняк «Праворадикальні сили Європи як інструмент реалізації «доктрини Путіна»» (Федуняк, 2014) та ін.).

Мета статті – охарактеризувати «українське питання» у теорії та практиці угорської праворадикальної партії «Йоббік» у 2014–2022 рр., проаналізувати механізми трансформації риторики членів партії та стратегії у контексті російсько-української війни.

Виклад основного матеріалу. На переконання угорських політологів, потенціал розвитку радикальних правих сил існував в Угорщині з 1990-х рр. – Йозеф Тордьян (один з лідерів Незалежної партії дрібних власників, міністр сільського господарства в уряді Віктора Орбана

(1998–2002 рр.)), відкрито висловлювався за ідею «Великої Угорщини» і повернення країні території, анексованих Тріанонським мирним договором (1920 р.) (Ткач, 2018).

На початку ХХІ ст. найвпливовішою праворадикальною політичною силою Угорщини була партія «Йоббік» («Jobbik», «Рух за кращу Угорщину»), створена у 2003 р. групою праворадикальнонаштованих студентів та членів націоналістичної Партії справедливості і життя (Влада та опозиція в Угорщині) (Ткач, 2018). Її назва в навколополітичному середовищі стала означальною для будь-якого праворадикального, антиєвропейського, антиліберального й шовіністичного руху з цілком очевидними зв'язками з Москвою», – відзначали аналітики центру «Адастра» (Миронко, Юрченко, 2022). Вона позиціонувала себе як «консервативна національно-християнська партія, радикальна у своїх методах, яка виступає за захист угорських цінностей та інтересів» (Остапець, Радько, 2023).

Згодом, партія зуміла перетворитися з маргінального руху на «помітного актора загальнонаціональної політики». Зрештою вона стала засновницею «Альянсу європейських національних рухів», до якого увійшли ультра націоналістичні та праворадикальні партії з країн Європейського Союзу (Смишляев, 2015). Ідеологія цієї політичної сили поєднувала етнонаціоналізм, радикальний євроскептицизм і ревізіоністське трактування історичного минулого (Смишляев, 2015). «Йоббік» активно апелював до травми Тріанонського договору, використовуючи її як основу для мобілізації електорату. Партія послідовно експлуатувала тему захисту угорських меншин за кордоном як елемент зовнішньополітичного дискурсу. Важливе місце у програмних заявах займала критика ліберальної демократії та наднаціональних інституцій Європейського Союзу. Антиглобалістська риторика поєднувалася з наголосом на «національному суверенітеті» та культурній однорідності (Смишляев, 2015).

У 2009 р. партія «Йоббік» пройшла до Європарламенту, набравши майже 15% голосів і провела у депутати три своїх члени. «Йоббік» досяг своєї мети на виборах до Європарламенту та з успіхом завершив весняний похід», – відзначав тоді голова партії Габор Вона на брифінгу свого виборчого штабу (Угорські ультраправі, 2014). Водночас на парламентських виборах 2010 р. в Угорщині партія отримала 47 мандатів (16,67% голосів [Угорська націоналістична партія Jobbik, 2013]) і зайняла третє місце (Ткач, 2018). Проте відзначимо, що вибори відзначалися рекордно низькою явкою (понад 61%, бл. 5 мільйонів вибор-

ців, що на 4% менше, ніж у 2010 р.) (Тужанський, 2017).

Щодо зовнішньополітичних пріоритетів, то у партійній програмі 2010 р. члени «Йоббік» підкреслили важливість тісних відносин з Росією, а 2013 р. лідер руху Габор Вона заявив про близькість позицій його партії до державницького курсу Росії, підкреслюючи спільність орієнтацій на т. зв. «традиційні цінності» (Метельова, 2016).

Україна у цьому контексті розглядалася керівництвом партії «Йоббік» не як самостійний суб'єкт європейської та регіональної політики, а радше як простір перетину геополітичних інтересів «великих держав», передусім Росії. У програмних заявах і публічній риторикі членів партії простежувалося скептичне ставлення до євроатлантичних прагнень України, які трактувалися як штучно нав'язані та такі, що загострюють безпекову ситуацію у Центрально-Східній Європі. Водночас «Йоббік» апелював до теми прав угорської меншини на Закарпатті, використовуючи її як інструмент тиску на офіційний Київ. Наголошувалося, зокрема, що «закордонні території, населені угорцями, є частинами єдиної захищеної угорської економічної зони» (Ткач, 2018).

Від грудня 2010 р. у місті Берегово почав функціонувати офіс євродепутата від партії «Йоббік» Бейли Ковача (благодійний фонд «Приймальня незалежного депутата Європейського парламенту», який декларував допомогу «в культурній, освітній, соціальній та економічній сферах життя угорців України» та сприяв у оформленні документів на подвійне громадянство) (Угорщина має намір, 2017). На його основі було створено філію партії – «Йоббік Закарпаття» («Jobbik Kárpátalja»), яка стала інструментом інституційного закріплення впливу угорських праворадикалів у середовищі закарпатських угорців. Діяльність цієї структури поєднувала елементи культурно-просвітницької роботи з виразною політичною мобілізацією, спрямованою на формування лояльності до ідеологічних настанов партії в Угорщині. Через мережу громадських заходів, консультацій та соціальної підтримки «Йоббік Закарпаття» поширював наративи про особливий статус угорської громади регіону та необхідність її тіснішого зв'язку з «історичною батьківщиною».

Така активність угорських праворадикалів викликала занепокоєння української влади, оскільки створювала передумови для політизації етнічного питання та посилення зовнішнього впливу на внутрішньополітичні процеси в Україні. У березні 2014 р. під тиском української влади Бейла Ковач був змушений закрити свої центри.

Основна причина – заклики до «приєднання Закарпаття до складу Великої Угорщини» (Угорщина має намір, 2017).

Власне після початку російсько-української війни «Йоббік» став однією з небагатьох впливових політичних сил Угорщини, яка зайняла відверто проросійську позицію щодо подій в Україні. У публічній риторикі партії війна інтерпретувалася не як акт зовнішньої агресії проти суверенної держави, а як наслідок «геополітичного протистояння» між Росією та Заходом, у якому Україна постала радше об'єктом, ніж суб'єктом міжнародної політики. Представники «Йоббік» уникали чіткої кваліфікації дій Росії як агресії, натомість акцентували увагу на критиці євроатлантичних структур і санкційної політики ЄС.

Партія активно використовувала війну як аргумент для актуалізації питання прав угорської меншини на Закарпатті, поєднуючи безпекову риторикі з вимогами розширення культурної та політичної автономії. Члени «Йоббік» у березні 2014 р. організовували демонстрації з вимогою визнати анексію Криму та захистити угорську меншину в Закарпатті, а у квітні того року здійснили демарш в Європарламенті на підтримку Росії (Метельова, 2016). Згодом депутат партії «Йоббік» Тамаш Гауді Надь, виступаючи у ПАРЄ, зазначив, що псевдореферендум у Криму «відбувся відповідно до демократичних норм» (Радикал з угорського «Йоббіка», 2014). Праворадикал, маніпулюючи фактами, зазначав: «Із 82% населення, що має право на участь у виборах, 96% проголосували за приєднання до Росії. Це реальність. Якщо ви продовжуєте йти наміченим вами шляхом, вам потрібно розраховувати на наслідки цього. Згадайте, що сталося у Белграді, Іраку, в Афганістані. Не можна йти цим шляхом. Потрібно підтримати волелюбне населення півострова Крим, та національності, які проживають на території України, так само як і закарпатських угорців, які повинні возз'єднатися з Угорщиною» (Радикал з угорського «Йоббіка», 2014).

Томаш Гауді Надь звинуватив Європу в тому, що та «не має уявлення про право націй на самовизначення»: «Ви говорите не про тих, хто живе там, а лише про територіальну цілісність, про абстрактні цінності, замість того щоб поглянути правді в очі, на те, що мільйони живуть в Україні у пригніченні, вимушено відірвані від своєї Батьківщини. Україна – штучна держава. Україна ніколи не брала участі у жодному мирному договорі, що несправедливо відривав території у сусідніх країн. Наприклад, прекрасний закарпатський край, що тисячі років перебував у складі Угорщини, де про-

живає близько мільйона русинів» (Радикал з угорського «Йоббіка», 2014).

Зауважимо, що члени партії «Йоббік», порушуючи законодавство України, брали участь у якості спостерігачів на псевдореферендумі, який провели окупанти на Кримському півострові. «Кримський народ, як і всі інші народи, має право висловлювати свою думку. В даному випадку шляхом референдуму. Цей референдум абсолютно законний. Демократія – є така річ, і народ має право визначати своє майбутнє», – зазначав, зокрема, Бейла Ковач на прес-конференції в Сімферополі (Радикал з угорського «Йоббіка», 2014).

Сприятливі умови для зміцнення своїх електоральних позицій «Йоббік» отримав під час проведення виборів до Європейського парламенту (квітень – травень 2014 р.), що проходили на загальному тлі зростання консервативних та ізоляціоністських настроїв на континенті (Федуняк, 2014). На хвилі кризи демократичних інститутів та європейської економіки партія зуміла наростити парламентський вплив, здобувши 20,54% голосів у порівнянні з 15,86% у 2010 р., фактично ставши найбільшою право радикальною партією Східної Європи (Федуняк, 2014). «Йоббік» включив до своєї передвиборчої програми ідею створення угорської автономії в Україні та навіть вимагав уведення військ ЄС на територію Закарпаття під приводом «недопущення ескалації міжетнічних конфліктів в Україні» (Федуняк, 2014).

Проаналізувавши партійні засади діяльності «Йоббіка», керівник програм Інституту політичної освіти, політолог Олександр Солонтай відзначав: «Ми маємо справу з правою ультра-силою, яка не згодна з нинішніми європейськими кордонами, пропагує націоналістично-нацистські погляди. І це не націоналістично-патріотичні погляди, а нацистські, які одну націю іншій протиставляють. Із Путіним у «Йоббіка» співпала риторика щодо України. Все, що проти України, для партії є гарним, і це тепер підіграє зв'язки з Росією» (Режим Путіна і неонацисти у Європі, 2014).

Уже влітку 2014 р. представник «Йоббік» Іштван Савой звинувачував українську владу у примусовій мобілізації населення та застерігав від збільшення в області біженців із східних областей України. «Одна з наших цілей – не допустити осідання на території угорських сіл на Україні біженців, але програма-мінімум для нас – не допустити того, щоб закарпатські солдати покидали по службі територію області насильно, а щоб вони відслужили на території регіону», – зазначав він (Корнієнко, 2014). Згодом (у вересні 2014 р.) члени партії закликали інші політичні сили Угорщини

сісти за «круглий стіл» і прийняти негайні радикальні рішення «у зв'язку з погіршенням ситуації в Україні, яка істотно загрожує безпеці і існування угорського населення Закарпаття» (Демократична спілка угорців України, 2014). Зрештою, у грудні того ж року Іштвану Савой було заборонено в'їзд на територію України (Чотирьом членам угорської партії «Йоббік», 2014).

Антиукраїнські акції партії «Йоббік» продовжувалися й у наступні роки. Зокрема у червні 2016 р. Закарпатське управління СБУ оголосило офіційне застереження жителю області Дезидерію Ковачу, який був членом угорської праворадикальної партії «Йоббік» (Білецький, 2016). Причина – підготовка на Закарпатті за посередництва лідерів цієї партії антиукраїнської акції «Повернення додому. Угорці на Верецькому перевалі», спрямованої на поширення ідеї про відокремлення Закарпаття від України. Майбутній захід в Угорщині жваво популяризували ЗМІ (Білецький, 2016).

Українська національно-патріотична спільнота Закарпаття різко засудила проведення акції, яку організовувала партія «Йоббік» (Білецький, 2016). «Це просто мирний спосіб втілення імперських амбіцій щодо Закарпаття з боку Угорщини, – констатував голова ГО «Карпатська січ» Тарас Деяк. – Партія «Йоббік» своїм завданням визначає створення русинсько-угорської автономії, а надалі – відділення Закарпаття від України та приєднання області до Угорщини. Представники зазіхають на територіальну цілісність України, називаючи Закарпаття частиною «Великої Угорщини» (Білецький, 2016).

Антиукраїнська риторика партії «Йоббік» значно посилилася після прийняття нового Закону України «Про освіту» (Про освіту: Закон України, 2017), стаття сьома якого стосувалася середньої школи та національних меншин. У підсумку, офіційний Будапешт оголосив про припинення підтримки України в її євроатлантичних прагненнях і блокування вступу нашої держави до НАТО і ЄС (Ніж у спину, 2017). «Нинішня будапештська верхівка прагне покращити відносини з Москвою – Угорщина має значні економічні зв'язки з нею і зацікавлена у їхньому розвитку, – зауважували з цього приводу журналісти. – До того ж в цій країні наближаються парламентські вибори, і все більшої популярності набуває крайня націоналістична партія «Йоббік», котру підтримує Путін. А в угорському суспільстві існують реваншистські настрої, і чимало людей ностальгує за «Великою Угорщиною». Крайні націоналісти спекулюють на подібних настроях» (Ніж у спину, 2017).

Згодом Президент «Йоббіку», депутат Європарламенту Мартон Дьондьоші зауважував, що

«уряд часів президента України Петра Порошенка зробив жакливу помилку», посилюючи позиції державної української мови». «Скасування мовного закону, на нашу думку, було агресивною позицією нової влади, нового парламенту, і в більшості угорців воно залишило погані відчуття. І я тоді... був дуже засмучений і стривожений тим, що була лише одна країна, яка визнала цю проблему і була готова підтримати нас – заявами, політично, дипломатично, захищаючи також свою меншість в Україні. І це була Росія», – зазначив він (Голова угорської партії «Йоббік», 2022).

Напередодні парламентських виборів в Україні (2019 р.) окремі політичні партії Угорщини, зокрема «Йоббік», почали піднімати питання створення окремого угорського виборчого округу на Закарпатті (Притисянського). 17 травня того ж року на черговій сесії Берегівської міськради, голова найбільшої проугорської фракції Демократичної партії угорців України (ДПУУ) Кароліна Дорчі, відома своєю антиукраїнською позицією, планувала зачитати звернення депутатів до ЦВК щодо створення Притисянського угорського виборчого округу на Закарпатті (Угорський виборчий округ, 2019). Однак, за відсутності кворуму, сесія міськради так і не відбулася (Угорський виборчий округ, 2019). Українська сторона розцінювала подібний крок як «початковий етап проекту створення Притисянської угорської автономії на території Закарпаття з центром у місті Берегово» (Угорський виборчий округ, 2019).

Подібну ідею підтримував як офіційний Будапешт, так і праворадикальні партії. Зокрема у травні 2019 р. один із лідерів партії «Йоббік» Томаш Шнайдер під час відвідувань з приватним візитом Берегівського району Закарпатської області заявив про підтримку «автономії регіону» від Києва». Політик зауважував, що у довгостроковій перспективі «було б гарним рішенням» якби Закарпаття змогло отримати автономію, щоб «вирішувати найважливіші питання одразу на місці, а не чекати, коли надійде чергове рішення від Києва» (Котенко, 2019).

29 травня 2020 р. міністри закордонних справ України та Угорщини Дмитро Кулеба і Петер Сіятро заявили про домовленість щодо створення «Угорського району» на базі Берегівського району Закарпаття (Томенко, 2024). Тоді, за твердженням експертів, уперше офіційна влада Угорщини почала реалізацію програми партії «Йоббік», яка активно пропагувала проект створення «Угорського Закарпаття» (Томенко, 2024).

Загалом, напередодні повномасштабного вторгнення Росії на територію України, партія «Йоб-

бік» пропагувала концепцію так званого «рівно-віддаленого» курсу між Росією та Заходом, який на практиці тяжів до релятивізації російської відповідальності за ескалацію безпекової ситуації у Східній Європі. У партійних заявах і програмних документах простежувалося послідовне заперечення необхідності активної підтримки України з боку ЄС і НАТО, що обґрунтовувалося риторикою «національних інтересів Угорщини» та захисту угорської меншини за кордоном. Водночас «Йоббік» акцентував на неприйнятності санкцій проти Росії, трактуючи їх як шкідливі для угорської економіки та такі, що нібито поглиблюють конфлікт. Члени партії констатували:

- «Захід» несе відповідальність за війну, порушуючи російську «сферу інтересів»;
- «Захід» озброює Україну та спричиняє серйозну економічну кризу, «відкидаючи мир» і запроваджуючи санкції проти РФ;
- «Захід» переживає кризу ідентичності, а також веде «обмін населенням», приймаючи мігрантів-чужинців (How Orbán, 2024).

Аналітики пояснювали популярність в угорському суспільстві подібних меседжів відсутністю системних знань про історію України. «До 2022 року про Україну взагалі майже не писали в ЗМІ, окрім тем, пов'язаних з меншиною на Закарпатті. Та й загалом в угорському суспільстві, у експертів та у політиків немає системних знань про найбільшого сусіда, – зауважували українські експерти. – А брак знань створює найкраще поле для міфів і маніпуляцій – їх щодо України більш ніж достатньо. Причому до їх створення та нагнітання спільно доклалися і Росія, і суто угорські політичні гравці». Серед найбільш поширених тогочасних міфів, які широко поширювали й угорські праворадикали, – міф про «штучну державу», «сумнівне існування української нації», «зовнішнє управління на Україні», «прихід до влади в Україні нацистів», «громадянську війну на Україні» (Тужанський, 2023).

«Варто пам'ятати: мрії так чи так повернути до складу Угорщини Закарпаття, яке колись було частиною угорської держави і де нині проживає чисельна угорська меншина – це не «ексклюзив» Орбана, «Фідес» чи ультраправої партії «Йоббік», – писали українські ЗМІ. – Насправді, це «блакитна мрія» усіх угорських політичних сил (інша справа, що не всі вважають цю мету практично досяжною або важливішою за дружні стосунки з Україною)» (Вибори в Угорщині, 2018).

Після повномасштабного вторгнення Росії на територію України (2022 р.) ставлення партії «Йоббік» до Української держави трансформу-

валосся. Свідчення цьому – інтерв'ю президента партії, євродепутата Мартон Дьондьоші, в якому він констатував: «Україна – це сусід Угорщини, який вирішив, що хоче належати до Заходу, мати західні цінності, бути демократією і ринковою економікою. Словом, обрати Європу замість Росії та Азії. Але цей вибір України переріс у жажливу агресивну війну, яку розв'язала Росія. І не може бути жодного питання про те, на чий стороні ми у цьому конфлікті. Ми маємо допомогти Україні, як можемо» (Свириденко, 2022). Президент «Йоббіку» констатував, що «хоча Віктор Орбан голосує на підтримку санкцій у Раді ЄС, публічно він висловлюється проти» (Свириденко, 2022).

Висновки. Упродовж досліджуваного періоду (2014–2022 рр.) угорська партія «Йоббік» послідовно відстоювала проросійські наративи, в основі яких заперечення / свідомо релятивізація російської

збройної агресії проти України та перекладання відповідальності за ескалацію конфлікту на Захід та, загалом, євроатлантичні інституції. Водночас українська тематика активно використовувалася для просування власного порядку денного, насамперед у контексті захисту прав угорської меншини на Закарпатті. Партія послідовно апелювала до ідеї культурної, а подекуди й політичної автономії угорців України, що створювало додаткові лінії напруження у двосторонніх відносинах. Антиукраїнська риторика поєднувалася з критикою санкційної політики ЄС проти Росії, яку партія вважала «шкідливою» та «неефективною». Тільки після початку повномасштабного вторгнення (2022 р.) ставлення партії до російсько-української війни трансформувалося – у публічній риторикі «Йоббік» з'явилися обережні формулювання щодо необхідності припинення бойових дій та засудження насильства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білецький П. «Велику Угорщину» на Закарпаття не пустили. URL: <https://wz.lviv.ua/statti/173395-velyku-uhorshchynu-na-zakarpattia-ne-pustily> (дата звернення: 10.11.2025).
2. Вибори в Угорщині: коли Україні стане до них байдуже. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-world/2439118-vibori-v-ugorsini-koli-ukraini-stane-do-nih-bajduze.html> (дата звернення: 11.11.2025).
3. Голова угорської партії «Йоббік» попросив вибачення за поїздки на Донбас і заявив, що тепер цілком на боці України. URL: <https://gordonua.com/ukr/news/worldnews/glava-ugorskoji-partiji-jobbik-vibachivsja-za-poizdku-na-donbas-i-zajaviv-shcho-teper-povnistju-na-botsi-ukrajini-1639060.html> (дата звернення: 11.11.2025).
4. Демократична спілка угорців України готова на співпрацю з радикальним «Йоббіком». URL: https://mukachevo.net/news/demokratychna-spilka-uhortsiv-ukrayiny-hotova-na-spivpratsiu-z-radykalnym-yobbikom_98475.html (дата звернення: 11.11.2025).
5. Корнієнко А. Закарпатський сепаратизм. URL: https://lb.ua/society/2014/12/09/288637_zakarpatskiy_separatizm.html (дата звернення: 9.11.2025).
6. Котенко Т. Лідер угорської партії «Йоббік» пообіцяв Закарпаттю автономію. URL: <https://glavcom.ua/news/lider-ugorskoji-partiji-yobbik-poobicyav-zakarpattyu-avtonomiyu--592295.html> (дата звернення: 9.11.2025).
7. Метельова Т. Країни Центральної Європи і міжнародна безпека: спільне й відмінне в українському питанні. URL: <https://ivinas.gov.ua/en/publications-main/articles-main/kraiiny-tsentralnoi-yevropy-i-mizhnarodna-bezpeka-spilne-i-vidminne-v-ukrainskomu-pytanni-en.html> (дата звернення: 10.11.2025).
8. Миронко Б., Юрченко О. Триумф мініпутіних у Європі: що несуть Україні результати виборів в Угорщині та Сербії? URL: <https://adastra.org.ua/blog/triumf-miniputinih-u-yevropi-sho-nesut-ukrayini-rezultati-vivoriv-v-ugorshini-ta-serbii/> (дата звернення: 10.11.2025).
9. Ніж у спину. URL: <https://chas.cv.ua/politics/42042-nzh-u-spinu.html> (дата звернення: 10.11.2025).
10. Остапчук Ю., Радько А. Вплив парламентських виборів в Угорщині 2022 року на акторний склад та конфігурацію партійної системи. URL: <http://regionalstudies.uzhnu.uz.ua/archive/32/13.pdf> (дата звернення: 10.11.2025).
11. Про освіту: Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19/page#Text> (дата звернення: 10.11.2025).
12. Радикал з угорського «Йоббіка», що має приймальню в Берегові, підтримав референдум в Криму. URL: <https://zakarpattya.net.ua/News/121348-Radykal-z-uhorskoho-Iobbika-shcho-maie-priymalniu-v-Berehovi-pidtrymav-referendum-v-Krymu> (дата звернення: 11.11.2025).
13. Режим Путіна і неонацисти у Європі знайшли спільну мову щодо України? URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/25368686.html> (дата звернення: 11.11.2025).
14. Романюк А., Литвин В. Порівняльний аналіз політичних інститутів країн Вишеградської групи та інших країн Центрально-Східної Європи. Львів, 2016. 548 с.
15. Сидоренко С. «Я виступав проти України у співпраці з Росією, і це була помилка». Інтерв'ю глави партії «Йоббік». URL: <https://www.eurointegration.com.ua/interview/2022/12/3/7151805/> (дата звернення: 9.11.2025).
16. Смишляев С. Лідер угорського «Йоббіка» вибачився перед Україною. URL: <https://www.dw.com/uk/lider-ugorskoj-partii-jobbik-vibacivsja-za-poizdku-v-dnr-u-2015-roc-i-a-63975592> (дата звернення: 11.11.2025).
17. Ткач Д. Влада та опозиція в Угорщині – зміна облич чи зміна курсу? URL: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/tkach_vlada.pdf (дата звернення: 8.11.2025).
18. Томенко М. План мирного захоплення нашого Закарпаття: як «Угорське Закарпаття» з Йоббік-програми перейшло до 11 вимог Орбана. URL: <https://www.obozrevatel.com/ukr/politics-news/plan-mirnogo-zahoplennya-nashogo-zakarpattyu-yak-ugorske-zakarpattyu-z-jobbik-programi-perejshlo-do-11-vimog-orbana.htm> (дата звернення: 11.11.2025).

19. Тужанський Д. Гра на межі ворожнечі: як Угорщина радикалізує суспільство для перемоги чинної влади. URL: <https://www.eurointegration.com.ua/articles/2017/08/28/7069912/> (дата звернення: 10.11.2025).
20. Тужанський Д. Міністерство правди Орбана. Як працює антиукраїнська та антизахідна пропаганда в Угорщині. URL: <https://detector.media/infospace/article/211803/2023-05-26-ministerstvo-pravdy-orbana-yak-pratsyuie-antyukrainska-ta-antyzakhidna-propaganda-v-ugorshchyni/> (дата звернення: 8.11.2025).
21. Угорська націоналістична партія Jobbik проводить форум на Закарпатті. URL: <https://zakarpattya.net.ua/News/115468-Uhorska-natsionalistychna-partiia-Jobbik-provodyt-forum-na-Zakarpatti> (дата звернення: 11.11.2025).
22. Угорський виборчий округ на Закарпатті: головні небезпеки. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-elections/2704913-ugorskij-viborcij-okrug-na-zakarpatti-golovni-nebezpeki.html> (дата звернення: 10.11.2025).
23. Угорські ультраправі, які хочуть відібрати Закарпаття, пройшли в Європарламент. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/1667141-ugorski-ultrapravi-yaki-hochut-vidibrati-zakarpattya-proyshli-v-e-vroparlament_1941970.html (дата звернення: 11.11.2025).
24. Угорщина має намір легально відібрати Закарпаття. URL: <https://www.volynnews.com/news/policy/uhorshchyna-planuye-lehalno-vidibraty-zakarpattia-infohrafika/> (дата звернення: 8.11.2025).
25. Федуняк С. Праворадикальні сили Європи як інструмент реалізації «доктрини Путіна». URL: <https://www.wilsoncenter.org/article/pravoradikalni-sili-ievropi-yak-instrument-realizaciyi-doktrini-putina> (дата звернення: 9.11.2025).
26. Чотирьом членам угорської партії «Йоббік» заборонили в'їзд в Україну – СБУ. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/26762357.html> (дата звернення: 9.11.2025).
27. Boros T., Bíró-Nagy A. Jobbik going mainstream: strategy shift of the far right in Hungary. URL: https://www.researchgate.net/profile/Andras-Biro-Nagy/publication/306031739_Jobbik_going_mainstream_Strategy_shift_of_the_far_right_in_Hungary/links/57ab566d08ae7a6420bf8cee/Jobbik-going-mainstream-Strategy-shift-of-the-far-right-in-Hungary.pdf (дата звернення: 10.11.2025).
28. How Orbán built a propaganda empire for Hungarians abroad, including Transcarpathia. URL: <https://eac.org.ua/en/news/how-orban-built-a-propaganda-empire-for-hungarians-abroad-including-transcarpathia/> (дата звернення: 10.11.2025).

REFERENCES

1. Biletskyi, P. (2016). «Velyku Uhorschynu» na Zakarpattia ne pustyly [«Greater Hungary was not allowed into Transcarpathia»]. URL: <https://wz.lviv.ua/statti/173395-velyku-uhorshchynu-na-zakarpattia-ne-pustyly> (data zvernennia: 10.11.2025). [in Ukrainian]
2. Vybori v Uhorschyni: koly Ukraini stane do nikh baiduzhe [Elections in Hungary: when Ukraine will stop caring] (2018). URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-world/2439118-vybori-v-ugorsini-koli-ukraini-stane-do-nih-bajduze.html> (data zvernennia: 11.11.2025). [in Ukrainian]
3. Holova uhorskoj partiji «Yobbik» poprosyv vybachenya za poizdku na Donbas i zayavyv, shcho teper tsilkom na batsi Ukraini [The head of the Hungarian party «Jobbik» apologized for the trip to Donbas and declared that he is now fully on Ukraine's side] (2022). URL: <https://gordonua.com/ukr/news/worldnews/glava-ugorskoj-partiji-jobbik-vibachivsja-za-pojizdku-na-donbas-i-zajavyv-shcho-teper-povnistju-na-botsi-ukrajini-1639060.html> (data zvernennia: 11.11.2025). [in Ukrainian]
4. Demokratychna spilka uhortsiv Ukrainy hotova na spivpratsyu z radykalnym «Yobbikom» [The Democratic Union of Hungarians in Ukraine is ready to cooperate with the radical «Jobbik»] (2014). URL: https://mukachevo.net/news/demokratychna-spilka-uhortsiv-ukrayiny-hotova-na-spivpratsiu-z-radykalnym-yobbikom_98475.html (data zvernennia: 11.11.2025). [in Ukrainian]
5. Korniienko, A. (2014). Zakarpatskyi separatizm [Transcarpathian separatism]. URL: https://lb.ua/society/2014/12/09/288637_zakarpatskiy_separatizm.html (data zvernennia: 9.11.2025). [in Ukrainian]
6. Kotenko, T. Lider uhorskoj partiji «Yobbik» poobitsiav Zakarpattiu avtonomiyu [The leader of the Hungarian party «Jobbik» promised autonomy to Transcarpathia] (2019). URL: <https://glavcom.ua/news/lider-ugorskoj-partiji-yobbik-poobicyav-zakarpattiu-avtonomiyu--592295.html> (data zvernennia: 9.11.2025). [in Ukrainian]
7. Metelova, T. (2016). Krayiny Tsentralnoi Yevropy i mizhnarodna bezpeka: spilne i vidmine v ukrainskomu pytanni [Central European countries and international security: commonalities and differences in the Ukrainian question]. URL: <https://ivinas.gov.ua/en/publications-main/articles-main/krainy-tsentralnoi-yevropy-i-mizhnarodna-bezpeka-spilne-i-vidminne-v-ukrainskomu-pytanni-en.html> (data zvernennia: 10.11.2025).
8. Myronko, B., Yurchenko, O. Triumf miniputinikh u Yevropi: shcho nesut Ukraini rezultaty vyboriv v Uhorschyni ta Serbiyi? [Triumph of mini-Putins in Europe: what the results of elections in Hungary and Serbia bring to Ukraine?] (2022). URL: <https://adastra.org.ua/blog/triumf-miniputinikh-u-yevropi-sho-nesut-ukrayini-rezultati-vyboriv-v-ugorshini-ta-serbiyi> (data zvernennia: 10.11.2025). [in Ukrainian]
9. Nizh u spynu [A knife in the back] (2017). URL: <https://chas.cv.ua/politics/42042-nzh-u-spinu.html> (data zvernennia: 10.11.2025). [in Ukrainian]
10. Ostapets, Yu., Radko, A. (2023). Vplyv parlamentskykh vyboriv v Uhorschyni 2022 roku na aktornyi sklad ta konfiguracyu partiinoi systemy [The impact of the 2022 parliamentary elections in Hungary on the actor composition and configuration of the party system]. URL: <http://regionalstudies.uzhnu.uz.ua/archive/32/13.pdf> (data zvernennia: 10.11.2025). [in Ukrainian]
11. Pro osvitu: Zakon Ukrainy [On education: Law of Ukraine] (2017). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19/page#Text> (data zvernennia: 10.11.2025). [in Ukrainian]
12. Radykal z uhorskoho «Yobbika», shcho maie prymalniu v Berehovi, pidtrymav referendum v Krymu [A radical from the Hungarian «Jobbik» who has a reception office in Berehove supported the referendum in Crimea] (2014). URL:

<https://zakarpattya.net.ua/News/121348-Radykal-z-uhorskoho-Iobbika-shcho-maie-pryimalniu-v-Berehovi-pidtrymav-referendum-v-Krymu> (data zvernennia: 11.11.2025). [in Ukrainian]

13. Rezhym Putina i neonatsysty u Yevropi znayshly spilnu movu shchodo Ukrainy? [Putin's regime and neo-Nazis in Europe found a common language regarding Ukraine?] (2014). URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/25368686.html> (data zvernennia: 11.11.2025). [in Ukrainian]

14. Romanyuk, A., Lytvyn, V. (2016). Porivnialnyi analiz politychnykh instytutiv krain Vyshehradskoi hrupy ta inshykh krain Tsentralno-Skhidnoi Yevropy [Comparative analysis of political institutions of the Visegrad Group countries and other Central and Eastern European countries]. Lviv. 548 s. [in Ukrainian]

15. Sydorenko, S. (2022). «Ya vystupav proty Ukrainy u spivpratsi z Rosiyeu, i tse bula pomylka». Interv'yu hlavy partiï «Yobbik» [«I opposed Ukraine in cooperation with Russia, and it was a mistake». Interview with the head of the «Jobbik» party]. URL: <https://www.eurointegration.com.ua/interview/2022/12/3/7151805/> (data zvernennia: 9.11.2025). [in Ukrainian]

16. Smyshlyayev, S. (2015). Lider uhorskoho «Yobbika» vybachenysya pered Ukrainoyu [The leader of Hungarian «Jobbik» apologized to Ukraine]. URL: <https://www.dw.com/uk/lider-ugorskoi-partii-jobbik-vibacivsa-za-poizdku-v-dnr-u-2015-roci/a-63975592> (data zvernennia: 11.11.2025). [in Ukrainian]

17. Tkach, D. (2018). Vlada ta opozysiya v Uhorschyni – zmina oblych chy zmina kursu? [Power and opposition in Hungary – change of faces or change of course?]. URL: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/tkach_vlada.pdf (data zvernennia: 8.11.2025). [in Ukrainian]

18. Tomenko, M. (2024). Plan myrnoho zakhoplennya nashoho Zakarpattia: yak «Uhorske Zakarpattia» z Yobbik-prohramy pereyshlo do 11 vymoh Orbana [Plan for the peaceful capture of our Transcarpathia: how «Hungarian Transcarpathia» from Jobbik program turned into 11 demands of Orban]. URL: <https://www.obozrevatel.com/ukr/politics-news/plan-mirnogo-zakhoplennya-nashogo-zakarpattya-yak-ugorske-zakarpattya-z-jobbik-programi-pereyshlo-do-11-vimog-orbana.htm> (data zvernennia: 11.11.2025). [in Ukrainian]

19. Tuzhanskyi, D. (2017). Hra na mezi vorozhnechi: yak Uhorschyna radykalizuye suspilstvo dlya peremohy chynnoi vlady [Playing on the edge of hostility: how Hungary radicalizes society to win the current government]. URL: <https://www.eurointegration.com.ua/articles/2017/08/28/7069912/> (data zvernennia: 10.11.2025). [in Ukrainian]

20. Tuzhanskyi, D. (2023). Ministerstvo pravdy Orbana. Yak pratsyuie antyukrainska ta antyzakhidna propaganda v Uhorschyni [Orban's Ministry of Truth: How anti-Ukrainian and anti-Western propaganda works in Hungary]. URL: <https://detector.media/infospace/article/211803/2023-05-26-ministerstvo-pravdy-orbana-yak-pratsyuie-antyukrainska-ta-antyzakhidna-propaganda-v-ugorschyni/> (data zvernennia: 8.11.2025). [in Ukrainian]

21. Uhorska natsionalistychna partiya Jobbik provodyt forum na Zakarpatti [Hungarian nationalist party Jobbik holds a forum in Transcarpathia] (2013). URL: <https://zakarpattya.net.ua/News/115468-UHORSKA-natsionalistychna-partiia-Jobbik-provodyt-forum-na-Zakarpatti> (data zvernennia: 11.11.2025). [in Ukrainian]

22. Uhorskyi vyborchiy okruh na Zakarpatti: holovni nebezpeky [Hungarian electoral district in Transcarpathia: main dangers] (2019). URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-elections/2704913-ugorskij-viborcij-okrug-na-zakarpatti-golovni-nebezpeki.html> (data zvernennia: 10.11.2025). [in Ukrainian]

23. Uhorski ultrapravi, yaki hochut vidibraty Zakarpattia, proyshly v Yevroparlament [Hungarian ultra-rights who want to take Transcarpathia passed into the European Parliament] (2014). URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-other_news/1667141-ugorski_ultrapravi_yaki_hochut_vidibraty_zakarpattya_proyshli_v_e_vroparlament_1941970.html (data zvernennia: 11.11.2025). [in Ukrainian]

24. Uhorschyna maie namir lehalno vidibraty Zakarpattia [Hungary intends to legally take Transcarpathia] (2017). URL: <https://www.volynnews.com/news/policy/uhorschyna-planuye-lehalno-vidibraty-zakarpattia-infohrafika/> (data zvernennia: 8.11.2025). [in Ukrainian]

25. Fedunyak, S. Pravoradikalni syly Yevropy yak instrument realizatsiyi «doktryny Putina» [Far-right forces in Europe as an instrument of Putin's doctrine] (2014). URL: <https://www.wilsoncenter.org/article/pravoradikalni-sili-ievropi-yak-instrument-realizatsiyi-doktrini-putina> (data zvernennia: 9.11.2025). [in Ukrainian]

26. Chotyrom chlenam uhorskoï partiï «Yobbik» zaborynyly v'їzd v Ukrainu – SBU [Four members of the Hungarian party «Jobbik» were banned from entering Ukraine – SBU] (2014). URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/26762357.html> (data zvernennia: 9.11.2025). [in Ukrainian]

27. Boros, T., Bíró Nagy, A. (2022). Jobbik going mainstream: strategy shift of the far right in Hungary. URL: https://www.researchgate.net/profile/Andras-Biro-Nagy/publication/306031739_Jobbik_going_mainstream_Strategy_shift_of_the_far-right_in_Hungary/links/57ab566d08ae7a6420bf8cee/Jobbik-going-mainstream-Strategy-shift-of-the-far-right-in-Hungary.pdf (data zvernennia: 10.11.2025).

28. How Orbán built a propaganda empire for Hungarians abroad, including Transcarpathia (2024). URL: <https://eac.org.ua/en/news/how-orban-built-a-propaganda-empire-for-hungarians-abroad-including-transcarpathia/> (data zvernennia: 10.11.2025).

Дата першого надходження рукопису до видання: 10.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025
Дата публікації: 31.12.2025

Сергій СУДАКОВ,

orcid.org/0009-0000-4813-9827

аспірант кафедри Стародавнього світу і Середніх віків
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна
(Харків, Україна) *sudakovsn@gmail.com*

ОБРАЗ АНГЛИЙСКОГО ПРЕСВИТЕРИАНСТВА В БРИТАНСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ: ОТ «ПУРИТАНСКОГО БУНТУ» ДО «АЛЬТЕРНАТИВНОЙ КОНФЕССИОНАЛИЗАЦИИ»

Стаття присвячена огляду трансформації образу англійського пресвітеріанства у британській історіографічній традиції XIX–XXI ст. Розглянуто перехід від класичного сприйняття пресвітеріанського руху як радикальної опозиції до концептуалізації його як системного соціально-правового проєкту, що визначив вектор розвитку ранньомодерної Англії.

Проблема полягає у необхідності розглянути, як відбувалося наукове формування та осмислення подій, пов'язаних із специфікою Реформації в Аглії на прикладі образу пресвітеріанства як важливого релігійного та суспільного інституту.

Мета статті полягає у висвітленні еволюції історіографічного образу англійського пресвітеріанства, від вікторіанських схем S. R. Gardiner до новітніх концепцій P. Kollinson, C. Haigh, P. Ha, G. N. Forseth.

Узагальнені результати. Наголошено, що історик S. R. Gardiner у XIX – на початку XX ст. сформував історіографічну базу сприйняття пресвітеріанства в історичній науці. Його погляди на десятиліття визначили історіографічну парадигму досліджень. Ще одним вектором вивчення пресвітеріанства стало його трактування як важливого релігійно-суспільного інституту, що впливав й на формування культурної та національної ідентичності, зокрема, у Шотландії. Про що йдеться у працях G. N. Forsyth. Наукові підходи C. Haigh деконструкції пресвітеріанства окреслили розуміння цих процесів в історії Англії як варіант розвитку подій. P. Ha проаналізувала пресвітеріанство як важливий політичний та суспільний фактор розвитку Англії протягом 1590-х–1640-х рр. щодо інституційної тягlosti пресвітеріанства у 1590–1640-х рр. Сучасний образ пресвітеріанства базується на визнанні його як впливового політичного, суспільнозначимого проєкту, який, інтегрувавши релігійну складову у юридичні концепти, став поштовхом до формування нових політичних державних систем.

Ключові слова: Англія, історіографія, пресвітеріанство, пуритани, Реформація, Шотландія.

Serhii SUDAKOV,

orcid.org/0009-0000-4813-9827

PhD student at the Department of Ancient and Medieval History
V.N. Karazin Kharkiv National University
(Kharkiv, Ukraine) *sudakovsn@gmail.com*

THE IMAGE OF ENGLISH PRESBYTERIANISM IN BRITISH HISTORIOGRAPHY: FROM THE “PURITAN REBELLION” TO THE “ALTERNATIVE CONFESSIONALIZATION”

The article is devoted to a review of the transformation of the image of English Presbyterianism in the British historiographic tradition of the 19th–21st centuries. The transition from the classical perception of the Presbyterian movement as a radical opposition to its conceptualization as a systemic socio-legal project that determined the vector of development of early modern England is considered.

The problem lies in the need to consider how the scientific formation and understanding of events related to the specifics of the Reformation in England took place using the example of the image of Presbyterianism as an important religious and social institution.

The purpose of the article is to highlight the evolution of the historiographic image of English Presbyterianism, from the Victorian schemes of S. R. Gardiner to the latest concepts of P. Kollinson, S. Haigh, P. Ha, G. N. Forseth.

Generalized results. It is emphasized that the historian S. R. Gardiner in the 19th – early 20th centuries. formed the historiographic basis for the perception of Presbyterianism in historical science. His views on decades determine the historiographic paradigm of research. Another vector of the study of Presbyterianism was its interpretation as an important religious and social institute, which also influenced the formation of cultural and national identity, in particular, in Scotland. What is discussed in the works of G. N. Forsyth. Scientific approaches S. Haigh deconstruction of Presbyterianism outlined the understanding of these processes in the history of England as a variant of the development of events. P. Ha analyzed

Presbyterianism as an important political and social factor in the development of England during the 1590s–1640s. Regarding the institutional continuity of Presbyterianism in the 1590s–1640s. The modern image of Presbyterianism is based on the recognition of it as an influential political, socially significant project, which, by integrating the religious component into legal concepts, became an impetus for the formation of new political state systems.

Key words: England, historiography, Presbyterianism, Puritans, Reformation, Scotland.

Постановка проблеми. Процеси Реформації у Англії та інституційне оформлення пресвітеріанства перебігали в умовах крайнього напруження між бажаннями та політичними амбіціями монархів і зростанням впливу парламентських форм правління. При цьому пресвітеріанство як форма церковного устрою та управління, було не просто альтернативою англіканству, що мало свої унікальні реформаційні риси, але й було важелем політичного впливу за перерозподіл владних можливостей. Пресвітеріанський релігійно-суспільний проєкт, сформований Ж. Кальвіном, був своєрідною альтернативною пропозицією англіканству з його виразними політичними претензіями. Концепція ковенанту (завіту) трансформувала релігійну ідею у прототеорію суспільного договору, легітимізуючи право на опір тиранії (Судаков, Каріков, 2025: 39–40). Для англійських пуритан ці засади стали інтелектуальним підґрунтям для деконструкції королівського суверенітету та формування візії нового, дисциплінованого суспільного порядку.

Аналіз досліджень. Специфіка ідеологічного та інституційного становлення Англіканської Церкви, що слугувала головним опонентом пресвітеріанських проєктів, висвітлена в англомовній історіографії. Зокрема, Н. G. Alexander у дослідженні «Religion in England, 1558–1662» пропонує широку ретроспективу релігійного життя країни, фокусуючись на догматичній еволюції та канонічній структурі англіканства (Alexander, 1968). J. Bossy у своєму дослідженні аналізував католицьку та англіканську ідентичність, що дозволяє більш наочно розуміти логіку їх боротьби та протистояння (Bossy, 1976). P. Collinson у своїх наукових напрацюваннях розглядає еформацію як знакову подію у європейській історії, що визначила вектор подальшого розвитку для багатьох країн та суттєво вплинула на процеси націєтворення (Collinson, 2005). С. Haigh вивчав Англійську Реформацію як сукупність процесів та подій, що, зрештою, призвели до розриву із Римом та протестантизації суспільства і людей (Haigh, 1987).

Метою статті є дослідження змін у сприйнятті й інтерпретації історіографічного образу англійського пресвітеріанства. Аналіз охоплює період від вікторіанських підходів S. R. Gardiner до сучасних концепцій, запропонованих P. Collinson, С. Haigh, Р. На та G. N. Forseth.

Виклад основного матеріалу. Англійський пуританський рух XVII ст. не був монолітним явищем, а являв собою складний конгломерат протестантських течій, об'єднаних спільною теологічною платформою – кальвінізмом. Кальвіністська доктрина ґрунтувалася на трьох «китах», що пізніше стали основою пресвітеріанської політичної теорії: суверенітет Бога, ідея, що будь-яка земна влада є вторинною щодо божественної волі; предестинація, яка формувала особливий тип протестантської особистості; визнання Святого Письма єдиним істинним джерелом віри та основою для розбудови церковних інституцій (Котляров, Зуйков, 2024).

Як зазначає оксфордський історик Дж. А. Фруд, інтелектуальна безкомпромісність дозволила кальвінізму стати дієвою силою в епоху великих релігійних воєн. Відмінності, що зумовили успіх пуританського руху, полягали в наступному: подолання напівзаходів, тобто кальвінізм запропонував чітко визначену позицію, вільну від марновіств минулого, що було критично важливим для формування дисциплінованих спільнот у Шотландії та Франції; інтелектуальна радикальність, що дозволила створити систему, де істина ставала не лише предметом віри, а й суворим правилом практичного життя; політична стійкість, адже якщо лютеранство виявляло схильність до компромісів із владою, то кальвінізм виховував «твердих людей», здатних протистояти іспанському чи французькому абсолютизму (Boettner).

Отож, на завершення XVI ст. релігійний ландшафт Британії мав три домінантні протестантські парадигми, що пропонували принципово різні моделі церковного врядування. Єпископальна (Англіканська) передбачала сувору ієрархічну вертикаль, інтегровану в тогочасну державну систему. Пресвітеріанська пропонувала колегіальну систему виборних рад, що прагнула охопити все суспільство на засадах єдиної дисципліни. Конгрегаціоналістська (індепендентська) прагнула до децентралізованої мережі автономних громад, де свобода совісті була вищою за інституційну єдність. Менш масштабні та не такі впливові течії, що продовжували формуватися протягом XVIII–XIX ст., сформували строкату мозаїку англосаксонського релігійного неконформізму. Таке становище робило його прекрасним союзником для

політичних сил, які прагнули реформ, але не через анархію релігійних угруповань (Coffey, 2024).

Ми не випадково більш предметно, хоча й широкими мазками, зупинилися на релігійних трансформаційних процесах. На наш погляд, це поглиблює розуміння чинників, що мали вплив як на формування і розвиток англійського пресвітеріанства, так і на його історіографічне осмислення.

У контексті розвитку британської історичної думки постаті *Семюела Росона Гардінера* належить виняткове місце. Він заклав той фактологічний та концептуальний фундамент, на якому будувалися всі подальші дискусії про англійське пресвітеріанство та релігійні війни XVII ст. Історик був представником ліберальної вігської історіографічної традиції, проте його праці відзначаються нетиповою для того часу об'єктивністю. Науковець, скрупульозно описуючи численні політичні події, водночас зосереджувався на аналізі релігійних настроїв, питаннях ментальності та інтелектуальній культурі. Новим для свого часу є його увага до генезису ідей релігійної толерантності. Історик майстерно аналізував проекти державного устрою XVII ст. крізь призму політичної філософії, розглядаючи пресвітеріанські плани реформування церкви не як сектантський радикалізм, а як спробу реалізації ідеалістичних схем врядування (Gardiner, 1906; Samuel Rawson Gardiner).

Незважаючи на колосальну наукову вагу С. Р. Гардінера, сучасні британські історики вказують на певні вади його методу. Зокрема, йдеться про надмірну деталізацію. Скрупульозність його оповіді подекуди заважає цілісному сприйняттю теми, роблячи текст важким для читача. Однак, тут варто згадати слова фінської дослідниці *Еліз Гаррітцен*, написані про життя й наукову спадщину вікторіанського історика, яка вражена його увагою до деталей XVI ст. І такий підхід, на її думку, є важливим і для істориків XXI ст., адже саме такі деталі можуть приховувати колосальні пласти інформації, що допомагають побачити те, що на перший погляд може бути поза дослідницькою увагою (Garritzen, 2021). Хай там як, але саме праці С. Р. Гардінера стали фундаментом, історіографічним каркасом, який інтегрує історію ідей у політичну історію Англії.

У своїй праці *G. N. Forsyth* досліджує пресвітеріанство, яке протягом багатьох років було визначальним для кристалізації сучасної шотландської національної ідентичності. Також у культурному ландшафті Шотландії відбувалося ототожнення конфесійного з національним. Боротьба пресвітеріанського духовенства проти світських правите-

лів, тобто монархії Стюартів, подавалася як автентична боротьба всього шотландського народу за свободу та самовизначення. Вказує дослідник й на специфіка читацького запиту. Історіографія XIX ст. свідомо орієнтувалася на запити пресвітеріанської аудиторії, уникаючи критичних оцінок, що могли б дискредитувати церковну ієрархію чи роль ковенанту. На противагу сучасним уявленням, Шотландія XIX ст. характеризувалася безпрецедентним рівнем релігійної активності. Підйом евангелізму на початку століття та системний струс, спричинений Розколом (Disruption) 1843 р., не послабили, а, навпаки, радикально інтенсифікували конфесійну конкуренцію. Три основні пресвітеріанські деномінації розгорнули масштабну боротьбу за лояльність мас, перетворивши церкву на всеохопний соціальний інститут. До реформи 1872 р. пресвітеріанські структури фактично монополізували шкільну освіту. Створення недільних шкіл, ощадних кас (penny banks) та розвиток волонтерських мереж зробили пресвітеріанство головним модератором повсякденного життя міських та сільських громад. Статистичні дані спростовують міф про ранню секуляризацію: пік відвідуваності церков припав на 1905 рік (50,5% населення щонеділі), причому міські центри демонстрували таку ж високу релігійну дисципліну, як і провінція. Аналіз впливу цієї наукової школи дозволяє виділити три вектори її функціонування. По-перше, пресвітеріанська інтерпретація минулого була головним ідеологічним ресурсом під час масштабних церковних конфліктів 1830–1840-х рр. Апеляція до історичного прецеденту безпосередньо впливала на результати богословських та адміністративних дискусій у середині Церкви Шотландії. По-друге, ця історіографія сконструювала стійкий національний міф, фактично світський культ пізніх ковенантерів. Вони поставали в літературі та історичних працях не просто як релігійні дисиденти, а як мученики за віру та герої-засновники шотландської цивільної свободи. По-третє, навіть у період поступової секуляризації суспільства пресвітеріанська візія минулого продовжувала виконувати функцію ціннісного каркаса, що визначав колективний образ «шотландськості» (*Scottishness*). Історіографія легітимізувала право Шотландії на власні інституції (церкву, право, освіту) у межах Унії, представляючи пресвітеріанство як гаранта шотландських свобод, що не загрожує цілісності Великої Британії (Forsyth, 2003: 1–17).

C. Haigh заперечує телеологічний погляд на Англійську Реформацію як на зумовлений та неминучий тріумф протестантизму. Він зосеред-

ився на вивченні релігійного повсякдення та обрядових практиках і ритуалах пересічних англійців. У його наукових розробках події XVI ст. постають опукло, а не як лінійний процес. Дослідник бачить їх як час складних соціальних невизначеностей та непередбачуваних змін. С. Haigh, вивчаючи релігійний ландшафт Англії, подає його як процес, у якому кожна зміна монарха може означати й нівелювання усіх попередніх реформаційних досягнень та зміну релігійного курсу в неочікуваному форматі. Таке бачення науковця спростовує бачення розвитку протестантизму як монолітного та злагодженого поступу й дозволяє поглянути на Реформацію як низку суперечливого і часто незавершеного конфесіонального інститування та ідеологічного й ідейного оформлення (Haigh, 1987).

Новітня візія англійського пресвітеріанства, оприлюднена у праці Р. На, змінює традиційний наратив про його зникнення після репресивних заходів наприкінці XVI ст. Дослідниця спростовує тезу про ліквідацію руху Єлизаветою I у 1590-х рр. Р. На пропонує поглянути на наступні півстоліття не як період занепаду, а як етап прихованої і водночас активної діяльності. Авторка доводить, що пресвітеріанство зберігало свою життєздатність через розбудову стратегічних альянсів, що створювало потужну інтелектуальну опозицію єпископальній ієрархії. Це середовище стало живильним ґрунтом не лише для пізнішого відродження пресвітеріанства, а й для появи інdependentства та інтеграції релігійного дискурсу в неоримську концепцію громадянських свобод. З одного боку, з кінця XVI ст. був офіційний церковний конформізм, а з іншого, починаючи з XVII ст., зароджувався конгрегаціоналістський рух. Авторка зміщує

акцент на інституційну природу пресвітеріанства, розглядаючи його як специфічну систему церковної юрисдикції, що базувалася на процедурах правового арбітражу та аналізі свідчень, що де-факто впроваджувало нові стандарти соціальної дисципліни (На, 2013). Така дослідницька візія інтерпретація дозволяє побачити пресвітеріанство не як опозицію, а як впливову соціально-правову та інтелектуальну групу, що пропонувала свій формат конфесіоналізації англійського суспільства.

Висновки. Сучасні дослідники в англійській історіографії відмовилися від розгляду пресвітеріанства як неминучого щабля на шляху до ліберальної демократії. Натомість увага зосереджена на його складній, часто суперечливій ролі у процесах конфесіоналізації та соціального дисциплінування. Завдяки працям науковців доведено, що пресвітеріанство не було епізодичним явищем чи перебувало на маргінесі суспільно-політичних і релігійних процесів. Воно змогло оформитися в інтелектуальну та мережеву традицію, що діяла латентно протягом десятиліть, формуючи один із векторів англійського націєтворення. Образ пресвітеріанства трансформувався з релігійної опозиції в інтелектуальний проєкт, що поєднав кальвіністську етику з англійським загальним правом та неоримськими ідеями свободи. Також у сучасній історіографії йдеться про роль пресвітеріанства у формуванні національної ідентичності, зокрема шотландської.

Англійська історіографія успішно деконструювала вігські уявлення про «пуританський бунт», замінивши його баченням пресвітеріанства як масштабного інтелектуального та державотворчого проєкту, що заклав основи ранньомодерної цивільної культури Британії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Alexander H. G. Religion in England, 1558–1662. London : University of London Press London, 1972. 233 p.
2. Boettner L. The History of Calvinism. *A Puritan's Mind*. URL: <https://www.apuritansmind.com/historical-theology/the-history-of-calvinism-by-mr-loraine-boettner/> (дата звернення: 10.12.2025)
3. Bossy J. The English Catholic Community, 1520–1850. New York : Oxford University Press, 1976. 446 p. *Internet Archive*. URL: <https://archive.org/details/englishcatholicc0000boss> (дата звернення: 11.12.2025)
4. Coffey J. Between Reformation and Enlightenment. Presbyterian clergy, religious liberty and intellectual change. *Insular Christianity. Alternative models of the Church in Britain and Ireland*. Editors: Robert Armstrong and Tadhg Ó hAnnracháin. Publisher: Manchester University Press Cover Insular Christianity, 2024. P. 1570–1700. DOI: <https://doi.org/10.7765/9781526183774.00018> URL: <https://www.manchesterhive.com/display/9781526183774/9781526183774.00018.xml> (дата звернення: 12.12.2025)
5. Collinson P. The Reformation. London : Phoenix, 2005. 224 p. *Internet Archive*. URL: <https://archive.org/details/reformation0000coll> (дата звернення: 14.12.2025)
6. Forsyth G. N. The presbyterian interpretation of Scottish history, 1800–1914. Ph.D thesis. University of Stirling, 2003. 322 p.
7. Gardiner, S. R. The constitutional documents of the Puritan revolution, 1625–1660. Oxford : Clarendon Press, 1906. 548 p. *Internet Archive*. URL: <https://archive.org/details/constitutionaldo00garduoft/page/vi/mode/2up> (дата звернення: 15.12.2025).
8. Garritzen E. Samuel Rawson Gardiner and His Beloved Tricycle; or, an Ode to Historiographical Research. *Clio's footnotes – Marginal notes about historical research and books*. December 22, 2021 : веб-сайт. URL: <https://cliosfootnotes>.

wordpress.com/2021/12/22/samuel-rawson-gardiner-and-his-beloved-tricycle-or-an-ode-to-historiographical-research/ (дата звернення: 18.12.2025)

9. Ha P. *English Presbyterianism 1590–1640* (Redwood City, CA, 2010; online edn, Stanford Scholarship Online, 20 June 2013). DOI: <https://doi.org/10.11126/stanford/9780804759878.001.0001> URL: <https://academic.oup.com/stanford-scholarship-online/book/15587> (дата звернення: 16.12.2025)

10. Haigh G. *The English Reformation Revised*. Cambridge University Press, 1987. 229 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511622113> URL: <https://www.cambridge.org/core/books/english-reformation-revised/145DC4125C387435DFB2B281F3ED4039> (дата звернення: 17.12.2025)

11. Puritanism. Religion. *Britannica*. Nov. 21, 2025 : веб-сайт. URL: <https://www.britannica.com/topic/Puritanism> (дата звернення: 15.12.2025)

12. Samuel Rawson Gardiner. British historian. *Britannica* : веб-сайт. URL: <https://www.britannica.com/event/English-Civil-Wars> (дата звернення: 16.12.2025)

13. Котляров П., Зуйков В. Реформація в Женеві: реалізація ідей протестантської доктрини Жана Кальвіна (1530–1560-х рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Випуск 78, том 1. С. 39-46. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-1-5> URL: <https://www.apfn-journal.in.ua/78-1-2024> (дата звернення: 15.12.2025)

14. Судаков С., Каріков С. Пресвітеріанство і парламентаризм: становлення нової політичної легітиматії в Англії раннього модерну. *Матеріали науково-практичної конференції «Наука сьогодні: сталий розвиток, технології та інновації: матеріали науково-практичної конференції (м. Дніпро, 30-31 травня 2025 р.)*. Одеса : Видавництво «Молодий вчений», 2025. С. 39-42. URL: <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/view/144/2230/4681-1> (дата звернення: 20.12.2025)

REFERENCES

1. Alexander H. G. *Religion in England, 1558–1662*. London : University of London Press London, 1972. 233 p.
2. Boettner, L. *The History of Calvinism. A Puritan's Mind*. URL: <https://www.apuritansmind.com/historical-theology/the-history-of-calvinism-by-mr-loraine-boettner/>
3. Bossy, J. (1976). *The English Catholic Community, 1520-1850*. New York : Oxford University Press, 1976. 446 p. *Internet Archive*. URL: <https://archive.org/details/englishcatholic0000boss>
4. Coffey, J. (2024). Between Reformation and Enlightenment. Presbyterian clergy, religious liberty and intellectual change. *Insular Christianity. Alternative models of the Church in Britain and Ireland*. Editors: Robert Armstrong and Tadhg Ó hAnnracháin. Publisher: Manchester University Press Cover Insular Christianity. P. 1570–1700. DOI: <https://doi.org/10.7765/9781526183774.00018> URL: <https://www.manchesterhive.com/display/9781526183774/9781526183774.00018.xml>
5. Collinson, P. (2005). *The Reformation*. London : Phoenix. 224 p. *Internet Archive*. URL: <https://archive.org/details/reformation0000coll>
6. Forsyth, G. N. (2003). *The presbyterian interpretation of Scottish history, 1800-1914. Ph.D thesis*. University of Stirling. 322 p.
7. Gardiner, S. R. (1906). *The constitutional documents of the Puritan revolution, 1625-1660*. Oxford : Crendon Press. 548 p. *Internet Archive*. URL: <https://archive.org/details/constitutional0000garduoft/page/vi/mode/2up>
8. Garritzen, E. (December 22, 2021) Samuel Rawson Gardiner and His Beloved Tricycle; or, an Ode to Historiographical Research. *Clio's footnotes – Marginal notes about historical research and books*. URL: <https://cliosfootnotes.wordpress.com/2021/12/22/samuel-rawson-gardiner-and-his-beloved-tricycle-or-an-ode-to-historiographical-research/>
9. Ha, P. (2010). *English Presbyterianism 1590–1640*. Online edn, Stanford Scholarship Online, 20 June 2013. DOI: <https://doi.org/10.11126/stanford/9780804759878.001.0001> URL: <https://academic.oup.com/stanford-scholarship-online/book/15587>
10. Haigh, G. (1987). *The English Reformation Revised*. Cambridge University Press, 1987. 229 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511622113> URL: <https://www.cambridge.org/core/books/english-reformation-revised/145DC4125C387435DFB2B281F3ED4039>
11. Samuel Rawson Gardiner. British historian. *Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/event/English-Civil-Wars>
12. Kotliarov, P., Zuikov, V. (2024). Reformatsiia v Zhenevi: realizatsiia idei protestantskoi doktryny Zhana Kalvina (1530–1560-kh rr.). [Reformation in Geneva: implementation of the ideas of the Protestant doctrine of John Calvin (1530s–1560s)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 2024. Vypusk 78, tom 1. С. 39-46. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-1-5> URL: <https://www.apfn-journal.in.ua/78-1-2024> [in Ukrainian].
13. Sudakov, S., Karikov, C. (2025). Presviterianstvo i parlamentaryzm: stanovlennia novoi politychnoi lehitymatsii v Anhlii rannoho modernu. [Presbyterianism and parliamentarism: the emergence of a new political legitimation in early modern England]. *Materialy naukovykh-praktychnykh konferentsii «Nauka sohodennia: stalyy rozvytok, tekhnolohii ta innovatsii: materialy naukovykh-praktychnykh konferentsii (m. Dnipro, 30-31 travnia 2025 r.)*. Odessa : Vydavnytstvo «Molodyi vchenyi», 2025. S. 39-42. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 94(477)(092)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-5>**Віталій ТЕЛЬВАК,***orcid.org/0000-0002-2445-968X*

доктор історичних наук,

професор кафедри всесвітньої історії та спеціальних історичних дисциплін
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) *telvak1@yahoo.com***Олег РАДЧЕНКО,***orcid.org/0000-0003-1313-5396*

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри німецької та французької мов і методики їх навчання
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(Дрогобич, Львівська область, Україна) *olehradchenko@yahoo.de***Володимир НАКОНЕЧНИЙ,***orcid.org/0000-0002-0386-2162*

кандидат історичних наук,

доцент кафедри міжнародних відносин
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) *nakonechniy.ua@gmail.com*

ЯК МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО ПОЗБАВИЛИ ПРОФЕСОРСЬКОЇ ПОСАДИ: ТЕКСТИ ДОКУМЕНТІВ ТА КОНТЕКСТ ПОДІЙ

Мета статті полягає в актуалізації документів стосовно позбавлення М. Грушевського професорської посади й з'ясуванні їхнього інформаційного потенціалу. Методологічне підґрунтя становить міждисциплінарний підхід. При цьому важливу роль відіграли методи філософського, загальнонаукового та конкретно-історичного характеру. Особливий акцент зроблено на структурно-функціональному системному аналізі історіографічних фактів та методі критичного аналізу документального матеріалу. Наукова новизна дослідження полягає у впровадженні до наукового обігу документів з особової справи М. Грушевського як професора Львівського університету й у з'ясуванні їхнього інформаційного потенціалу. Висновки. Стислий аналіз опублікованих документів довів, що польське керівництво Львівського університету скористалося притаманними воєнному стану шпідіоманією й іншуванням громадян ворожої країни. Зокрема воно ініціювало службове розслідування проти М. Грушевського, переслідуючи мету врешити позбутися свого давнього опонента. Незважаючи на загальновідомі факти форсмажорних обставин, які змусили ученого покинути Галичину, адміністрація закинула йому самовільне залишення службових обов'язків. Для підсилення своєї мотивації ректорат вирішив зробити службове розслідування частиною ініційованого польськими публіцистами кримінального провадження проти М. Грушевського за сфабрикованою справою про «державну зраду». У цій ситуації польські учені об'єдналися з керівництвом львівської поліції й спільно намагалися дискредитувати український рух і його визнаного провідника. І хоча їхні комбінації у судовій залі зруйнував адвокат П. Евін, необхідний для громадськості негативний медійний резонанс було досягнуто. Відтак польська адміністрація позбулася свого авторитетного в науковому світі представника на шкоду національній різноманітності, якою славилася львівська університетська корпорація за доби автономії.

Ключові слова: М. Грушевський, Перша світова війна, Львівський університет, особова справа, службове провадження.

Vitalii TELVAK,

orcid.org/0000-0002-2445-968X

PhD hab. (History),

Professor at Department of World History and Special Historical Disciplines

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) telvak1@yahoo.com

Oleh RADCHENKO,

orcid.org/0000-0003-1313-5396

PhD in Philology,

Associate Professor at the Department of German and French Languages and Methods of Their Teaching

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

(Drohobych, Lviv region, Ukraine) olehradchenko@yahoo.de

Volodymyr NAKONECHNYI,

orcid.org/0000-0002-0386-2162

PhD (History),

Associate Professor at the Department of International Relationships

Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) nakonechniy.ua@gmail.com

HOW MYKHAILO HRUSHEVSKY WAS STRIPPED OF HIS PROFESSORSHIP: DOCUMENT TEXTS AND CONTEXT OF EVENTS

The aim of this article is to update the documents concerning the removal of Mykhailo Hrushevsky from his professorship and to clarify their informational potential. The methodological basis is an interdisciplinary approach. At the same time, philosophical, general scientific, and specific historical methods played an important role. Certain emphasis is placed on the structural-functional systemic analysis of historiographical facts and the method of critical analysis of documentary material. The scientific novelty of the study lies in the introduction into scientific circulation of documents from Hrushevsky's personal file as a professor at Lviv University and the clarification of their informational potential. Conclusions. A brief analysis of the published documents has shown that the Polish administration of Lviv University used spy mania and othering towards citizens of enemy country token advantage of martial law. In particular, it initiated an official investigation against Hrushevsky, with the aim of finally getting rid of its long-time opponent. Despite the well-known facts of force majeure circumstances that obligated the scholar to leave Galicia, the administration accused him of abandoning his official duties. To strengthen its motivation, the rector's office decided to make the official investigation part of the criminal proceedings initiated by Polish publicists against Hrushevsky on trumped-up charges of "high treason". In this situation, Polish scholars joined forces with the Lviv police direction and together attempted to discredit the Ukrainian movement and its recognised leader. Although their schemes were thwarted in court by lawyer Philipp Ewin, the necessary negative media coverage was achieved. As a result, the Polish administration got rid of its authoritative representative in the scientific world to the detriment of national diversity, for which the Lviv university corporation was famous during the period of autonomy.

Key words: Mykhailo Hrushevsky, World War I, Lviv University, personal file, official proceedings.

Постановка проблеми. Протягом останнього десятиліття науково-педагогічна праця Михайла Грушевського у Львівському університеті отримала належне її значущості системне опрацювання. Свідченням цьому є ґрунтовні розвідки про обставини потрапляння київського магістра до головної вищої школи галицького краю, зміст і структуру його дидактичних пропозицій, навчальне навантаження, етнічну специфіку молодіжної аудиторії та ін. Опрацювання цих проблем актуалізує низку інших сюжетів професорської кар'єри автора «Історії України-Руси». Серед них найменш дослідженим є питання формального припинення його співпраці з Львівським універ-

ситетом. Воно тривалий час залишається в «тіні» оповідей про численні негаразди, яких М. Грушевський зазнав після вибуху Першої світової війни. Тож надалі панує переконання, що виїзд історика зі Львова на літній відпочинок до Криворівні, а потім втеча перед російським наступом до країн Західної Європи й поклали край його кар'єрі педагога. І хоча це цілком відповідає дійсності, формально учений ще довгий час вважався співробітником головного вишу столиці галицького краю. Пролити світло на цю проблему почасти дозволяють три документи, що відклалися в особовій справі М. Грушевського як професора Львівського університету, яка перебуває на зберіганні в Дер-

жавному архіві Львівської області. З огляду на те, що ці матеріали були написані німецькою мовою, вони так і не потрапили до активного дослідницького ужитку. Акцентуючи проблему завершення викладацької кар'єри М. Грушевського, ми друкуємо анотований переклад згаданих документів у додатках до нашої розвідки. Сподіваємося, вони стануть поштовхом до контекстуальної реконструкції цього малознаного наразі сюжету.

Аналіз останніх досліджень. Як згадувалося вище, проблема співпраці М. Грушевського з Львівським університетом тішиться чималою дослідницькою популярністю. Її осмислення розпочали дослідники історії галицького вишу Олексій Сухий (Сухий, 2016–2021), Володимир Качмар (Качмар, 2016–2021) та Святослав Пахолків (Пахолків, 2014). Найбільш актуальні опрацювання належать Віталію Тельваку, Василю Педичу, Вікторії Тельвак та деяким іншим історіографам, які з'ясували специфіку потрапляння М. Грушевського до Львова (Telvak, Telvak, 2024), дослідили його взаємини з колегами (Telvak, Telvak, 2018; Telvak, Yanyshyn, Telvak, 2023) і студентами (Telvak, Petrechko, 2025), вивчили обставини становлення львівської школи (Тельвак, Педич, 2016; Telvak, Pedych, Telvak, 2021), реконструювали дидактичні пропозиції історика (Тельвак, Губицький, 2024) та відтворили його молодіжну аудиторію (Тельвак, Тельвак, 2023; Тельвак, Тельвак, Журавльов, 2023; Тельвак, 2023; Тельвак, Качмар, Журавльов, 2023; Тельвак, Штома, Журавльов, 2023; Тельвак, Лазурко, Журавльов, 2023; Тельвак, Владига, Журавльов, 2023). Разом із тим, ми наразі мало поінформовані про обставини припинення співпраці М. Грушевського з Львівським університетом. Опубліковані нами документи проливають чимало світла на цю проблему, що й зумовлює актуальність оприлюднення їхнього коментованого перекладу.

Мета статті полягає в актуалізації документів стосовно позбавлення М. Грушевського професорської посади й з'ясуванні їхнього інформаційного потенціалу.

Виклад основного матеріалу. Спочатку стисло окреслимо контекст появи надрукованих нижче документів. Загальновідомо, що науково-педагогічна праця М. Грушевського у Львівському університеті була сповнена перманентних конфліктів з керівництвом філософського факультету й навчального закладу, яке на зламі XIX–XX ст. кооптувалося винятково з представників польської професури. Причиною цих дедалі гостріших непорозумінь була послідовна боротьба історика за національні права українських сту-

дентів і викладачів, які шовіністично налаштована частина кількісно переважаючої польської університетської корпорації раз у раз звужувала. Зіткнувшись з такою не толерантною поставою більшості колег, автор «Історії України-Руси» у своїй публіцистиці надав розголосу фактам культурної безправності домінуючого у Східній Галичині населення, прозорливо наголошуючи на її небезпечності для майбутнього міжнародних стосунків у краї (Тельвак, 2017).

Польські професори сприйняли таку риторику як загрозу своєму панівному становищу й спочатку намагалися опам'ятати норавливого наддніпрянця поясненнями про історичну зумовленість підкореного становища українського населення й культурну перевагу поляків. Позаяк ці аргументи стали сюжетами нових викривальних текстів М. Грушевського, його колеги вдалися до голосної публічної обструкції усієї діяльності автора «Історії України-Руси» у галицькій пресі. На її шпальтах історика зазвичай змальовували людиною непогамовної вдачі й «новітнім гайдамакою», що нібито шкодить українсько-польському порозумінню (Тельвак, Лозинська, 2025). Відтак у середовищі польських політиків почали визрівати плани усунення М. Грушевського з професорської посади, що змусило б його залишити й Галичину, адже історик так і не прийняв громадянства Дунайської монархії. На перешкоді реалізації таких планів стояло імперське законодавство, за яким професори номінувалися особисто цісарем, тож позбутися їх правовим шляхом було нелегко. З огляду на це польські політики обрали шлях морального тероризування опонента через свою пресу та українських супротивників історика з табору Національно-демократичної партії, намагаючись зробити його перебування у Львові неможливим (Піріг, Тельвак, 2021: 102–116). Як свідчить «Автобіографія» М. Грушевського, така тактика мала усі шанси на успіх, адже він вирішив після 20 років служби вийти на пенсію і для продовження культурно-наукової праці перебратися до Києва.

Згаданий термін якраз спливав восени 1914 р., але тогочасні події випередили наміри М. Грушевського. Як уже йшлося, учений був змушений тікати перед російським наступом на Галичину до Будапешта, а відтак і Відня. Згодом за порадою деяких наддніпрянських приятелів учений повернувся до Києва, де невдовзі був заарештований та інтернований до російської глибинки (Тельвак, Педич, 2016: 54–83). У цей час Галичина пережила першу в XX ст. російську окупацію, яка тривала з серпня 1914 до червня 1915 р. З повернен-

ням австрійської влади відновили свою діяльність державні установи, у тому числі й Львівський університет. Оговтавшись від тривалої вимушеної перерви, його адміністрація взялася за справу нормалізації навчального процесу. І тут виявилася значна нестача професури, представники якої подібно М. Грушевському втікали від ворожого наступу й досі не повернулися чи були заборані російськими військами як цивільні заручники під час відступу. Відповідно до процедури, слід було з'ясувати місце перебування кожного з відсутніх викладачів.

У випадку М. Грушевського таке з'ясування одразу набуло характеру поррахунків за його принципову поведінку в минулому. Про це свідчить як зміст першого з опублікованих документів, так і особа ініціатора цілої справи – тогочасного ректора Казимира Твардовського. Йдеться про те, що саме цей визначний польський філософ був чи не найпослідовнішим опонентом намагань історика захистити культурні права української молоді у львівській альма-матер. З цього приводу між ними у 1901 р., за часів керівництва К. Твардовським філософським факультетом, розгорівся голосний конфлікт, який став надбанням галицької громадськості й широко висвітлювався у пресі (Тельвак, Курилишин, Тельвак, 2022: 365–366). Тож перебуваючи на ректорській посаді й розуміючи неможливість опонента захищатися, К. Твардовський усвідомив зручність нагоди нарешті його позбутися, попри абсурдність чи надуманість аргументів.

До перших належить закид М. Грушевському, що він самовільно, без прохання про відпустку, залишив Львів і виїхав до Росії, – у супереч очевидності мотивації таких дій, спричинених форс-мажорними обставинами. Абсурдність цього звинувачення підкреслювало посилення ректора на норми Царського декрету від 17 травня 1828 р. (!), який звісно не передбачав дії непереборних обставин. Серед надуманих аргументів домінувало посилення на розпочату проти М. Грушевського кримінальну справу у зв'язку із закидом у державній зраді. Її ініціювала польська бульварна преса Львова, перекутивши відповідь царського в'язня сумління на закид професора Київського університету Юліана Кулаковського про співучасть його колишнього студента у справі створення загонів Українських січових стрільців. Незважаючи на те, що ця справа вочевидь не торкалася кола обов'язків Грушевського-професора, її вирішили згадати для підсилення мотивації розпочати проти нього дисциплінарне провадження. Очолюваний К. Твардовським академічний сенат вирішив на час з'ясування справи відсторонити

М. Грушевського від посади професора університету і припинити виплату йому заробітної плати, про що було поінформовано віденське освітнє міністерство. Абсурдність ситуації посилювалася й тим, що попри стан війни між двома імперіями, обвинуваченому (громадянину держави Романових) було визначено стислі терміни, в які він мав особисто з'явитися на засідання дисциплінарної комісії й дати необхідні пояснення.

Замість М. Грушевського необхідні пояснення надав призначений Львівським окружним судом куратор у його справі – адвокат і захисник у військових справах д-р Пилип Евін. Докладно ознайомившись із закидами своєму підзахисному, він зацентрував свавільний характер згаданого вище рішення керівництва Львівського університету. У другому з опублікованих нижче документів правник вказав на очевидні форс-мажорні обставини, за яких М. Грушевський був змушений виїхати зі Львова і далі через нейтральні країни добиратися до Росії. Указав він також і на маніпуляції з відповіддю історика на закид Ю. Кулаковського. Реакція царського в'язня сумління, наголосив П. Евін, атестує його як лояльного громадянина й сумлінного професора і жодних компрометуючих заяв стосовно періоду праці в Дунайській монархії не містить. З огляду на це, адвокат підсумував: «У світлі правдиво викладених вище фактичних обставин оскаржувана ухвала Високого сенату ц. к. Львівського університету постає фактично і юридично необґрунтованою, а отже, незаконною. У будь-якому разі вона не підкріплена бездоганим, не викликаючим жодних сумнівів фактичним доказовим матеріалом, є поверхневою і не підтвердженою жодними відповідними юридичними засадами».

Якщо згадані П. Евіном аргументи вже були відомі з інших джерел, то низка наведених ним свідчень викликає чималу цікавість грушевськознавців. Так, адвокат уперше, із зазначенням імен свідків, наводить інформацію про сприяння представників царської військової адміністрації в евакуації автора «Історії України-Руси» з Криворівні та подальших його подорожах до Відня й Риму. Ще більшу сенсаційність має його твердження, що державні чиновники забезпечили професора відповідними документами й дали добро на повернення до Києва. Звісно, ці свідчення вимагають всебічної верифікації іншими джерелами, але вони проливають нове світло на ці малознані наразі події.

Незважаючи на аргументоване П. Евіном прохання до Міністерства віровизнань і освіти скасувати оскаржувану ухвалу академічного сенату

Львівського університету як незаконну, традиційно потужні польські впливи у Відні, посилені заграванням двору зі шляхтою з метою отримання військової підтримки, не поклали край правовому свавілля. Властиво третій з опублікованих документів дає уявлення про пануючі у владних австрійських колах настрої стосовно української справи. Його автором є цісарсько-королівський державний радник і директор львівської поліції д-р Райнлендер. Проявивши у своїй аналітичній за змістом записці добре розуміння ідейних процесів в українському політикумі по обидва боки Збруча, автор атестував М. Грушевського як найбільш впливову постать антиавстрійського табору, котра у своїх громадських дописах доводила марність сподівання на підтримку вимог національного руху у Відні. І хоча відповідні публіцистичні дописи львівського професора вповні легально публікувалися в Дунайській монархії, Райнлендер цілком в дусі вищезгаданих інвектив львівської польської професури вказав на їхню впливовість на галицьку громадськість у напрямку формування скептичного ставлення до державної національної політики.

Конструюючи образ «Грушевського-зрадника», директор поліції вдався до відвертого фальшування фактів і заявив, що невдовзі після арешту історик був звільнений завдяки втручання впливових російських діячів, які поручилися за те, що він ніколи не займався антиросійською агітацією і не діяв на шкоду Росії. Метою цієї фальсифікації було знівелювати ключовий аргумент захисту автора «Історії України-Руси», що його якраз було ув'язнено за проавстрійську позицію. Власне ця брехня Райнлендера чи не найпромовистіше засвідчила владне намагання в роки війни задовольнити польські політичні апетити коштом українських інтересів. Адже галицька українська преса уважно стежила за долею царського невільника й усі зацікавлені особи знали, що М. Грушевський і надалі перебуває на засланні під жорстким поліційним наглядом. З огляду на тенденційність аналізованої записки, резолюція очільника львівської поліції була цілком очікуваною: «Отже, його [М. Грушевського] діяльність слід розцінювати як діяння, заборонене кримінальним законодав-

ством, особливо з огляду на нинішню ситуацію та супутні обставини».

Опус Райнлендера був необхідний польській адміністрації Львівського університету як демонстрація солідарності державного чиновника високого рангу їхньому розумінню «небезпеки» багаторічної діяльності українського колеги, а відтак і потреби нарешті його позбутися. Як відомо, попри показану вище абсурдність закидів і адвокатську майстерність П. Евіна, який домігся виправдання М. Грушевського у державному суді, керівництво провідної галицької вищої школи у тому ж таки 1916 р. виключило його зі складу університетської корпорації. Тим самим воно вкотре підтвердило слухність твердження визначного історика про маніпулятивне ставлення польських господарів східногалицьких теренів до культурних інтересів місцевого населення й послідовне намагання тримати його будь-якою ціною в ролі «підлеглої людності».

Висновки. Як доводить стислий аналіз опублікованих документів, польське керівництво Львівського університету скористалося притаганими воєнному стану шпіономанією й іншуванням громадян ворожої країни. З цією метою воно ініціювало службове розслідування проти М. Грушевського, переслідуючи мету врешті позбутися свого давнього опонента. Незважаючи на загальновідомі факти форс-мажорних обставин, які змусили ученого покинути Галичину, адміністрація закинула йому самовільне залишення службових обов'язків. Для підсилення своєї мотивації ректорат вирішив зробити службове розслідування частиною ініційованого польськими публіцистами кримінального провадження проти М. Грушевського за сфабрикованою справою про «державну зраду». У цій ситуації польські вчені об'єдналися з керівництвом львівської поліції й спільно намагалися дискредитувати український рух і його визнаного провідника. І хоча їхні комбінації у судовій залі зруйнував адвокат П. Евін, необхідний для громадськості негативний медійний резонанс було досягнуто. Відтак польська адміністрація позбулася свого авторитетного у науковому світі представника на шкоду національній різноманітності, якою славилася львівська університетська корпорація за доби автономії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Качмар В. Документи з особової справи Михайла Грушевського про його діяльність у Львівському університеті. *Вісник Львівського університету. Серія історична*. Спецвипуск. 2016–2021. С. 122–128.
2. Пахолків С. Українська інтелігенція у Габсбурзькій Галичині: освічена верства й емансипація нації. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. 612 с.
3. Пиріг Р., Тельвак В. Михайло Грушевський: біографічний нарис. Київ : Либідь, 2016. 576 с.
4. Пиріг Р., Тельвак В. Михайло Грушевський: життєпис на тлі доби. Херсон: Видавництво ОЛДІ-ПЛЮС, 2021. 572 с.

5. Сухий О. Михайло Грушевський – професор Львівського університету. *Вісник Львівського університету. Серія історична*. Спецвипуск. 2016–2021. С. 18–33.
6. Тельвак В., Курилович К., Тельвак В. Михайло Грушевський та часопис "Діло": співпраця, конфлікти, рецепція (до 1914 року). *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2022. Вип. 28. С. 347–371.
7. Тельвак В., Лозинська І. Грушевський-професор у колі колег: співпраця, конфлікти, рецепція. *Eminak*. 2025. № 2 (50). С. 133 – 148.
8. Тельвак В., Педич В. *Львівська історична школа Михайла Грушевського*. Львів: Світ, 2016. 424 с.
9. Тельвак В. *Творча спадщина Михайла Грушевського в оцінках сучасників (кінець XIX – 30-ті роки XX століття)*. Київ–Дрогобич: «Вимір», 2008. 494 с.
10. Тельвак В. «Історичні вправи» Михайла Грушевського у Львівському університеті: спроба реконструкції. *Український археографічний щорічник. Нова серія*. 2016. Випуск 19/20. С. 313–322.
11. Тельвак В. Михайло Грушевський та польсько-український конфлікт у Львівському університеті: спроба реконструкції. *Східноєвропейський історичний вісник*. 2017. Вип. 4. С. 28–35.
12. Тельвак В. Студентська аудиторія Михайла Грушевського Львівського університету: кількісна динаміка, етнічний склад, дидактичні преференції. *Український історичний журнал*. 2023. № 6. С. 288–304.
13. Тельвак В. В., Журавльов С. А. & Владига О. М. Студентська аудиторія Михайла Грушевського філософського факультету Львівського університету: склад та динаміка. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія*. 2023. Вип. 11/53. С. 86–101.
14. Тельвак В., Губицький Л. Михайло Грушевський як професор Львівського університету: курси, навантаження, розклад занять. *Eminak*. 2024. Вип. 3 (47). С. 82 – 96.
15. Тельвак В., Качмар В. & Журавльов С. *Каталог студентів Михайла Грушевського Львівського університету*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2023. 358 с.
16. Тельвак В., Лазурко Л. & Журавльов С. Студенти Михайла Грушевського правничого факультету Львівського університету (за деканатським каталогом). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 61 / 3. С. 10–15.
17. Тельвак В., Тельвак В. & Журавльов С. Жіноча студентська аудиторія Михайла Грушевського у Львівському університеті: спроба реконструкції. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Історія*. 2023. Вип. 46. С. 27–33.
18. Тельвак В., Тельвак В. Студентська аудиторія Михайла Грушевського Львівського університету неукраїнського походження: спроба реконструкції. *Eminak*. 2023. Вип. 4 (44). С. 57–69.
19. Тельвак В., Штома Б. & Журавльов С. Студентська аудиторія Михайла Грушевського теологічного та медичного факультетів Львівського університету: спроба реконструкції. *Проблеми гуманітарних наук : збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія*. 2023. Вип. 14/56. С. 44–51.
20. Telvak V., Petrechko O. Among the Youth: Mykhailo Hrushevsky and the Student Body of Lviv University. *Східноєвропейський історичний вісник*. 2025. Вип. 36. С. 63–74.
21. Telvak V., Telvak V. Mykhailo Hrushevskyi's path to the chair of Ukrainian history at Lviv University: an attempt at reconstruction. *Східноєвропейський історичний вісник*. 2024. Вип. 33. С. 51–62.
22. Telvak V., Pedych V. & Telvak V. Historical school of Mykhailo Hrushevsky in Lviv: formation, structure, personal contribution. *Studia Historiae Scientiarum*. 2021. № 20. S. 239–261.
23. Telvak V., Telvak V. Ukrainian historiography in the mirror of polish journalism (Mykhailo Hrushevsky contra Franciszek Ravita-Gavronsky). *Східноєвропейський історичний вісник*. 2018. Вип. 7. С. 46–53.
24. Telvak V., Yanyshyn B. & Telvak V. Between cooperation and conflict: Mykhailo Hrushevskyi through the eyes of Polish intellectuals of the late 19th and early 20th centuries. *Echa Przeszłości*. 2023. № XXIV/2. S. 89–104.

REFERENCES

1. Kachmar V. (2016–2021). Dokumenty z osobovoi spravy Mykhailo Hrushevskoho pro yoho diialnist u Lvivskomu universyteti [Documents from the personal file of Mykhailo Hrushevsky about his activities at Lviv University. Visnyk of Lviv University]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii istorychna, spetsvypusk*. 122–128. [in Ukrainian].
2. Pakholkiv S. (2014). Ukrainska intelihentsiia u Habsburzhkii Halychyni: osvichena verstva y emansypatsiia natsii [The Ukrainian intelligentsia in Habsburg Galicia: the educated class and the emancipation of the nation]. Lviv: LA «Piramida». 612 p. [in Ukrainian].
3. Pyrig R., Telvak V. (2016). Mykhailo Hrushevskyi: biohrafichnyi narys [Mykhailo Hrushevskyi: biographical essay]. Kyiv: Lybid. 572 p. [in Ukrainian].
4. Pyrig R., Telvak V. (2021). Mykhailo Hrushevskyi: zhyttiepyis na tli doby [Mykhailo Hrushevskyi: biography against the background of the times]. Kherson: Vydavnytstvo OLDI-PLIUS. 576 p. [in Ukrainian].
5. Sukhyi O. (2016–2021). Mykhailo Hrushevskyi – profesor Lvivskoho universytetu [Mykhailo Hrushevskyi is a professor at Lviv University]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii istorychna, spetsvypusk*. 18–33. [in Ukrainian].
6. Telvak V., Lozynska I. (2025). Hrushevskyi-profesor u koli koleh: spivpratsia, konflikty, retseptsiiia [Hrushevskyi-professor among his colleagues: cooperation, conflicts, reception]. *Eminak*, 2 (50). 133–148. [in Ukrainian].
7. Telvak V., Kurylyshyn K. & Telvak V. (2022). Mykhailo Hrushevskyi ta chasopys «Dilo»: spivpratsia, konflikty, retseptsiiia (do 1914 r.) [Mykhailo Hrushevskyi and “Dilo” newspaper: cooperation, conflicts, reception (before 1914)]. *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy*, 28. 347–371. [in Ukrainian].
8. Telvak V., Petrechko O. Among the Youth: Mykhailo Hrushevsky and the Student Body of Lviv University. *Shkhidnoievropeiskyi Istorychnyi Visnyk*, (36). 63–74.
9. Telvak V. & Pedych V. (2016). *Lvivska istorychna shkola Mykhailo Hrushevskoho [Mykhailo Hrushevsky Lviv Historical School]*. Lviv: Svit. 494 p. [in Ukrainian]

10. Telvak V. & Telvak V. (2023). Studentska audytoriiia Mykhaila Hrushevskoho Lvivskoho universytetu neukrainskoho pokhodzhennia: sprobа rekonstruktsii [Mykhailo Hrushevskyi's student audience of non-ukrainian origin at Lviv University: reconstruction attempt]. *Eminak*, 4 (44). 57-69. [in Ukrainian].
11. Telvak V. & Telvak V. (2024). Mykhailo Hrushevskyi's path to the chair of Ukrainian history at Lviv University: an attempt at reconstruction. *Skhidnoievropeiskyi Istorychnyi Visnyk*, 33. 51-62.
12. Telvak V. (2008). Tvorchа spadshchyna Mykhaila Hrushevskoho v otsinkakh suchasnykiv (kinets XIX – 30-ti roky XX stolittia) [Mykhailo Hrushevsky's creative heritage in the estimations of contemporaries (end of the XIX – 30s of the XX century)]. Kyiv–Drohobych: «Vymir». 494 p. [in Ukrainian].
13. Telvak V. (2016). «Istorychni vpravy» Mykhaila Hrushevskoho u Lvivskomu universyteti: sprobа rekonstruktsii [Mykhailo Hrushevsky's "Historical Exercises" at Lviv University: An Attempt at Reconstruction]. *Ukrainskyi arkhеohrafichnyi shchorichnyk. Nova seriia*, 19/20. 313-322. [in Ukrainian]
14. Telvak V. (2017). Mykhailo Hrushevskyi ta polsko-ukrainskyi konflikt u Lvivskomu universyteti: sprobа rekonstruktsii [Mykhailo Hrushevsky and the Polish-Ukrainian conflict in Lviv university: reconstruction]. *Skhidnoievropeiskyi Istorychnyi Visnyk*, 4. 28-35. [in Ukrainian].
15. Telvak V. (2023). Studentska audytoriiia Mykhaila Hrushevskoho Lvivskoho universytetu: kilkysna dynamika, etnichnyi sklad, dydaktychni preferentsii [Student audience of M. Hrushevskyi at Lviv University: quantitative dynamics, ethnic composition, didactic preferences]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 6. 288-304. [in Ukrainian].
16. Telvak V. V., Zhuravlov S. A. & Vlyadyga O. M. (2023). Studentska audytoriiia Mykhaila Hrushevskoho filosofskoho fakultetu Lvivskoho universytetu: sklad, dynamika, vnesok v kulturu [Student audience of Mykhailo Hrushevsky faculty of philosophy of Lviv university: composition and dynamics]. *Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriia Istorii*, 11/53. 86-101. [in Ukrainian].
17. Telvak V., Hubytskyi L. (2024). Mykhailo Hrushevskyi yak profesor Lvivskoho universytetu: kursy, navantazhennia, rozklad zaniat [Mykhailo Hrushevsky as a professor at Lviv University: courses, workload, class schedule]. *Eminak*, 3 (47). 82-96. [in Ukrainian].
18. Telvak V., Kachmar V. & Zhuravlov S. (2023). Katalog studentiv Mykhaila Hrushevskoho Lvivskoho universytetu [Catalogue of students of Mykhailo Hrushevskyi of Lviv University]. Lviv: LNU imeni Ivana Franka. 358 p. [in Ukrainian].
19. Telvak V., Lazurko L., & Zhuravlov S. (2023). Studenty Mykhaila Hrushevskoho pravnychoho fakultetu Lvivskoho universytetu (za dekanatskym kataloghom) [Students of Mykhailo Hrushevsky at the Faculty of Law of Lviv University (according to the dean's catalog)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 61/3. 10-15. [in Ukrainian].
20. Telvak V., Pedych V. & Telvak V. (2021). Historical school of Mykhailo Hrushevsky in Lviv: formation, structure, personal contribution. *Studia Historiae Scientiarum*, 20. 239-261.
21. Telvak V., Shtoma B. & Zhuravlov S. (2023). Studentska audytoriiia Mykhaila Hrushevskoho teolohichnoho ta medychnoho fakultetiv Lvivskoho universytetu: sprobа rekonstruktsii [Student audience of Mykhailo Hrushevskyi of theological and medical faculties of Lviv University: an attempt at reconstruction]. *Problemy humanitarnykh nauk : zbirnyk naukovykh prats Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriia Istorii*, 14/56. 44-51. [in Ukrainian].
22. Telvak V., Telvak V. & Zhuravlov S. (2023). Zhinocha studentska audytoriiia Mykhaila Hrushevskoho u Lvivskomu universyteti: sprobа rekonstruktsii [Female student audience of Mykhailo Hrushevskyi at Lviv University: an attempt at reconstruction]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Seriia : Istorii*, 46. 27-33. [in Ukrainian].
23. Telvak V., Telvak V. (2018). Ukrainian historiography in the mirror of polish journalism (Mykhailo Hrushevsky contra Francishek Ravita-Gavrinsky). *Skhidnoievropeiskyi Istorychnyi Visnyk*, 7. 46-53.
24. Telvak V., Yanyshyn B. & Telvak V. (2023). Between cooperation and conflict: Mykhailo Hrushevskyi through the eyes of Polish intellectuals of the late 19th and early 20th centuries. *Echa Przeszłości*, XXIV/2. 89-104.

Археографічна передмова

Опубліковані нижче документи відклялися в особовій справі М. Грушевського у фонді Львівського університету в ДАЛО (Ф. 26. Оп. 5. Спр. 510. Арк. 110–133 зв.). При археографічному опрацюванні документів вставки упорядників та текстові скорочення (за винятком загальноприйнятих) розкрито у квадратних дужках, збережено авторські виділення і підкреслення. Дрібні особливості тексту (виразні описки, закреслення, вставки над стрічками) не обумовлюються. Згадані в листах назви творів, періодичних видань та видавництва авторами писалися в лапках і без них, у публікації подаємо скрізь у лапках. Авторська дата і місце написання документів наведені там, де вони є в оригіналі. Документи датовані за новим стилем.

Рукописні тексти документів скопіював з оригіналу і переклав з німецької мови кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької та французької мов і методики їх навчання Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка Олег Радченко.

Документи

№ 1

Академічний сенат
Львівського університету
№ 54/pr ex 1915/16
Львів, 10 квітня 1916 р.

Копія I

Високоповажному панові д-ру Михайлові Грушевському, орд[инарному] професорові Львівського університету

Копія II

Ц. к. Галицькому намісництву в Білій

Академічний сенат ц. к. Львівського університету на своєму засіданні від 31 березня 1916 р. ухвалив:

1а. Розпочати проти п. д-ра Михайла Грушевського, ц. к. ординарного професора Львівського університету, дисциплінарне провадження на підставі того, що він на початку 1915 року самовільно без оформлення відпустки виїхав до Росії, де і перебуває зараз, тобто самовільно і без поважної причини припинив виконання своїх службових обов'язків, закріплених присягою;

б. Відсторонити п. проф. д-ра Михайла Грушевського від посади ординарного професора університету й припинити йому виплату заробітної плати до завершення дисциплінарного провадження;

2. Розпочати проти п. проф. д-ра Михайла Грушевського дисциплінарне провадження через його ворожу до австрійської держави публіцистичну діяльність під час війни у російській газеті «Речь».

Обґрунтування:

1. Згідно з наведеними у протоколі допиту від 14 березня ц. р. свідченнями професора д-ра Кирила Студинського, проф. д-р Михайло Грушевський перебував на території Австро-Угорської імперії до грудня 1914 року, а відтак разом з сім'єю виїхав до Росії. «Наскільки я можу судити, – пояснював проф. д-р Кирило Студинський, – до виїзду його спонукала загроза втрати майна, оскільки саме у той час російський уряд видав указ, за яким російські піддані (проф. Грушевський досі не вийшов з російського громадянства) втраять майно на користь російського царя, якщо протягом шести тижнів з моменту оприлюднення указу не повернуться у Росію».

Як впливає з цих обставин, проф. д-р Грушевський самовільно припинив виконання своїх службових обов'язків. Ймовірний мотив, який наводить проф. д-р Студинський, не звільняє проф. д-ра Грушевського від відповідальності за зроблений крок, оскільки необхідність врегулювання термінових майнових справ може бути щонайбільше підставою для клопотання про надання відпуски, однак в жодному разі не виправданням самовільного похищення службових обов'язків. Оскільки проф. д-р Грушевський без належного оформлення відпустки самовільно виїхав до Росії й припинив виконання обов'язків університетського професора, він свідомо порушив свої основні обов'язки, передбачені посадою,

що вповні обґрунтовує початок дисциплінарного провадження.

Підставою для згаданих в абзаці 1б відсторонення від посади і утримання заробітної плати є норми Цісарського декрету від 17 травня 1828 р., том 56, сторінка 117. Описане вище порушення службових обов'язків може бути достатньою причиною для звільнення з посади, та в аналогічних випадках цей декрет передбачає відсторонення від посади і позбавлення заробітної плати.

2. Початок дисциплінарного провадження через ворожу до австрійської держави публіцистичну діяльність під час війни у російській газеті «Речь» обґрунтоване тим, що проф. д-р Грушевський опублікував у газеті «Речь» від 25 жовтня 1915 р.¹ енуціяцію, в якій він – захищаючись від закинутого йому професором Петербурзького університету Кулаковським² звинувачення в участі у створенні українського легіону в Галичині, що виступав проти Росії, – наголошував, що основним його стремлінням є відродження Росії через зміцнення її внутрішньої єдності шляхом надання свобод націям, що проживають на її території. Проф. Грушевський підкреслює, що не займався пропагандою у Львівському університеті й що ні він, ні представники українства в Росії не поділяли австрійської орієнтації. Надалі проф. Грушевський акцентує, що вирішення українського питання в Росії він убачає не у відторгненні українських земель, а у врегулюванні його законодавчим шляхом спільними зусиллями українського й російського суспільства через надання українським землям певної автономії у рамках російської державності. Цю енуціяцію з газети «Речь» частково передрукував «Kurjer Lwowski» у № 427 від 16 листопада 1915 р.

Про це п. проф. д-р Михайло Грушевський повідомляється з заувагою, що він має право на оскарження означеної ухвали Академічного сенату у ц. к. Міністерстві віровизнань та освіти. Термін подання апеляції становить чотири тижні

¹ Йдеться про публікацію: Грушевський М. Ветхий прах. Речь. 1915. 12 (25) октября. № 281 (3304). С. 2. Український переклад доступний за покликанням: <https://www.m-hrushevsky.name/uk/Publicistics/1915/TlinnyjPrax.html>

² Насправді Юліан Кулаковський (1885–1919) був на той час ординарним професором класичної філології Університету Св. Володимира (зараз – Київський національний університет ім. Тараса Шевченка) та член-кореспондентом Імператорської Санкт-Петербурзької Академії наук.

від дня вручення цієї ухвали. Апеляцію слід надсилати у канцелярію ректорату.

Водночас:

1. П. проф. д-р Михайло Грушевський повинен протягом 30 днів від дня вручення цієї ухвали особисто з'явитися на засідання дисциплінарної комісії й відповісти на пред'явлені йому звинувачення або у той самий період надіслати письмову відповідь у ректорат.

2. Ц. к. Намісництво повідомляється про відсторонення проф. д-ра Михайла Грушевського від посади ц. к. ординарного професора університету і припинення виплати йому заробітної плати – з проханням про видання необхідних розпоряджень щодо припинення виплати заробітної плати проф. д-ру Михайлу Грушевському.

Щодо копії П. Оскільки проф. д-р Михайло Грушевський покинув межі Австро-Угорської імперії й перебуває у Росії, Високий президії делегується видання відповідної постанови щодо п. проф. д-ра Михайла Грушевського з проханням забезпечити її вручення п. д-ру Михайлові Грушевському, ц. к. університетському професорові. З цією метою, відповідно до наказу ц. к. Міністерства віровизнань та освіти від 21 листопада 1915 р. № 3815/K.U.M., Високий президії ц. к. Намісництва належить звернутись в уповноважений суд для призначення куратора.

Від імені Академічного сенату ц. к. Львівського університету

Ректор /підпис/ [д-р К. Твардовський]

Ф. 26. – Оп. 5. – Спр. 510. – Арк. 110–111зв.

№ 2

Адвокат і захисник у військових справах

д-р Пилип Евін

Львів, провулок Бляхарський, 8

Високе ц. к. Міністерство!

На ухвалу Високого академічного сенату ц. к. Університету ім. Франца у Львові від 10 квітня 1916 р. № 54/рг. ex 1915/16, яка була вручена 15 вересня 1916 р. підписантові як призначеному відповідно до розпорядження ц. к. Львівського окружного суду I від 12 липня 1916 р. № V 976:3/16 кураторові відсутнього д-ра Михайла Грушевського, ц. к. орд[инарного] професора вищевказаного ц. к. університету, цей Куратор від імені Відсутнього подає у Високе ц. к. Міністерство наступну аргументовану апеляцію:

В оскаржуваній ухвалі Високий сенат ц. к. Львівського університету постановив:

1а. розпочати проти Відсутнього дисциплінарне провадження на підставі необґрунтованого, самовільного залишення робочого місця;

б. відсторонити його від посади й припинити виплату заробітної плати;

2. розпочати дисциплінарне провадження через його ворожу до австрійської держави публіцистичну діяльність у російській газеті «Речь».

Водночас ця ухвала

– не має достатнього обґрунтування у фактичних обставинах;

– є юридично неправомірною;

– не спирається на результати жодного ґрунтовного попереднього розслідування.

До пункту 1а. Відображені в оскаржуваній ухвалі фактичні обставини неправдиві й засновані, очевидно, на недостатній інформації.

Дійсність виглядала так:

У другій половині липня 1914 р. проф. д-р Грушевський, як і щороку, вирушив на відпочинок у Карпати, у Криворівню, де перебував до кінця вересня 1914 р., тобто до моменту, коли уся Східна Галичина опинилась під ворожою окупацією.

Наприкінці вересня 1914 р. проф. д-р Грушевський залишив Криворівню, подолав Карпати і з допомогою кор[олівських] угорських інституцій через Угорщину дістався Відня, звідки, за згодою ц. к. органів влади, після тижневого перебування вирушив з науковою метою в Італію, до Риму. У середині листопада 1914 р. проф. д-р Грушевський повернувся з Риму до Відня і наприкінці листопада чи на початку грудня 1914 р. – знову ж за згодою ц. к. органів влади – поїхав через Румунію у Росію, у Київ.

Докази: свідок д-р Степан Баран, адвокат у Львові, пл. Ринок, 10, та ц. к. Адміністрація чи ц. к. Військова адміністрація у Відні, яка надала дозвіл проф. д-ру Грушевському на поїздку до Росії.

Після прибуття до Києва проф. д-р Грушевський перебував 24 години на волі, однак під поліцейським наглядом; після завершення 24 годин його арештували і кинули до в'язниці, де він провів кілька місяців. Опісля його в якості вигнанця вислали до Сибіру, у Симбірськ, де він провів кілька місяців. Лише після втручання друзів з Петербурзької академії наук, учених Шахматова і Лаппо-Данилевського, було видано дозвіл на переведення проф. д-ра Грушевського в університетське місто Казань, де йому було надано місце проживання під постійним поліцейським наглядом. Там він перебуває і зараз.

Родина проф. д-ра Грушевського, тобто дружина і донька, виїхали з Галичини лише тоді, коли дізналися про його заслання у Симбірськ, щоб як найближчі люди, люблячі свого чоловіка і батька, розділити його долю вигнанця.

Докази: свідок Володимир Дорошенко, чиновник Наук[ового] товариства ім. Шевченка у Львові, пров. Чарнецького, 26, та російські газети

«Кіевская мысль», «Новое время», «Речь» й інші від 1915 р., на шпальтах яких висвітлювались розпорядження російських органів влади щодо особи проф. д-ра Грушевського.

Тут варто наголосити, що проф. д-р Грушевський щороку без жодних перешкод їздив до Києва і проводив там кілька тижнів чи навіть довше, про що знали відповідні служби ц. к. університету.

До виїзду проф. д-ра Грушевського до Києва у грудні 1914 р. ці служби не мали представництва у Відні, тож на момент виїзду було не відомо, чи є таке представництво і де воно знаходиться. З огляду на це проф. д-р Грушевський вчинив повністю правомірно і правильно, коли отримав дозвіл від ц. к. органів, що є єдиними компетентними у таких випадках: закордонний паспорт і дозвіл на поїздку до Росії, тобто у країну, що перебувала у стані війни з [Австро-Угорською] імперією. І якщо ці органи визнали вказану ним мету подорожі правдивою та виправданою, то цим вони засвідчили непотрібність окремого дозволу служб ц. к. університету або відкрито чи за замовчуванням звільнили від отримання такого дозволу від університетських служб.

Те, що поверненню проф. д-ра Грушевського в [Австро-Угорську] імперію завадили обставини, що суперечили його бажанню чи не залежали від його волі, викладено вище у пункті 1, тож звинувачувати його у цьому не можна.

До пункту 2. При звинуваченні проф. д-ра Грушевського у ворожій до імперії публіцистичній діяльності оскаржувана ухвала покликається на енунацію, нібито оприлюднену ним у російській газеті «Речь» і передруковану в «Kurjer Lwowski», № 427 від 16 листопада 1915 р.

Сам переданий в оскаржуваній ухвалі Високого сенату зміст інкримінованої енунації, якщо розглянути його з об'єктивної точки зору і прийняти *per inconvincitum*, відповідає дійсності, однак він не лише не містить жодних об'єктивних ознак ворожого ставлення проф. д-ра Грушевського до Австрійської імперії, але не виявляє й сліду такої ворожості навіть при найдетальнішому аналізі та критиці.

Як відомо Високому сенату, проф. д-р Грушевський не відмовився від російського підданства і під час своєї професорської діяльності у Львові залишався громадянином Росії. Тож коли він, перебуваючи у цій ролі, заявляє, що бажає зміцнення Росії шляхом відродження і це відродження має відбуватись через надання свобод націям, що проживають на її території, коли він відкидає звинувачення в агітації за створення українських, налаштованих проти Росії легіонів, коли він підкреслює, що ні він,

ні представники українства в Росії не виступали за австрійську орієнтацію українства в Росії і що вирішення українського питання в Росії він убачає не у відторгненні українських земель, а в наданні їм автономії, – то з усіх цих висловлювань випливає тільки лояльна громадянська правова позиція проф. д-ра Грушевського щодо своєї держави, яка жодним керунком і жодним чином не стосується австрійської держави, тим більше не у ворожий спосіб чи з ворожим наміром.

З огляду на те, що оскаржувана ухвала не зазначає, яке саме висловлювання в опублікованій статті проф. д-ра Грушевського виказує ворожу до Австрійської імперії діяльність, можна припустити, що його звинувачують у всьому її змісті.

На думку Високого сенату, проф. д-р Грушевський мав або промовчати на важкі, публічно висунуті йому вченим-академіком звинувачення і тим самим підтвердити їхню правдивість, або зізнатись у своїй статті, що російський громадянин організовував проти Росії українські легіони в Австрії, поширював в Австрії австрійську орієнтацію російських українців і працював над відокремленням українських земель від Росії.

Одне й інше були б не більше, не менше, а (перше – мовчазним, друге – відкритим) зізнанням у зраді власної держави, самознеціненнім ученого-історика до ролі проплаченого політичного агітатора, оскверненнім майже 40-річної, присвяченої історичним студіям праці. І вінцем усьому цьому стали б засудження у державній зраді та ганебне тавро запродавця і зрадника своєї країни.

І якщо проф. д-ра Грушевського думка російської влади про нього могла хвилювати найменше, то з думкою російського народу він безсумнівно мав рахуватись.

Те, що змальована перспектива чекала на проф. д-ра Грушевського, красномовно демонструє випадок митрополита графа Шептицького, котрого, незважаючи на австрійське підданство, Росія покарала за антиросійську діяльність на теренах Австрії.

Як же безжально вчинила б та сама Росія з власним громадянином за діяльність такого роду!

Свою позицію щодо як Австрійської, так і Російської імперій проф. д-р Грушевський виразив у своїх численних наукових працях – якщо для цього був слушний контекст, як й усією своєю публіцистичною діяльністю в Австрії, а не лише виправданням проти закинутого йому звинувачення у зраді. Зрештою, цю його позицію високо оцінила і російська націоналістична офіційна й напівофіційна преса, поставивши його до ганебного стовпа як зрадника російських державних інтересів, назвавши засно-

вником і духовним лідером українського сепаратизму і політичного мазепинства, тобто антиросійського українського руху, й обвинувативши в антиросійському австрофілістві.

Українську мову ці кола охрестили «грушевчиною», тобто винаходом проф. д-ра Грушевського; їхні часописи сповнені інвектив, нападок, обвинувачень проти д-ра Грушевського; навіть його наукові праці вони таврують як особливо дружні до Австрії, як такі, що поширюються ц. к. австрійськими чиновниками серед українців Галичини.

Зразок таких інвектив докладено до цього листа – це стаття під заголовком «Отець Яворський³ про українців» з «Gazeta wieczorna» від 10 жовтня 1916 р.

Нарешті, той факт, що російська влада уже після 24-годинного перебування проф. д-ра Грушевського у Києві вислала його до Сибіру, що вона тримає його під постійним поліцейським наглядом, є найкращим свідченням того, що влада його країни думає про його діяльність, наскільки вона вважає цю діяльність зручною для себе або наскільки діяльність проф. д-ра Грушевського в Австрії приємна російській владі.

Ця прихильність російської влади до проф. д-ра Грушевського постане у яснішому світлі завдяки наступному порівнянню:

З офіційних джерел відомо, що професори галицьких університетів д-р Грабський⁴ і Здзеховський⁵ також перебувають у Росії. Свою діяльність вони здійснювали на теренах Австрії, а нині

³ Іван Яворський (1858–1930) – український галицький громадський і політичний діяч, греко-католицький священник, парох с. Стрільбичі (від 1895 р.). Член проводу Української національно-демократичної партії, посол на Галицький сейм у 1913–1914 рр.

⁴ Станіслав Грабський (Grabski, 1871–1949) – польський політик, державний діяч, економіст. У 1900–1939 рр. працював викладачем, був професором економіки Ягеллонського й Львівського університетів. Був співзасновником Польської соціалістичної партії (1892), таємним комісаром Національної ліги в Галичині, членом Польського національного комітету в Парижі (1917–1919). До Першої світової війни прихильно ставився до російської політики в Польщі, водночас вороже сприймаючи український рух.

⁵ Маріан Здзеховський (Zdziechowski, 1861–1938) – польський філолог, історик літератури, критик, публіцист. Був професором Ягеллонського університету та членом Академії наук у Кракові (1903). Один із засновників Слов'янського клубу в Кракові (1901), популяризатор російської інтелектуальної історії в Польщі. Роки Першої світової війни провів у Росії (Раків, Москва, Петроград).

продовжують у Росії. Проте жодна російська чи польська газета не повідомляє, що хоча б з одним із них російська вдала чинить так, як з проф. д-ром Грушевським, чи що хоча б одна волосина впала з голови цих панів через їхню діяльність в Австрії. Доказом неприязні російської влади до проф. д-ра Грушевського слугує і той факт, що під час російської окупації кандидат у нотаріуси Мочульський⁶ та управитель книгарнею Наукового товариства ім. Шевченка у Львові Дермаль⁷ були арештовані і вислані до Сибіру за листування із ним.

Докази: свідки Йозеф Онишкевич, ц. к. нотаріус, та пані Панькевич, управителька книгарнею Наук[ового] товариства ім. Шевченка, обоє – Львів.

Коли російська влада таким чином поводить із вченим мужем, котрий робить честь своєму урядові, із громадянином, злочин котрого в самій державі не може бути доведений, то, очевидно, його карають за якусь іншу діяльність, а саме за діяльність на теренах австрійської держави, а це є найкращим свідченням того, що вона не відповідає інтересам російської влади й що остання вважає її шкідливою для себе і корисною для свого противника, тобто для Австрії.

Докази: свідки Андрій Жук, Мар'ян Меленевський, письменники, Відень VIII, Йозефштерштрассе, 79, та Олександр Скоропис-Йолтуховський, Берлін, Ляйцігерштрассе, 131.

Коли російська влада приписує проф. д-ру Грушевському в певному сенсі роль Баттісті⁸, то влада австрійська є надто чесною й етичною, щоб прагнути вийти за межі можливого і зрозуміти, що за певних обставин людина вимушена говорити одне, а не інше, і що судити її треба за вчинки, а не за слова.

Повертаючись до суті справи, варто підкреслити, що звинувачення Високого сенату тримаються на дуже хиткій основі, а саме на публікації однієї статті у друкованому органі політичної

⁶ Михайло Мочульський (1875–1940) – український критик, літературознавець, перекладач. Дійсний член НТШ.

⁷ Август Дермаль (1874–1922) – управитель книгарнею Наукового товариства ім. Шевченка у Львові.

⁸ Чезаре Баттісті (Battisti, 1875–1916) – австро-угорський й італійський політичний діяч, національний герой Італії. Відразу після початку Першої світової війни Баттісті виїхав з Австро-Угорщини до Італії, де вів агітацію за вступ Італії у війну проти Австро-Угорщини. Після вступу Італії у війну створив добровольчий батальйон, воював на фронті. У 1916 р. потрапив у австрійський полон, після чого за звинуваченням у зраді був засуджений до смертної кари і повішений.

сили, надто добре відомої своєю тенденційністю стосовно українства, а отже і стосовно однієї з його опор – проф. д-ра Грушевського.

Які докази може навести Високий сенат того, що стаття у ворожій до українства політичній газеті правдиво, без відповідних прикрас, без упередженої інтерпретації передає слова і думки людини, котра через відсутність не може себе захистити? Хто поручиться за те, що «Kurjer Lwowski» не отримав цю статтю з других рук, які підготували її для читача з тією ж тенденційністю?

З огляду на це варто констатувати, що звинувачення Високого сенату позбавлені будь-якої об'єктивності, адже доказовий матеріал не піддавався критиці, відсутні основні умови неспростовної автентичності походження тексту, відсутня правова основа для допиту обвинуваченої сторони, а все звинувачення справляє враження, наче його єдиною правовою і фактологічною основою є теза «les absents ont toujours tort»⁹.

Крім того, щодо самої інкримінованої публікації, то звинувачення не наводять, у чому саме треба вбачати ворожу діяльність обвинуваченого стосовно Австрії: у його бажанні надання свобод народам Росії, у прагненні автономії для українських земель у Росії, у стремлінні до етнічного відродження Росії – під усіма цими постулатами сьогодні готовий підписатись, безсумнівно, кожен австрійський політик. Крім того, не зрозуміло, чи полягає злочин проф. д-ра Грушевського у відмові від агітації у Львівському університеті, причому варто наголосити, що за агітацію йому могло б бути висунуте таке ж обвинувачення, як висувається зараз. Крім того, треба зазначити, що перед війною дуже впливова частина польської преси помічала за проф. д-ром Грушевським саме таку агітацію, через що нападала на нього і звинувачувала його. Нарешті, варто підкреслити, що будь-який вплив на орієнтацію російського українства в австрійському керунку ця дуже впливова частина польської преси розцінювала як порушення дружніх австрійсько-російських відносин, а проте, як суворо засуджувались нею зародки такої орієнтації, свідчить її відома і знаменна позиція після вбивства незабутнього ерцгерцога Фердинанда, яку можна передати наступними словами: «Тепер закінчиться політика Бельведера (щодо української орієнтації) і розпочнеться політика Гофбурга»¹⁰.

⁹ Відсутні завжди винні (франц.).

¹⁰ «Politik des Belveders» – натяк на політичний курс ерцгерцога Франца Фердинанда, спадкоємця престолу, який мешкав у віденському палаці Бельведер. Він мав

З огляду на це відкритим залишається питання, чи очікували правлячі кола Австрії від проф. д-ра Грушевського агітації в університеті і відтак орієнтації російського українства у певному керунку.

Те, що відповідь на це питання є більш ніж сумнівною, прояснює обставина, що найбільш коротким шляхом для такої орієнтації було б заснування незалежного українського університету, а цьому, як відомо, чинили перешкоди і кола, не надто віддалені від тих, що висунули проти проф. д-ра Грушевського оскаржуване нами обвинувачення.

Незважаючи на усе сказане, можна констатувати, що вочевидь мала місце орієнтація українства в австрійському керунку і що на неї зреагувала найбільш компетентна і чутлива російська преса, виступивши з закидами проти проф. д-ра Грушевського, а російська влада відреагувала на ці закиди арештом та інтернуванням проф. д-ра Грушевського і людей, котрі з ним листувалися.

У світлі правдиво викладених вище фактичних обставин оскаржувана ухвала Високого сенату ц. к. Львівського університету постає фактично і юридично необґрунтованою, а отже, незаконною. У будь-якому разі вона не підкріплена бездоганим, не викликаючим жодних сумнівів фактичним доказовим матеріалом, є поверхневою і не підтвердженою жодними відповідними юридичними засадами.

На цій підставі куратор проф. д-ра Грушевського, що нижче підписався, звертається до Високого ц. к. Міністерства з вимогою скасувати оскаржувану ухвалу як незаконну.

Від імені проф. д-ра Михайла Грушевського
д-р Евін

Додаток:

Резюме згаданої д-ром Евіном статті під заголовком «Pop Jaworski o Ukraincach» з «Gazeta wieczorna» від 10 жовтня 1916 р.

Цим проплачений рублями духівник не задовольняється і далі пише: «Ми сподіваємось, що більше не буде таких голів округу, які протегують українцям, як це було в Станиславові, де голова округу популяризував історію Грушевського

власні політичні плани реформування імперії, зокрема федералізації, послаблення позицій угорської еліти та зміцнення центральної влади. «Politik der Burg» – відсилка до віденського палацу Гофбург, де жив сам імператор Франц Йосиф. Після вбивства ерцгерцога у Сараєво 28 червня 1914 р. його політичний вплив зник, і вся влада знову зосередилася у руках старого монарха та його оточення. Цитований вислів є констатацією зміни політичного курсу Австро-Угорщини від потенційно реформаторського до консервативно-монархічного, що й стало прологом до жорсткішого курсу у липні 1914 р., який привів до Першої світової війни.

(О, який жах!). Росія, – висновує Яворський, – мусить рахуватися з тим, що поширення українства в Галичині викличе небачені досі потрясіння». Автор не деталізує, які саме «потрясіння», але і без коментарів зрозуміло: похитнеться матеріальне становище Яворського і Дудикевича¹¹...

Ф. 26. – Оп. 5. – Спр. 510. – Арк. 112–117.

№ 3

Президія ц. к. дирекції поліції

№ 1.2612/рг.

Львів, 27 червня 1916 р.

Військово-польовому суду ц. к. Львівської комендатури

У 1894 р. у місцевому університеті було створено кафедру всесвітньої історії з особливим акцентом на історії Східної Європи з русинською мовою викладання.

На прохання українських політиків керівництво цією кафедрою було довірено професору Михайлу Грушевському, корінному українцю.

До свого призначення на посаду Грушевський працював у Росії і мав репутацію здібного історика та видатного представника українського руху в Росії.

Після призначення на посаду ординарного професора Львівського університету проф. Грушевський розгорнув активну наукову та політичну діяльність. Він неодноразово обирався головою Наукового товариства ім. Шевченка і досі номінально обіймає цю посаду.

В університеті він мав великий вплив на русинську університетську молодь, яка гуртувалась навколо нього.

У політиці проф. Грушевський, як правило, виявляв опозиційне ставлення як до уряду, так і до української парламентської репрезентації. Також він був видавцем й автором науково-літературного і політичного щомісячника під назвою «Літературно-науковий вістник», який виходив у Львові та Києві.

На шпальтах цього часопису, дописувачами якого крім галицьких політиків і письменників були також численні російські українці, часто обговорювалися політичні питання, особливо українське питання «в контексті як Австрії, так і Росії».

Хоча тенденції, яким слідував цей журнал, здавалося, були загалом ідентичними з тенденціями галицьких українців, проте він займав опозиційну позицію щодо політиків, яких підтримували представники галицьких українців.

Різкий поворот у ставленні літературного щомісячника «Вістник» і проф. Грушевського до політики галицьких українців, а також до оцінки їхньої позиції щодо ц. к. уряду, спостерігається лише від кінця 1912 р., після початку Балканської війни.

У контексті Балканської війни та неминучої війни у Європі представники трьох галицько-українських партій, а саме Національно-демократичної, Радикальної та Соціал-демократичної, на зустрічі у Відні 7 грудня 1912 р. прийняли урочисту декларацію. У ній йшлося про те, що у випадку війни з Росією все українське суспільство стане на бік Австро-Угорщини.

Після публікації цієї резолюції в пресі вона зазнала різкої критики з боку російських газет, що спонукало українських політиків внести у неї певні правки. Відтак у «Neue freie Presse» було опубліковано уточнення, що під українським суспільством маються на увазі лише австрійські українці, а не російські українці.

Тим не менше, ця резолюція і викладена у ній позиція австрійських українців, як і українська політика в Австрії загалом, були піддані різкій критиці в «Літературно-науковому вістнику».

«Літературно-науковий вістник» опублікував дві анонімні розвідки під назвою «З австрійської України» у № III від березня 1913 р. та № VI від червня 1913 р.

У цих статтях автор стверджує наступне:

У політичному житті галицьких українців минулий 1912 рік можна визнати зовсім безплідним.

Причиною цьому є те, що в засадах сучасної політики – крім тактичних помилок – закладено хибні передумови принципового характеру, які паралізують добрі наміри і прагнення наших політиків.

До таких хибних передумов належить передусім ідея (чи, точніше, легенда), яка мала вирішальний вплив на тактику української парламентської репрезентації і полягала в тому, що серед вищих кіл Австро-Угорської імперії нібито почалась докорінна зміна у розумінні українського питання.

Ця легенда стала помітною вже у 1908 р. під час Анексійної кризи і досягла апогею у 1912 р. Віра українців у цю легенду ще більше зміцнилася після звернення Його Величності Імператора до українського народу 18 червня 1912 р.

Наші політичні кола, – продовжує автор, – під впливом цієї легенди 7 грудня 1912 р., тобто в найкритичніший для становища Австро-Угорської імперії момент, ухвалили відому, але зовсім зайву декларацію, що у разі війни Австрії з Росією все українське суспільство (природно, галицьке) має одностайно і рішуче стати на бік Австрії.

¹¹ Володимир Дудикевич (1861–1922) – правник, адвокат, політичний діяч Галичини, посол до Галицького крайового сейму, лідер галицьких москвофілів.

Аналогічно у № IX цього щомісячника за вересень 1913 р. була піддана зневажливій критиці резолюція Всеукраїнського студентського з'їзду, що відбувся у Львові у липні 1913 р., – за те, що вона закликала українське суспільство приєднатися до програми антиросійської орієнтації і самостійності України (після її відокремлення від Росії) та активно підтримувати з цією метою корпус Українських січових стрільців.

У статті російського українця М. Євшана у вищезгаданому номері ця резолюція названа «дезорієнтацією».

У цьому ж номері Грушевський опублікував розвідку про Балканську війну, яку завершив наступним пасажем:

«Силу і значіння Росія може здобути тільки через внутрішнє оновлення – через [...] конституційні гарантії, піднесення селянських і робітничих мас – і розв'язання національного питання на основах широкої федеративності» (Літературно-науковий вістник, № IX за 1913 р., с. 332).

Війна застала проф. Грушевського в Австрії. Лиш у грудні 1914 р. він з родиною покинув Відень, де перебував на той час, і через Італію виїхав до Росії. Своїм знайомим він повідомив, що змушений повернутися до Росії, інакше російська влада конфіскує його тамтешнє майно.

Одразу після повернення до Росії його, як видатного українця, арештували російські служби. Однак незабаром він був звільнений завдяки втручання впливових російських діячів, які поручилися за те, що він ніколи не займався антиросійською агітацією і не діяв на шкоду Росії.

З приводу його арешту, а згодом і звільнення в російських газетах – згідно з газетними повідомленнями – розгорнулася полеміка.

Серед іншого, в друкованому органі російської кадетської партії під назвою «Речь» 25 жовтня 1915 р. професор Петербурзького університету Кулаковський звинуватив проф. Грушевського в антиросійській агітації у Львівському університеті та в участі у формуванні Українського легіону.

Проф. Грушевський заперечував проти цих звинувачень і у статті, опублікованій в газеті «Речь», заявив наступне: «Людам, які бодай трохи стежать за моїми статтями, досить добре відомо, що я, як і ті українські течії в Росії, до яких я приставав, зовсім не поділяв так званої «австрійської орієнтації», і вирішення українського питання

в Росії вбачав не у якомусь відторгненні українських земель, а в урегулюванні його законодавчим шляхом, спільними зусиллями прогресивного українського й великоросійського суспільства, у рамках російської державності, на ґрунті розвитку конституційного ладу, обласного самоуправління й національного самовизначення.

У такому напрямі й велася уся політична діяльність моя (наскільки я міг нею займатися) й інших представників українського суспільства останніми роками, і це лише свідчить, наскільки всі ми вірили (та й зараз продовжуємо вірити, попри все пережите за цей останній рік) у вирішення українського питання саме таким чином.

Від австрійської орієнтації українці найвиразніше відмежувалися, і я особисто у статті «Сараєвська трагедія», яка з'явилася за кілька днів до війни у тому ж «Літературно-науковім» віснику», категорично зазначив, що австрійська орієнтація не є вирішенням українського питання; що цей політичний настрій не має жодного впливу на настрої українського суспільства в Росії і не може жодним чином розраховувати на його співчуття»¹².

Ця теперішня позиція проф. Грушевського, як видно з вищесказаного, у цілому відповідає його політичним принципам довоєнного часу.

Оскільки проф. Грушевський відіграв надзвичайно помітну роль в українському таборі, зрозуміло, що його нелояльне і шкідливе ставлення до [Австрійської] держави могло мати тривалий вплив на широкі кола українців.

Отже, його діяльність слід розцінювати як діяння, заборонене кримінальним законодавством, особливо з огляду на нинішню ситуацію та супутні обставини.

Маю честь довести це до відома суду з метою відкриття кримінального провадження.

Ц. к. державний радник і директор поліції

д-р Райнлендер

Ф. 26. – Оп. 5. – Спр. 510. – Арк. 130–133 зв.

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025
Дата публікації: 31.12.2025

¹² Переклад подаємо за: <https://www.m-hrushevsky.name/uk/Publicistics/1915/TlinnyjPrax.html>

УДК 94(477+437) «1918/1939»

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-6>**Мирослава ФІЛПОВИЧ,***orcid.org/0000-0002-3220-6746**історичних наук, доцент,**Почесний професор**Балтійського науково-дослідного інституту проблем трансформації економічної сфери**(Рига, Латвійська Республіка),**доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності**Академії рекреаційних технологій і права**(Луцьк, Україна) filmira@ukr.net***Роман КРИЩУК,***orcid.org/0009-0002-1184-0366**аспірант кафедри всесвітньої історії**Волинського національного університету імені Лесі Українки**(Луцьк, Україна) polymorphnoe@gmail.com*

ЧЕХОСЛОВАЧЧИНА ЯК ПРОСТІР УКРАЇНСЬКОЇ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МІЖ ДВОМА СВІТОВИМИ ВІЙНАМИ

Дослідження української інтелектуальної діяльності в Чехословаччині між двома світовими війнами є важливим для розуміння процесів збереження та розвитку національної ідентичності в умовах еміграції. Воно дозволяє простежити, як українська еліта у вигнанні формувала інституційні структури, що стали фундаментом для подальшого розвитку науки й культури. Актуальність теми зумовлена також потребою осмислення досвіду української еміграції як складової загальноєвропейської історії ХХ століття. У статті розглядається роль Чехословаччини як одного з ключових центрів української інтелектуальної еміграції у міжвоєнний період. Чехословаччина стала «транзитним простором», де українські науковці й митці уникли репресій та зберегли традицію.

Після поразки визвольних змагань 1917–1921 рр. значна частина української політичної та культурної еліти знайшла прихисток у демократичному середовищі Чехословаччини. Тут виникли та активно діяли освітні й наукові інституції, зокрема Український Вільний Університет у Празі, Господарська академія в Подєбрадах, Педагогічний інститут ім. Драгоманова, а також культурні осередки, як частина ширшого культурного процесу еміграції – Музей визвольної боротьби України та мистецькі студії. Українські інституції в Празі були визнані європейськими академічними колами, що легітимізувало українську науку.

Особлива увага приділяється інтелектуальній діяльності українських учених, митців та громадських діячів, які у вигнанні зберігали й розвивали національну ідентичність, формували академічні традиції та створювали культурні надбання. Чехословаччина постає як простір свободи та творчості, де українська еміграція змогла реалізувати потенціал, обмежений у радянській Україні. Саме тут закладалися концепти державності й культурної самобутності, які пізніше вплинули на дискурс незалежної України.

Ключові слова: Чехословаччина, Україна, вчені, освіта, міжвоєнний період, політика, влада, інтелектуальна діяльність.

Myroslava FILIPOVYCH,

orcid.org/0000-0002-3220-6746

PhD in History, Associate Professor;

Honorary Professor

Baltic Research Institute for Economic Sector Transformation Problems

Riga, Republic of Latvia),

Associate Professor at the Department of Documentation and Information Activities

Academy of Recreational Technologies and Law

(Lutsk, Ukraine) filmira@ukr.net

Roman KRISCHUK,

orcid.org/0009-0002-1184-0366

Postgraduate student at the Department of World History

Lesya Ukrainka Volyn National University

(Lutsk, Ukraine) polymorphnoe@gmail.com

CZECHOSLOVAKIA AS A SPACE OF UKRAINIAN INTELLECTUAL ACTIVITY BETWEEN THE TWO WORLD WARS

The study of Ukrainian intellectual activity in Czechoslovakia between the two world wars is important for understanding the processes of preservation and development of national identity in the conditions of emigration. It allows us to trace how the Ukrainian elite in exile formed institutional structures that became the foundation for the further development of science and culture. The relevance of the topic is also due to the need to comprehend the experience of Ukrainian emigration as a component of the pan-European history of the twentieth century. The article examines the role of Czechoslovakia as one of the key centers of Ukrainian intellectual emigration in the interwar period. Czechoslovakia has become a "transit space" where Ukrainian scientists and artists have escaped repression and preserved the tradition

After the defeat of the liberation struggles of 1917–1921, a significant part of the Ukrainian political and cultural elite found refuge in the democratic environment of Czechoslovakia. Educational and scientific institutions arose and actively operated here, in particular the Ukrainian Free University in Prague, the Academy of Economics in Poděbrady, the Pedagogical Institute. Drahomanov, as well as cultural centers, as part of the broader cultural process of emigration – the Museum of the Liberation Struggle of Ukraine and art studies. Ukrainian institutions in Prague were recognized by European academic circles, which legitimized Ukrainian science.

Particular attention is paid to the intellectual activity of Ukrainian scientists, artists and public figures who, in exile, preserved and developed national identity, formed academic traditions and created cultural heritage. Czechoslovakia appears as a space of freedom and creativity, where Ukrainian emigration was able to realize the potential limited in Soviet Ukraine. It was here that the concepts of statehood and cultural identity were laid, which later influenced the discourse of independent Ukraine.

Key words: *Czechoslovakia, Ukraine, scientists, education, interwar period, politics, power, intellectual activity.*

Постановка проблеми: полягає у відсутності узагальнюючих праць, які б розглядали Чехословаччину як цілісний простір української інтелектуальної діяльності, що поєднував освітні, наукові, політичні та культурні виміри

Аналіз досліджень. У сучасній історіографії питання української еміграції в Чехословаччині розглядається фрагментарно: окремо аналізуються діяльність Українського Вільного Університету, Господарської академії в Подєбрадах, культурних товариств. Дослідження істориків (наприклад, праці І. Лисяка-Рудницького (Лисяк-Рудницький, 1994), Я. Пеленського (Пеленський, 2002)) висвітлюють – освітні програми, політичну діяльність уряду УНР в екзилі, культурні ініціативи, тощо (Власенко, 2006).

Уявлення про інституційний розвиток української науки й освіти в умовах еміграції та підтримки чехословацької влади подано у праці

О. Сухобокової (Сухобокова, 2022). Базовим джерело для дослідників, яке охоплює широкий спектр культурних і наукових проявів української еміграції є робота М. Мушинки (Мушинка, 2020). Допомагають реконструювати атмосферу інтелектуального середовища та міжособистісні зв'язки мемуари українських діячів – Д. Антонович (Антонович, 1923), І. Горбачевський (Горбачевський, 1930), М. Шраг (Шраг, 1950). Загалом, більшість праць присвячені саме становищу української еміграції в Чехословаччині, і майже не акцентується увага на інтеграційній складовій, яка було започаткована у цей період між представниками двох націй (Філіпович, 2025; Фісанов, 2020; Шульга, 2019).

Метою статті є комплексний аналіз Чехословаччини як простору української інтелектуальної діяльності у міжвоєнний період.

Виклад основного матеріалу: Першопричиною масового переселення українців до Чехословаччини стала поразка Української Народної Республіки та Західноукраїнської Народної Республіки у війнах 1917–1921 років. На відміну від багатьох інших держав Центральної Європи, Чехословаччина виявилася найбільш відкритою до прийняття українських біженців. Дослідження свідчать, що уряд Чехословаччини свідомо пішов на підтримку української еміграції, бачачи в ній не тільки гуманітарну, але й політичну інвестицію (Пеленська, 2019). Це було зумовлено як гуманітарними мотивами, так і стратегічними міркуваннями. Адже чехословацький уряд прагнув зміцнити свій міжнародний авторитет як демократичної держави, а також підтримував антибільшовицькі сили, розглядаючи їх як потенційних союзників у регіоні. У цьому контексті українська еміграція стає частиною політики у формуванні антибільшовицьких настроїв у регіоні.

Особливістю української присутності в Чехословаччині було й те, що українці формували дві основні групи українства, одна з яких у своїй суті не була емігрантською. Підкарпатська Русь – регіон із переважно автохтонним українсько-русинським населенням (селянство, духовенство, місцева інтелігенція) – увійшла до складу Чехословаччини за рішенням Сен-Жерменського договору 1919 року. Це означало, що понад пів мільйона українців опинилися в новій державі без зміни місця проживання. Поряд з цією групою, політична еміграція з УНР і ЗУНР (військові, урядовці, студенти, науковці, діячі культури) селилися переважно в Чехії й Моравії (Прага, Подебради, Брно тощо). Саме ця хвиля стала тим, що історики називають «українською політичною еміграцією в міжвоєнній Чехословаччині» (Дериш, 2024).

Це важливий аспект, адже чисельність і статус цих двох груп дуже відрізнялися: перші – корінне населення провінції, другі – класична політична еміграція, яка жила «на валізах», але створила потужну мережу інституцій. Чехословацька влада, на відміну від попередніх угорських адміністрацій, проводила відносно ліберальну політику щодо місцевого населення: розвивала освіту, інфраструктуру, підтримувала модернізаційні процеси.

Економічне становище українських політичних емігрантів було складним. Більшість із них втратила майно, соціальний статус і засоби до існування. Вони змушені були адаптуватися до нових умов: працювати на фабриках, у сільському господарстві, займатися дрібним підприємництвом. Водночас чехословацька держава створила правові механізми, які дозволяли цим емігрантам

легально працювати, навчатися, отримувати стипендії та здійснювати фінансові операції. Уряд не просто «терпів» їх, а створював механізми, як існувати економічно – працювати, навчатися, розпоряджатися грошима, використовуючи законні інструменти. Це сприяло поступовій інтеграції українців у соціально-економічне життя країни, хоча більшість із них продовжувала сприймати своє перебування як тимчасове.

Однією з найважливіших причин, чому Чехословаччина стала центром української еміграції, була її освітня політика. У Празі та Подебрадах діяли українські гімназії, які забезпечували середню освіту для дітей емігрантів. Вони працювали за українськими програмами, але отримували державну акредитацію. При тому, варто акцентувати увагу, що на Підкарпатській Русі (Закарпатті) ситуація з українським/русинським шкільництвом у міжвоєнний період була значно складніша й відрізнялася від тієї підтримки, яку українська еміграція отримувала у самій Чехії чи Моравії. Влада визнавала місцеве населення як «русинів», і в школах офіційно запроваджувалася «руська» (русинська) мова. Це створювало конкуренцію між трьома течіями: українофільською (за українську літературну мову), русофільською (орієнтація на російську), локально-русинською (діалектна основа). Уряд фінансував початкові та середні школи, але часто уникав чіткого визначення – українська чи русинська мова має бути основною. Зокрема у Мукачеві діяла гімназія з руською мовою навчання, де частина викладачів підтримувала українофільську орієнтацію. У Хусті діяла гімназія, яка стала важливим осередком української інтелігенції.

Таким чином на відміну від Праги, де українські школи мали чітку національну орієнтацію, на Закарпатті влада балансувала між різними течіями, щоб уникнути конфліктів. При тому чеська мова активно вводилася як інструмент інтеграції краю в державу, а обіцянки широкого самоврядування не були реалізовані, що позначалося й на шкільництві – місцеві громади мали мало впливу на освітню політику.

В середині країни уряд реалізовуючи так звану «шкільну акцію», спрямовував зусилля на підтримку інтелектуальних еліт народів, що втратили державність, серед емігрантів була значна кількість української інтелектуальної еліти – публіцисти, історики та літературознавці, науковці, митці. Зокрема, Д. Антонович, історик мистецтва, один із засновників Українського Вільного Університету; І. Горбачевський, медик і хімік, перший ректор УВУ, відомий як один із творців української

наукової термінології; М. Чубатий, історик права, дослідник української державності; І. Лисяк-Рудницький (молодий студент), пізніше став одним із найвідоміших українських істориків у діаспорі. Поряд з істориками та гуманітаріями працювали українські економісти та юристи: М. Шраг, економіст, професор Української господарської академії в Подебрадах, В. Кубійович, географ, етнолог, пізніше редактор «Енциклопедії українознавства», С. Рудницький, географ, автор фундаментальних праць з української географії, викладав у Празі. Розвивали українську літературу та культуру Олександр Олесь (Кандиба), поет, який активно співпрацював із празькими культурними колами; М. Андрусак, літературознавець, дослідник української класики, О. Колесса, мовознавець, літературознавець, ректор УВУ.

Уряд фінансував стипендії, дозволяв легальний статус студентів, часто забезпечував гуртожитками. У своєму дослідженні О. Зубко стверджує, що держава створила для емігрантів цілісний «пакет» легальних можливостей – від проживання до фінансових операцій (Zubko, 2021; Зубко, 2023). У відповідь на звернення 17 березня 1921 року представників Українського Вільного Університету до Президента Республіки Т. Масарика, щодо допомоги при переїзді з Відня, уряд офіційно дозволив його діяльність і частково фінансово підтримав заклад (ЦДАВО України, ф. 3859). Педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, взагалі був заснований за сприяння чеської влади, щоб готувати українських учителів.

Наявність великої кількості українців та досить ліберального політичного ґрунту щодо національних меншин сприяли діяльності значної кількості різноманітних інституцій: Український комітет в Чехословацькій Республіці, Український комітет допомоги біженцям з Карпатської України, Українське народне об'єднання, Об'єднання офіційних українських кооперативних спілок за кордоном, Спілка українських емігрантських організацій в Чехословаччині, Український інститут громадознавства в Празі та багато інших як освітньо-наукових, так і громадсько-політичних. Найбільш значною була організація «Україна» з центром у Подебрадах та Музей «Визвольна війна в Україні» у Празі. Наукове життя зосереджувалося в основному в історично-філософському товаристві у Празі, в Українському педагогічному інституті, в Українській господарській академії (ЦДАВО України, ф. 14).

Слід при тому зазначити, що українські емігранти у Чехословаччині, залишаючись окремою етнокультурною спільнотою, не були ізольованою соціальною групою, навпаки – активно взаємоді-

яли з чеським суспільством через освіту, культуру та політику. Створюючи власні інституції (освітні заклади, гімназії, видавництва) вони водночас інтегрувалися у чехословацьке середовище, отримували підтримку уряду, брали участь у науковому та мистецькому житті. Особливість цієї взаємодії полягала у симбіозі: українці отримували інституційну підтримку й культурний простір, а чеська інтелігенція – новий імпульс для розвитку демократичних ідей та міжнародного авторитету Чехословаччини як «гуманітарної держави».

Найбільш ефективною інтеграція була у академічній сфері. Так, Український Вільний Університет (Прага) співпрацював із Карловим університетом: чеські професори читали лекції, а українські викладачі залучалися до наукових дискусій у чеських академічних колах. В обох закладах навчались і чеські, і українські студенти. Господарська академія в Подебрадах мала тісні зв'язки з чеськими економістами та аграрниками, що дозволяло українським студентам інтегруватися у європейську наукову традицію.

Українські часописи («Нова Україна», «Українська школа», «Українська трибуна», «Пробоем») друкували статті чеських інтелектуалів, які підтримували ідею культурної автономії українців. Чеські видавництва допомагали українським авторам публікувати наукові та літературні праці, що робило їх доступними для ширшої європейської аудиторії. Українські хори та театральні гуртки виступали на спільних концертах і фестивалях із чеськими колективами, створюючи атмосферу культурного діалогу. Виставки українських митців у Празі відвідували чеські художники та критики, що сприяло взаємному впливу у мистецькому середовищі.

Очевидно, що активна діяльність українства призвела до появи цілої плеяди громадських, політичних та науко-освітніх діячів серед чехів, які були зацікавлені історією та культурою українців впродовж багатьох десятиліть. У цьому контексті варто перш за все згадати Т. Масарика (T. G. Masaryk), філософа, соціолога, першого президента Чехословаччини. Він був одним із перших чеських інтелектуалів, хто системно вивчав українське питання, писав про українську націю, підтримував українську державність, сприяв розвитку українських інституцій у Празі. Досліджував українське право, історію та становище українців у Російській імперії, активно співпрацював з українськими емігрантами у міжвоєнній Чехословаччині, правознавець та славіст К. Кадлець (K. Kadlec). Одним із найважливіших популяризаторів українців у чеському середовищі кінця

XIX – початку XX ст. був Ф. Ржегорж (F. Řehoř), етнограф, який багато років працював у Галичині, автор численних праць про українську культуру, побут, фольклор. Важливим джерелом з історії української культури є етнографічні нотатки Л. Куба (L. Kuba), музикознавець, етнограф, художник, який записував українські народні пісні, подорожував українськими землями. Фольклорист, славіст Ї. Горак (J. Horák) досліджував українську народну творчість, порівняльну міфологію та слов'янські культурні зв'язки. Ї. Шкворецький (J. Škvor), історик, який вивчав українську еміграцію в Чехословаччині, автор праць про українські академічні інституції у Празі. М. Дочкал (M. Dvořáček/Dočkal) – дослідник українсько-чеських культурних зв'язків, писав про українську літературу, переклади, рецепцію українських авторів у Чехії. Ї. Качала (J. Kachala), славіст, літературознавець, досліджував українську літературу XX століття, зокрема модернізм. Ї. Марван (J. Marvan), лінгвіст, славіст, працював над історією української мови, діалектологією, мовними контактами. П. Ржегорж (P. Řehák / Řehoř) сучасний дослідник українсько-чеських відносин, історії української еміграції.

Окрім культурної, освітньо-наукової діяльності українська еміграція в Чехословаччині була надзвичайно політизованою. Тут діяли представники

різних ідеологічних течій: республіканці УНР, гетьманці, націоналісти, соціалісти та соціал-демократи. Між ними точилася боротьба за вплив на еміграційні організації, пресу та студентське середовище. Активну політичну та громадську діяльність проводили А. Лівицький, голова Директорії УНР в екзилі, юрист за освітою; М. Шаповал, соціолог, публіцист, організатор українських наукових інституцій у Празі. Українські політичні клуби в Празі організовували дискусії, де брали участь чеські журналісти, історики та громадські діячі, обговорюючи проблеми Центрально-Східної Європи. Дослідження про інформаційну діяльність української діаспори в Чехословаччині 1930-1931 рр. свідчать, що була сформована розгалужена мережа пресових, організаційних і політичних структур, які були важливим каналом передачі інформації про Україну на Захід і навпаки (Sverdlyk, 2020).

Висновки: Таким чином, завдячуючи тогочасній урядовій політиці українська еміграція в міжвоєнній Чехословаччині стала унікальним явищем, який поєднував політичний вимушений характер переселення та культурно-освітній ренесанс. При тому реалізація владної політики була неоднорідною: у деяких регіонах права меншин підтримувалися, в інших – існували соціально-економічні та адміністративні обмеження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Антонович Д. Український Вільний Університет у Празі: історія та завдання. Прага: Вид-во УВУ, 1923. 56 с.
2. Власенко В. До історіографії української еміграції у Чехословаччині в міжвоєнний період (1921-1939 рр.). Вінниця, 2006.
3. Горбачевський І. Спогади про Український Вільний Університет. Прага: УВУ, 1930. 112 с.
4. Дериш Б. Українська еміграція в міжвоєнній Чехословаччині: репрезентація українського питання. Наукові записки НаУКМА. Історичні науки. Київ, 2024.
5. Зубко О.Є. Художньо-літературні смаки української еміграції на теренах міжвоєнної Чехословаччини (1920-1930 рр.). Історичні науки. Донецький національний університет ім. Василя Стуса, 2023.
6. Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. Київ: Основи, 1994. 560 с.
7. Мушинка М. Енциклопедія мистецтва, культури і громадського життя українців міжвоєнної Чехословаччини (1919-1939). Прага: Національна бібліотека Чеської Республіки, 2020.
8. Пеленська О. Україна поза Україною: Енциклопедичний словник мистецького, культурного і громадського життя української еміграції в міжвоєнній Чехословаччині (1919-1939). Прага: Národní knihovna České republiky – Slovanská knihovna, 2019.
9. Пеленський Я. Українська еміграція в Чехословаччині: міжвоєнний період. Київ: Інститут історії України НАН України, 2002. 276 с.
10. Сухобокова О. «Огнище української культури»: українська освіта та наука у міжвоєнній Чехословаччині. Київ: Музей української діаспори, 2022. URL: <https://diaspora.com.ua/ognyshhe-ukrayinskoyi-kultury-ukrayinska-osvita-ta-nauka-u-mizhvoyennij-chehoslovachchyni/>
11. Філіпович М. Культурно-історичне співробітництво Чехії та України: кризь призму глобальних розколів. International scientific-practical conference “Current Issues of the World Economy, International Economic Relations and International Communications Amidst the Formation of a New World Order and Polarization of the World” (March 24-25, 2025). Vol. 2. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2025. pp. 316-320. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-534-1-127>
12. Фісанов В., Макап В. Інтелектуальна еліта України у першій Чехо-Словацькій республіці: Zavorotna N. Scholars in Exile: The Ukrainian Intellectual World in Interwar Czechoslovakia. Історико-політичні проблеми сучасного світу, 2020, (42), pp. 255-259. DOI: <https://doi.org/10.31861/mhpi2020.42.255-259>
13. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), ф. 14, оп. 2, спр. 1251, арк. 20.

14. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), ф. 3859, оп. 3, спр. 9, арк. 1.
15. Шпраг М. Спогади. Прага: б. в., 1950. 275 с.
16. Шульга С. Чехословаччина у міжвоєнні: «збирання» краян. XII Буковинська міжнародна історико-краєзнавча конференція, присвячена 185-й річниці від дня народження Юрія Федьковича та 160-й річниці від дня народження Степана Смаль-Стоцького: тези доповідей (1-2 листопада 2019 р.) / наук. ред. О. В. Добржанський. Чернівці, 2019. С. 156-159.
17. Sverdlyk, Z., & Klynina, T. Information Activities of the Ukrainian Diaspora in the Czechoslovak Republic (1930-1931). *Journal of History Culture and Art Research*, 2020, 9(1), pp. 386-395. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2416>
18. Zubko, O. The Ukrainian Emigration in Interwar Czechoslovakczyna and the issue of Personal Finance (1918-1939). *V. N. Karazin Kharkiv National University Bulletin. History of Ukraine. Ukrainian Studies: Historical and Philosophical Sciences*, 2021, 33, pp. 29-38. DOI: <https://doi.org/10.26565/2227-6505-2021-33-04>

REFERENCES:

1. Antonovych, D. (1923). *Ukrainskyj Vilnyj Universytet u Prazi: istoriia ta zavdannia* [Ukrainian Free University in Prague: history and tasks]. Prague: Vyd-vo UVU. 56 p. [in Ukrainian].
2. Derish, B. (2024). *Ukrainska emihraziiia v mizhvoyennij Chekhoslovachchyni: reprezentatsiia ukrainskoho pytannia* [Ukrainian emigration in interwar Czechoslovakia: representation of the Ukrainian issue]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Istorychni nauky*. Kyiv. [in Ukrainian].
3. Fisanov, V., & Makar, V. (2020). *Intelektualna elita Ukrainy u pershii Chekho-Slovatskii respublitsi: Zavorotna N. Scholars in Exile: The Ukrainian Intellectual World in Interwar Czechoslovakia. Istoryko-politychni problemy suchasnoho svitu*, (42), pp. 255-259. DOI: <https://doi.org/10.31861/mhpi2020.42.255-259> [in Ukrainian].
4. Filipovych, M. (2025). *Kulturno-istorychne spivrobotnytstvo Chekhii ta Ukrainy: kriz pryzmu hlobalnyh rozkoliv* [Cultural and historical cooperation of the Czech Republic and Ukraine: through the prism of global divisions]. *International scientific-practical conference "Current Issues of the World Economy, International Economic Relations and International Communications Amidst the Formation of a New World Order and Polarization of the World"* (March 24–25, 2025). Vol. 2. Riga: Baltija Publishing. pp. 316–320. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-534-1-127> [in Ukrainian].
5. Horbachevskij, I. (1930). *Spohady pro Ukrainskij Vilnyj Universytet* [Memoirs about the Ukrainian Free University]. Prague: UVU. 112 p. [in Ukrainian].
6. Lysiak-Rudnytskyj, I. (1994). *Istorychni ese* [Historical essays]. Kyiv: Osnovy. 560 p. [in Ukrainian].
7. Mushynka, M. (2020). *Entsyklopediia mystetstva, kultury i hromadskoho zhyttia ukrainsiv mizhvoyennoi Chekhoslovachchyny (1919–1939)* [Encyclopedia of art, culture and public life of Ukrainians in interwar Czechoslovakia (1919-1939)]. Prague: National Library of the Czech Republic. [in Ukrainian].
8. Pelenska, O. (2019). *Ukraina poza Ukrainou: Entsyklopedychnyj slovnyk mystetskoho, kulturnoho i hromadskoho zhyttia ukrainskoi emihrazii v mizhvoyennij Chekhoslovachchyni (1919-1939)* [Ukraine beyond Ukraine: Encyclopedic dictionary of artistic, cultural and public life of Ukrainian emigration in interwar Czechoslovakia (1919-1939)]. Prague: Národní knihovna České republiky – Slovanská knihovna. [in Ukrainian].
9. Pelenskij, Ya. (2002). *Ukrainska emihraziiia v Chekhoslovachchyni: mizhvoyennij period* [Ukrainian emigration in Czechoslovakia: interwar period]. Kyiv: Institute of History of Ukraine NAS of Ukraine. 276 p. [in Ukrainian].
10. Shrah, M. (1950). *Spohady* [Memoirs]. Prague: б. в. 275 p. [in Ukrainian].
11. Shulha, S. (2019). *Chekhoslovachchyna u mizhvoyenni: «zbyrannia» kraian* [Czechoslovakia in the interwar period: "gathering" compatriots]. XII Bukovynska mizhnarodna istoryko-kraieznavcha konferentsiia...: tezy dopovidej (Nov. 1-2, 2019) / ed. O. V. Dobrzhan'skyj. Chernivtsi. pp. 156–159. [in Ukrainian].
12. Sukhobokova, O. (2022). «Ohnyshche ukrainskoi kultury»: ukrainska osvita ta nauka u mizhvoyennij Chekhoslovachchyni ["Center of Ukrainian culture": Ukrainian education and science in interwar Czechoslovakia]. Kyiv: Muzei ukrainskoi diaspori. URL: <https://diaspora.com.ua/ognyshhe-ukrayinskoyi-kultury-ukrayinska-osvita-ta-nauka-u-mizhvoyennij-chehoslovachchyni/> [in Ukrainian].
13. Sverdlyk, Z., & Klynina, T. (2020). Information Activities of the Ukrainian Diaspora in the Czechoslovak Republic (1930-1931). *Journal of History Culture and Art Research*, 9(1), pp. 386–395. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2416> [in English].
14. Vlasenko, V. (2006). *Do istoriografii ukrainskoi emihrazii u Chekhoslovachchyni v mizhvoyennij period (1921-1939 rr.)* [On the historiography of Ukrainian emigration in Czechoslovakia in the interwar period (1921-1939)]. Vinnytsia. [in Ukrainian].
15. Zubko, O. (2021). The Ukrainian Emigration in Interwar Czechoslovakczyna and the issue of Personal Finance (1918-1939). *V. N. Karazin Kharkiv National University Bulletin. History of Ukraine. Ukrainian Studies: Historical and Philosophical Sciences*, 33, pp. 29-38. DOI: <https://doi.org/10.26565/2227-6505-2021-33-04> [in English].
16. Zubko, O. Ye. (2023). *Hudozhno-literaturni smaky ukrainskoi emihrazii na terenah mizhvoyennoi Chekhoslovachchyny (1920-1930 rr.)* [Artistic and literary tastes of Ukrainian emigration in interwar Czechoslovakia (1920-1930)]. *Istorychni nauky*. Donetsk National University named after Vasyl Stus. [in Ukrainian].
17. TsDAVO Ukrainy, f. 14, op. 2, spr. 1251, ark. 20. [in Ukrainian].
18. TsDAVO Ukrainy, f. 3859, op. 3, spr. 9, ark. 1. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 94 (477).726.5

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-7>**Василь ХОМІЦЬКИЙ,***orcid.org/0000-0002-9505-7266*

кандидат історичних наук,

старший викладач кафедри української мови і літератури, історії та методики їх навчання

Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка

(Тернопіль, Україна) *vasulko1973@gmail.com*

АВТОКЕФАЛЬНИЙ РУХ В ЗБОРІВСЬКОМУ ТА БЕРЕЖАНСЬКОМУ БЛАГОЧИННЯХ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ (1989–1990 РР.)

У статті вперше досліджується автокефальний рух на Тернопільщині, зокрема у Зборівському і частково у Бережанському районах. Цьогоріч виповнилося тридцять п'ять років із дня I Помісного собору УАПЦ КП (5–6 червня 1990 р.). Тривалість російсько-української війни, заставляє нас задуматися, чи це був правильний крок.

Звірства російських солдатів по відношенню до українців і українських воїнів, страшенні бомбардування жилих будинків, шкіл, садочків, лікарень, домів престарілих тощо. Звір'яче ставлення росіян до українських військовополонених. А найбільше додає жаху, коли «священнослужителі рпц» просто на просто здавали «своїх» парафіян, передавали місце дислокації ЗСУ, різних об'єктів інфраструктури для катування і знищення. Це ті ознаки, які пересічний українець тепер усвідомлює і розуміє, що без незалежної української православної Церкви, не може бути незалежної України.

Керівництво рпц в кінці 80-х на початку 90-х років, свідомо протистояло процесам автокефалії в Україні, більше того був придуманий проєкт «автокефалія», який мав злитися із УАПЦ і зруйнувати її зсередини. Тому, у вище вказаний період спостерігалися конфлікти між православними, греко-католиками, поділ сімей за конфесійними ознаками, поділ сіл, вулиць, міст, упереджене ставлення до працівників за конфесійною приналежністю. Важко було священникам із шлюбами, бо кохання немає меж. Були чисельні випадки, коли наречений був з одної конфесії, а наречена з іншої. А ці конфесії були вороже налаштовані одна до одної. А що казати про їхні родини.

Особливо потрібно звернути увагу на відношення самих священнослужителів. Пересічний українець спостерігав за всіма цими процесами і диву давався, як відносяться між собою священнослужителі. Їхні взаємовідносини передавалися і парафіянам, бо останні казали, що так роблять священники.

На прикладі Зборівського благочиння, нам вдалося провести наукове дослідження автокефального руху. Дослідження проходило непросто, бо потрібно було провести інтерв'ю із очевидцями цих подій, на жаль, дехто із безпосередніх учасників цього руху відійшов вже у вічність. Але попри різні обставини, дослідження проведене. Більше того, благочиння мале, але надзвичайно дружнє.

Висловлюємо вдячність всім учасникам цього дослідження, бо засвідчуємо особливий період, який потрібно було не тільки прожити, але й проявити сміливість і мудрість, виваженість і патріотизм заради наступних поколінь і утвердження автокефальної української православної Церкви.

Ключові слова: автокефальний рух, УАПЦ, священник, благочинний, парафія.

Vasyl KHOMITSKYI,*orcid.org/0000-0002-9505-7266*

Candidate of Historical Sciences,

Senior Lecturer at the Department of Ukrainian Language and Literature, History and Methods of Teaching

Kremenets Regional Humanitarian and Pedagogical Academy named after Taras Shevchenko

(Ternopil, Ukraine) *vasulko1973@gmail.com*

THE AUTOCEPHALIC MOVEMENT IN THE ZBORIV AND BEREZHANY PARISHES OF THE TERNOPIL REGION (1989–1990)

This article is the first to examine the autocephalous movement in the Ternopil region, particularly in the Zboriv and, to some extent, Berezhany districts. This year marks the thirty-fifth anniversary of the First Local Council of the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church (June 5–6, 1990). The duration of the Russian-Ukrainian war makes us wonder whether this was the right step.

The atrocities committed by Russian soldiers against Ukrainians and Ukrainian soldiers, the horrific bombing of residential buildings, schools, kindergartens, hospitals, nursing homes, etc. The brutal treatment of Ukrainian prisoners of war by Russians. And what is most horrifying is when “clergymen of the Russian Orthodox Church” simply handed over “their” parishioners, revealing the location of the Armed Forces of Ukraine and various infrastructure facilities for torture and destruction. These are the signs that the average Ukrainian now realizes and understands that without an independent Ukrainian Orthodox Church, there can be no independent Ukraine.

In the late 1980s and early 1990s, the leadership of the Russian Orthodox Church deliberately opposed the processes of autocephaly in Ukraine. Moreover, a project called "autocephaly" was devised, which was supposed to merge with the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church and destroy it from within. Therefore, during the above-mentioned period, there were conflicts between Orthodox Christians and Greek Catholics, families were divided along confessional lines, villages, streets, and cities were divided, and employees were treated with prejudice based on their religious affiliation. It was difficult for priests with marriages, because love has no boundaries. There were numerous cases when the groom was of one denomination and the bride was of another. And these denominations were hostile to each other. And what can we say about their families?

Particular attention should be paid to the attitude of the clergy themselves. Ordinary Ukrainians observed all these processes and were amazed at how clergymen treated each other. Their relationships were passed on to parishioners, because the latter said that this was how priests behaved.

Using the example of the Zboriv Deanery, we were able to conduct scientific research on the autocephalous movement. The research was not easy, as it required many different documents and interviews, and some of the direct participants in this movement have already passed away. But despite various circumstances, the research was carried out. Moreover, the deanery is small but extremely friendly.

We express our gratitude to all participants in this study, as we acknowledge a special period that required not only endurance, but also courage and wisdom, prudence and patriotism for the sake of future generations and the establishment of the autocephalous Ukrainian Orthodox Church.

Key words: autocephalous movement, UAOC, priest, dean, parish.

Постановка проблеми. З приємністю потрібно зазначити, що одинадцять парафій на історичній Зборівщині вкінці 80-х першими в Тернопільській області перейшли в УАПЦ. Цей крок здійснювали відважні, освічені і патріотично налаштовані православні священники. Низка з них були або однокурсниками, або просто разом навчалися в одному духовному навчальному закладі: Ленінградській академії рф. Немало важний факт, що частина священників була родом із сусідньої Львівської області і це давало їм можливість координувати свої дії.

На Тернопільщині про автокефалію, ще не знали, а у Львові чули. 19 серпня 1989 р. за старим стилем в день Преображення Господнього при великому здвигу народу, священник о. Володимир Ярема (патріарх Димитрій – 1993–2000 рр.) і його співробітник прот. Іван Пашуля зробили заяву і вийшли зі складу рпц. В той час о. Володимир говорив, «що замахнувся каменем на сонце», мотивуючи це, що структура рпц чимала. Цей крок у церковній історії назвали третім відродженням УАПЦ. Малий, історичний львівський храм ап. Петра і Павла став епіцентром автокефального руху в Україні.

Скориставшись цією подією священники Зборівського і Бережанського благочинь відвідали о. Володимира Ярему, для координації своїх дій, а відтак взяли благословення у єпископа Івана (Боднарчука). Їхні спільні і мудрі дії привели до результату і спокою на ввірених парафіях.

Аналіз дослідження. Про автокефальний рух у Зборівському і Бережанському благочиннях наукове дослідження проводиться вперше.

Мета статті передбачає донести до пересічного читача і дослідника про автокефальний рух і його особливості на Зборівщині і Бережанщині.

Виклад основного матеріалу. Духовне піднесення православних вірних в 1988 р. спричинив ювілей тисячоліття хрещення Київської держави. З боку державних інституцій була скасована інструкція «Про застосування законодавства про релігійні культи» (Закон, 1990: 813). Особливо в західних областях України, парафіяни встановлювали на церковних подвір'ях ювілейні хрести, а отці-настоятелі їх освячували при великому здвигу народу. Полум'яні проповіді священників, зрошували людські душі. Ювілей тисячоліття хрещення Київської держави наприкінці 80-х минулого століття, вніс корективи у державно-церковних відносинах. Українці впродовж віків виборювали своє право на незалежність як держави, так і Церкви. Ці чинники в кінці 80-х втілити в життя було непросто. Найперше на місцях далеко було до реалізації задуманого, бо кадри були вірні радянському режиму і крок вліво, чи вправо міг закінчитись плачевно для борців за справедливість. Надія волі жевріла і українці вичікували момент.

Для переважної частини віруючих українців, тема автокефалії була незнайомою і новою. Просвітницької роботи ніхто не проводив, та й часу було обмаль. Духовенство без волі керуючого архієрея не могло самочинно приймати рішення. І зміна церковної юрисдикції відбувалася тільки згідно благословення правлячого єпископа. На фасадах храмів в переважній більшості не було таблиць, на яких було зазначено приналежність релігійної організації до тої чи іншої юрисдикції. Парафіяни, які відвідували храм не здогадувалися до якої конфесії він належить. Тому, коли в 1989 р. розпочався автокефальний рух, переважна частина людей не розуміла його змісту.

Перші кроки в автокефалії зробила Львівщина, Івано-Франківщина, а згодом і Тернопільщина.

Саме і про рідну Тернопільську область буде наше дослідження.

Першими в Тернопільській області в автокефальну Церкву увійшла низка священників Зборівського деканату (Зборівського району, нині Тернопільського). Саме отець-декан Павло (Дудкевич) настоятель храмів Здвиження Чесного Животворящого Хреста Господнього с. Заруддя; арх. Михаїла с. Вірлів; Покрови Божої Матері с. Травотолоки; ап. Івана Богослова с. Озерянка; Введення в храм Пресв. Богородиці с. Храбузна; о. Ярослав (Гайдучок) настоятель храмів влкмц. Євстафія Плакиди с. Беримівці; св. Івана Богослова с. Кудобинці; св. влкмч. Юрія Переможця с. Мшана; Воскресіння Христового с. Кудинівці; мч. Параскеви П'ятниці с. Жуківці; о. Михайло (Михайлюк) (нині єпископ Закарпатський і Хустський Кирило) настоятель храму св. Трійці селище Залізці; о. Ігор (Брегей) настоятель храмів: св. арх. Михаїла с. Чистопادي; Успіння Божої Матері с. Ратищі; Чуда Михайлового в Хонах с. Піщане; о. Іван (Пиріг) настоятель храмів влкмч. Димитрія Солунського с. Грабківці; каплиця Володимира і Ольги с. Млинівці; св. Миколая с. Метенів; Різдво Богородиці, с. Присівці; Покрови Божої Матері с. Тустоголови. Згодом о. Ігора (Пирога) переконали парафіяни і він перейшов в УГКЦ (Брегей, 2025: 1).

Входження до складу УАПЦ відбувалося не спроста. Лунали погрози в бік духовенства. Але де священник був авторитетом для своїх парафіян питання автокефалії сприймали з розумінням. Там де цього не спостерігалось, там відбувалася непоко́ра, залякування і врешті решт перехід до УГКЦ. Часто віруючі люди до кінця не усвідомлювали, що авторитет священника будується впершу чергу на його освіті, далі на його вихованні, переконанні, мікрокліматі в священничій сім'ї, патріотизмі і життєвому досвіді. І саме цей букет чеснот впливав на духовні почуття вірних.

Зборівщина надихала православних священників на боротьбу за автокефалію, адже це місце Зборівської битви (5-6 серпня 1649 р.), яка для гетьмана Богдана Хмельницького і козаків увінчалася перемогою. Простий український люд в XVII ст. втікаючи від свавілля поляків у глиб українських степів, робив це свідомо, щоб зберегти православну віру і дати військовий опір польській експансії. Зборівський мирний договір, засвідчив про початок відліку Козацької держави, адже він укладався між гетьманом Богданом Хмельницьким, який представляв Козацьку державу і польським королем Яном II Казимиром який представляв Річ Посполиту. Сам текст договору було надруковано трьома мовами: англійською, німецькою,

та французькою. Порізно в світі поставилися до цього міждержавного договору (Крип'якевич, 1985: 17–32).

В селах навколо м. Зборова та й в самому місті, донині є присутні залишки військових інженерних споруд і місця захоронення вбитих козаків. Зборівські церковні дзвіниці в день бою не тільки закликали на службу Богу, але й своїм звуком дали знак козакам про початок битви. Тому в новітній час, коли виникла потреба у відродженні автокефальної Церкви, місцеві православні священники швидко організувалися і повчальні проповіді були тим церковним дзвоном, який закликав вірних парафіян до підтримки автокефальних процесів, які вже відбулися у Львові та в Івано-Франківську. Славні звичаї козаків неодноразово були темою до звернення у проповідях священників до парафіян (Бігус, 2008: 18–40).

За спогадами пані-матінки Олександри (Дудкевич), восени 1989 р. одного вечора, парафіяни зателефонували до о. Павла (Дудкевича) і повідомили, що підписи зібрані і вони готові перейти в УАПЦ. Це була колосальна праця отця-настоятеля. Душпастир своїми проповідями, а також не мало важний факт, те що священник був родом із Львівщини, переконливо вплинув на думку парафіян (Дудкевич, 2025: 1).

Подібні дії священників і парафіян спостерігалися і на інших парафіях благочиння. Так 24 листопада 1989 р. Зборівське благочиння перейшло в УАПЦ (Сіверський, 2025: 1). На той час, до його складу входило чотири православних священники із одинадцятьма парафіями (селами) (Послужний, 1989: 1–4).

Зборівський благочинний о. Павло (Дудкевич) народився 15 листопада 1958 р. в с. Пікуловичі Львівської області. Закінчив Львівський поліграфічний інститут, а згодом Ленінградську академію. В 1988 р. в с. Заруддя розпочав священничу службу. Понад шість разів за місцем проживання, обирався парафіянами депутатом до Зборівської районної ради від партії БЮТ (Парацій, 2025: 1). Прот. Павло очолюючи Зборівський деканат вів послужний список на бланку Тернопільсько-Буцацької єпархії УАПЦ, в якому зазначалися парафії (села), назва храму, коли храмове свято, в якому році збудований, кількість дворів, відсоткове відношення православних і греко-католицьких віруючих, найближчі храми, прізвище священника-настоятеля парафії, рік народження, дата хіротонії (висвячення), адреса і контактний номер телефону (Послужний, 1989: 1–4).

У с. Заруддя Зборівського району розташований храм в честь Здвиження Чесного Животво-

рячого Хреста Господнього, який було збудовано в 1911 р. (Бігус, 2008: 293). Престольне свято 14 вересня. В селі на кінець 80-х було 135 дворів: з них 90 православні віруючі і 10 греко-католики. Найближчий храм в с. Озерянка. Очолював парафію священник Павло (Дудкевич). Хіротонія звершенна 17 лютого 1985 р. Окрім цього села о. Павло обслуговував ще с. Озерянку, Травото-локи, Вірлів (Послужний, 1989: 1–4).

У с. Озерянка Зборівського району розташований храм ап. Івана Богослова, храмове свято 26 вересня. Храм був збудований в 1905 р. (Бігус, 2008: 359). В селі було 140 дворів, з них 90 православних і 10 греко-католиків. Найближчий храм в с. Заруддя (Послужний, 1989: 1–4).

У с. Травотолоки Зборівського району розташований храм Покрова Пресв. Богородиці, храмове свято 1 жовтня. Храм побудований в 1909 р. (Бігус, 2008: 394). В селі налічувалося 100 дворів, з них 95 православні і 5 греко-католики. Найближчий храм в с. Заруддя (Послужний, 1989: 1–4).

У с. Вірлів Зборівського району розташований храм арх. Михаїла, храмове свято 8 листопада. Храм побудований в 1924 р. (Бігус, 2008: 257). У селі налічувалося 100 дворів, з них 70 православні і 30 баптисти. Найближчий храм в с. Храбузна (Послужний, 1989: 1–4).

У с. Беримівці Зборівського району розташований храм великомученика Євстафія Плакиди. Храмове свято 20 вересня. Храм збудований в 1909 р. (Бігус, 2008: 237). У селі налічувалося 120 дворів мешканці яких себе відносили до православних. Найближчий храм в с. Кудинівці. Парафію очолював прот. Йосиф (Пайкуш) 4 грудня 1955 р. народження. Хіротонію отримав 17 лютого 1991 р. Окрім села Беримівці о. Йосиф очолював ще села Кудобинці і Мшана (Послужний, 1989: 1–4).

У с. Кудобинці Зборівського району розташований храм ап. Івана Богослова. Храмове свято 20 вересня. Храм побудований в 1905 р. (Бігус, 2008: 293). В селі налічувалося 120 дворів, з них 80 православні і 40 греко-католики. Богослужіння звершувалися почергово. Найближчий храм в с. Беримівці (Послужний, 1989: 1–4).

У с. Мшана Зборівського району розташований храм великомученика Юрія. Храм збудований в 1906 р. (Бігус, 2008: 338). В селі налічувалося 100 дворів, з них 80 православні і 20 греко-католики. Богослужіння звершувалися почергово. Найближчий храм в с. Жуківці (Послужний, 1989: 1–4).

У селищі Залізці розташований храм в честь св. Трійці. Храмове свято святкується на другий день Зелених свят (Духів день). Храм збудований в 1926 р. (Павлишин, 2023: 24–30). В селищі налі-

чувалося 400 дворів: 100 православних і 300 греко-католиків. Настоятель прот. Михайло (Михайлюк) 5 грудня 1963 р. Хіротонію отримав 19 липня 1989 р. Найближчий храм в с. Чистопати (Послужний, 1989: 1–4).

У с. Чистопати розташований храм арх. Михаїла, храмове свято 8 листопада. Храм збудований в 1925 р. (Бігус, 2008: 414). В селі налічувалося 160 дворів, з них 60 православні і 60 греко-католики. В храмі з 1991 до 1995 рр. проводилися богослужіння почергово. Парафію із сіл Чистопати, Ратищі і Піщане очолював з лютого 1991 р. прот. Ігор (Брегей) 7 жовтня 1961 р. народження. Хіротонію отримав 14 листопада 1990 р. (Послужний, 1989: 1–4).

У с. Ратищі Зборівського району розташований храм в честь Успіння Богородиці, храмове свято 15 серпня. Храм збудований в 1896 р. (Бігус, 2008: 386). У храмі розміщена чудотворна ікона Божої Матері Ратищівська. В селі налічувалося 100 дворів, з них 95 православні і 5 греко-католики (Послужний, 1989: 1–4).

У с. Піщане Зборівського району розташований храм в честь Чуда арх. Михаїла. Храмове свято святкують 6 вересня. Храм збудований в 1923 р. В селі налічувалося 70 дворів, з них 50 православні і 20 греко-католики (Послужний, 1989: 1–4).

На Зборівщину о. Ярослава (Гайдучка) запросив служити о. Павло (Дудкевич). Вони обоє були родом із Львівщини, разом навчалися в Ленінградській семінарії. Священник Ярослав (Гайдучок) прийшов служити на Зборівщину в 1987 р. із сусідньої Збаражчини. Тисячоліття хрещення Київської держави згадує о. Ярослав вже святкував на Зборівщині. Обслуговував п'ять сіл: Беримівці, Кудобинці, Жуківці, Кудинівці і Мшану (Гайдучок, 2025: 1).

21 січня 1991 р. в Україні відбулася найбільша велелюдна акція ланцюг злуки «Українська хвиля». За своїми масштабами вона була найбільшою в Європі. Українці взяли за руки від Києва до Львова, а це понад 700 км. Варто зазначити, що Львовом ця акція не закінчувалася. Епіцентром і перехрестям цих подій було місто Стрий. Від якого простягалися дороги живого ланцюга до Закарпаття і до Івана-Франківська, який у 1919 р. був столицею ЗУНРу. Ця акція в народі отримала назву «Живий ланцюг» і була присвячена 71-й річниці Акта Злуки УНР і ЗУНР. Акція відбувалася в неділю 21 січня 1990 р., щоб по можливості зібрати максимум людей. Маршрут живого ланцюга пролягав повз курган Козацької могили поруч із м. Зборів. (Петришин, URL: <https://>

uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/sichen/21/1990-symbolichnyy-lancyug-zluky-ukrayinska-hvylya-vid-kyueva-do-lvova).

У цей день було заплановано освячення хреста на Козацькій могилі. Тут зібралося керівництво Зборівського району і чисельне духовенство із парафіянами. Священнику Ярославу (Гайдучку) випала честь освятити хреста на Козацькій могилі. А згодом панотець виявив бажання звернутися до присутніх із проповіддю. Священнику Ярославу (Гайдучку) не хотіли дати мікрофон, але панотець вирвав з рук і звернувся до присутніх із словом-проповіді. «...Наша дума, наша пісня не вмре не загине. От де люди наша слава, слава України...» такими словами звернувся панотець до присутніх і рукою показав на новоосвячений хрест на Козацькій могилі. У проповіді панотець звернув увагу на Зборівську битву і її значення, зазначив скільки полягло невинних козаків за українську землю. Але цей час був не дуже сприятливий, бо розпочалися міжконфесійні конфлікти між греко-католиками і православними. І біля Козацької могили о. Ярославу нагадали і спробували залякати, що тут є присутні греко-католики і тепер ви вже отче не будете спати з відкритими вікнами... Але священник не розгубився і вслід відповів, що він нікого не боїться і спить з відкритими вікнами. Недоброзичливці почали вивчати обстановку навколо помешкання священника в с. Беримівці. А вже через два дні після проповіді вночі, коли були перебої з електроенергією, вирішили прийти до о. Ярослава (Гайдучка) і помститися за гомілію на Козацькій могилі в м. Зборові. Їх було п'ятеро (Гайдучок, 2025: 1).

Тиснули на жаль: «Отче відкрийте біда, отче відкрийте біда»... так серед ночі зверталися до священника нібито парафіяни. Отець знаючи парафіяльне життя вирішив спішити на допомогу, наближався до входних дверей, щоб відкрити. За дверима почув розмову: «чого Ви отче так не сміло відкриваєте двері, ніби когось боїтеся». Але отче відповів: «А кого я маю боятися. Що я комусь, щось погане зробив...» І тут посипалась інфективна лексика. Тоді один з них вхопив священника за горло і почав душити. Два рази священника нападник вдарив кастетом в області грудей і голови. Кров обливала тіло душпастиря, а інший нападник замахнувся сокирою, але вона тричі застрягла у верхній частині рами дверей і до сьогодні на одвірках церковної хати залишився знак. А тоді обухом сокири вдарили в голову священника Ярослава. Але панотець почав боротись і викинув з хати нападника. Священник кликав на допомогу: «Люди! Люди! Але ніхто не прийшов, бо спали» (Гайдучок, 2025: 1).

Згадує панотець, що це була перша година ночі. Нападники повтікали, а закровавлений священник поспішив до найближчої сусідньої хати. Парафіянка відкрила двері, наробила крику, викликала міліцію. Священника швидко доставили до Зборівської районної лікарні. Там попросили віддати закровавлену майку. Священник сподіваючись на об'єктивне розслідування, майку віддав. А згодом душпастиря міліція почала звинувачувати, що це він сам зробив (Гайдучок, 2025: 1).

З болем на душі про цей інцидент згадує о. Ярослав (Гайдучок). Однокурсники о. Ярослава, які служили у Львові, звернулися до нього, щоб він залишив цю парафію. Бо в подальшій службі, тут життя не буде. Парафіяни до священника ставилися люб'язно і дуже просили, щоб священник їх не покидав (Гайдучок, 2025: 1).

Коли священник виїжджав із с. Беримівці, люди перегородили йому дорогу. Пані-матінку пропустили, а священника ні. Тоді отче Ярослав почав просити, щоб люди не розлучали його з дружиною. Після звернення панотця до віруючих, з болем на душі парафіяни відпустили улюбленого пастиря. Після Зборівщини о. Ярослав продовжив священниче служіння спочатку у м. Жовква, а згодом у с. Осталовичі Перемишлянського району на Львівщині (Гайдучок, 2025: 1).

Цей інцидент негативно вплинув на релігійну ситуацію в Зборівському районі, та й в Тернопільській області загалом. Тривалий час ніхто із священників не мав бажання служити в с. Беримівці. Аж згодом виявив бажання о. Йосиф (Пайкуш) і 1 травня 1991 р. прийшов звершувати душпастирське служіння. Статут на парафію Кудобинці №180 отримали 24 липня 1991 р. (Статут, 1991: 1–4). Статут на парафію Кудинівці св. Воскресіння отримали 24 липня 1991 р. (Статут, 1991: 1–4). Статут на парафію Мшана отримали 24 липня 1991 р. (Статут, 1991: 1–4). Статут на парафію Беримівці отримали 24 липня 1991 р. (Статут, 1991: 1–4).

Біля Козацької могили у Зборові в 1990 р. започаткувався автокефальний рух. Вже тоді мешканці противилися слову місцевого керуючого єпископа УПЦ МП. Проводили історичні розвідки, хто був більш патріотичний у конфесійному плані: греко-католики, чи православні. І в результаті дослідження прийшли до висновку, що в до унійний і після унійний періоди, православні віруючі і духовенство, були патріотично налаштованими. Громадськість розуміла вже тоді, що відроджувати незалежну Україну без незалежної Церкви призведе до краху (Брегей, 2025: 1).

Про утвердження українського православ'я в с. Чистопати, Ратищі та Піщани згадує митрофор-

ний протоієрей Ігор (Брегей). З 1980 р. до 1991 р. на даних парафіях звершував служіння прот. Петро (Жаровський). Парафіяни за час його служіння привикли до пастиря. Він для парафіян був авторитетом і коли розпочалися міжконфесійні протистояння, переважна більшість парафіян була із пастирем. До його приходу на цю парафію, деякий час служив о. Миколай (Вдовин), він був сватом владики Василя (Боднарчука) (Брегей, 2025: 1).

В с. Ратищі в храмі Успіння Божої Матері знаходилася чудотворна ікона Ратищівської Божої Матері. Церковний актив: старший брат, скарбник і старша сестриця виявили бажання звернутися до настоятеля о. Ігоря (Брегея) перейти в УГКЦ, на що панотець відмовив. Згодом розпочалися судові слухання, які довели аж до Верховного Суду України, але завдяки інформації, яка знаходилася у старовинному катехизмі про Ратищівський храм, рішення суду було в користь православної громади с. Ратищі (Брегей, 2025: 1).

В катехизмі зазначалося, що храм Успіння Божої Матері в с. Ратищі, був збудований на землі польської шляштинки графині Марії Цінської римо-католицького сповідання, яка мала право патронату приватного. Керуючий єпископ направляв графині священника, а вона його призначала і встановлювала певну пожертву на його утримання, або відкликала. Тому пересічний мешканець села не міг впливати на стан церковних справ (ДАТО, ф. 231. оп. 6. спр. 759).

В с. Чистопаді після закладення каменя під дзвіницю біля місцевого храму арх. Михаїла о. Ігорем (Брегеем) весною 1992 р. на подвір'ї приборства стався бунт парафіян. Коли настоятель ступив на подвір'я, його ніхто не чіпав. І тільки закрив двері в хату, як хтось намірився ввірватися в коридор будинку, але на дверях був ланцюжок і задумане бунтарям не вдалося втілити. Тоді інша парафіянка жбурнула каменем у вікно парафіяльної хати. Дружина панотця Христина вже була на восьмому місяці вагітна, окрім священника в хаті ще були малі діти, ніхто не злякався, але були насторожені. Отець швидко зреагував і викликав швидку, яка їх доставила до Залозецької лікарні. Отець Ігор Брегей наголошує у своєму інтерв'ю: «Віру зберегли, а культуру втратили...». Священник немає на нікого злоби, навпаки закликав, що дану статтю будуть читати, «як одні, так і другі», тому ми стараємося не посварити, а навпаки показати і навчити, щоб подібного не робили (Брегей, 2025: 1).

Статути на парафії сіл Чистопаді (Статут, 1991: 1–4), Ратищі (Статут, 1991: 1–4) і Піщани (Статут, 1991: 1–4), отримали 24 липня 1991 р.

22 грудня 1990 р. на парафію смт. Залізці владикою Васиєм (Боднарчуком) був направлений о. Михайло (Михайлюк). В цей день у храмі Трійці відбулася дияконська хіротонія о. Василя (Стефанишина). До цього часу на парафії служив прот. Миколай (Цап) переходити в автокефальну Церкву він не хотів, тому змушений був полишити дану парафію і поїхав на службу в далекий Сибір рф (Єпископ Кирило, 2025: 1). Прот. Михайло (Михайлюк) очолив парафію в Залізцях і з першого дня почав підтримувати автокефальний рух на Зборівщині, а згодом і на Бережанщині. Громада отримала статут УАПЦ КП 24 липня 1991 р. (Статут, 1991: 1–4).

На початку 90-х в Зборові о. Михайлом (Михайлюком) настоятелем храму Трійці Залізці, був освячений хрест на місці, яке готувалося під будівництво храму Спаса на крові. Про цю подію стримовано згадує о. Ігор (Брегей) і називає її авантюрою. Бо Зборівська битва була переможною, а Спас на крові це храм в Петербурзі в якому під час богослужіння вбили імператора Олександра II. В ті часи між священниками Зборівського благочиння відбулося замішання, зіткнення двох духовних освіт: російської (імперської, державної) і української (церковної). У цій дискусії остання перемогла. В ці роки, коли відроджувався автокефальний рух не можна було змішувати із імперською політикою. Цей хрест так і донині стоїть у полі, немовби згадує про події 90-х, але ніякого будівництва храму на цьому місці так і не відбулося (Брегей, 2025: 1).

Беручи інтерв'ю 7 серпня 2025 р. у владики Кирила (Михайлюка) єпископа Ужгородського і Хустського відносно зборівського хреста та закладення каменя під будівництво храму у м. Зборові, ми дізналися про те що назву Спас на крові присвячували до свята муч. Макавейських 14 серпня і з московським імперіалізмом не було нічого спільного. Але назва деяких священників і громадськість насторожувала і провокувала, бо пов'язувала із смертю імператора Олександра II (Єпископ Кирило, 2025: 1).

У Зборові питання храму могло вирішитися позитивно, як зазначає прот. Василь (Сенчишин), голова Зборівської міськради Шевчук О. П. пропонував православним священникам для храму римо-католицький костел. Але для цього потрібно було зареєструвати православну релігійну громаду, звернутися із відповідним проханням на сесію міськради, але на жаль тоді Зборівський благочинний прот. Павло (Дуткевич) не зробив ніяких дій. Цим скористалася греко-католицька громада, якій і передали відповідну культову споруду. (Сенчишин, 2025: 1).

Овіяне козацькою славою місто Зборів три-чвертий час було позбавлене православного спількування. Релігійна громада була зареєстрована 6 грудня 1991 р. Міська рада православної громади виділила земельну ділянку під будівництво храму по вулиці Козацькій влітку 1992 р. На цій ділянці о. Ярославом (Пирогом) був освячений хрест під будівництво храму в честь влчмч. Димитрія Солунського. Камінь під будівництво храму був закладений архієпископом Тернопільським і Буцацьким Нестором (Писиком) 8 листопада 2014 р. (Венгер, 2025: 1).

Релігійна громада малочисельна і їм було надзвичайно важко зводити храм. Але знайшлися жертводавці і храм влчмч. Димитрія Солунського сьогодні ще не введений у експлуатацію, але вже збудований. Будівництво храму було завершено 20 серпня 2019 р. Православна громада звершує богослужіння у пристосованому приміщенні, але у цієї спільноти відкрилося друге дихання. Бо нещодавно у храм митрополитом Тернопільським і Кременецьким Нестором (Писик) подаровано ікону і часточку мощей святого митрополита Київського і всієї України Рафаїла Заборовського (XVIII ст.), який походить із Зборова (Парафія, URL: <https://opendatabot.ua/c/23586801>).

Славна пам'ять про отця-благочинного Павла (Дуткевича) заставила задуматися над подіями 80–90 рр. Вони були не простими. Мала кількість православних священників у Зборівському районі звершували богослужіння і їх часто надихав легендарний душпастир. Але 20 жовтня 2021 р. прот. Павло (Дуткевич) відійшов у вічність і був похований у рідному с. Пікуловичі на Львівщині. Пам'ять із роду в рід, а його незабутнє служіння на історичній Зборівщині буде не тільки увіковічене у пам'яті, але й у слові (Парацій, 2025: 1).

У Бережанському благочинні автокефальний рух серед місцевого православного духовенства був більш масовий. Бережанський благочинний о. Іван

(Пилипишин) 6 листопада 1989 р. зробив збори благочиння в Бережанах, на яких були прийняті відповідні рішення відносно автокефалії Церкви. 26 листопада 1989 р. Бережанське благочиння перейшло в УАПЦ, а це 24 священники із ввіреними парафіями. Це були всі села Бережанського району (тоді Підгаєцький район був у складі Бережанського) окрім, с. Нараїв (Сіверський, 2025: 1).

Непросто було священникам втілювати ідею автокефалії на ввірених парафіях у Бережанському благочинні. Були скандали, конфлікти, зневага і залякування. Але глибока віра в Бога давали сили долати страх і перемагати зло. Сьогодні священники і парафіяни гордяться своїм духовним подвигом. Їхній патріотизм, це є найвище, що може бути у цьому світському житті.

Висновок. Поширення автокефалії у Зборівському та Бережанських благочиннях завдячується авторитетним і мудрим наставникам-священникам, які були патріотами і глибоко віруючими українцями.

Недостатнє духовне виховання і освіченість у релігійних і світських питаннях, в кінці 80-х на початку 90-х засвідчили своїми конфліктними діями, а подекуди і криміналом.

Відродження батьківської православної віри допомогло деяким парафіям зберегти спокій і впевненість в собі. Там де цього не вдалося досягти, мешканці сіл змушені були розділитися, конфліктувати, будувати нові храми, які точно в їхніх селах були зайвими. Адже в майбутньому їх потрібно буде утримувати, реставрувати, а сільське населення має тенденцію до зменшення.

Окрім цього було виявлено, що запізнілі рішення Зборівського благочиння негативно вплинули, як на створення релігійної громади в історичному місті Зборові, так і на забезпечення культовою спорудою православних віруючих, що призвело до будівництва храму надзвичайними зусиллями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бігус М. Зборівщина: історія і сьогодення: Історико-краєзнавчий нарис. Укл. М.Б. Бігус. Тернопіль: Воля, 2008. 480 с. С.18–40.
2. Брегей І. Інтерв'ю з о. Ігорем Брегеєм 6 серпня 2025 р. С. 1. Власний архів прот. Василь Хоміцький.
3. Брегей І. Спогади о. Ігоря Бригея про пастирське служіння на ввірених парафіях Чистопади, Ратищі, Піщани 11 серпня 2025 р. С. 1. Власний архів прот. Василя Хоміцького.
4. Венгер А. Спогади о. Андрія Венгера 21.12.2025 р. С. 1. Власний архів прот. Василя Хоміцького.
5. Гайдучок Я. Інтерв'ю з о. Ярославом (Гайдучком) 10 серпня 2025 р. С. 1. Власний архів прот. Василя Хоміцького.
6. ДАТО. Ф.231. Оп.6. Спр.759.
7. Дудкевич Олександра. Спогади пані-матінки Олександри Дудкевич (5.08.2025 р.). С. 1. Власний архів прот. Василя Хоміцького.
8. Єпископ Кирило (Михайлюк). Інтерв'ю з єпископом Ужгородським і Хустським Кирилом (Михайлюком) 7 серпня 2025 р. С. 1. Власний архів прот. Василя Хоміцького.
9. Закон Союза Советских Социалистических Республик «О свободе совести и религиозных организациях». Ведомости Съезда народных депутатов СССР и Верховного Совета СССР. 1990. № 41. С. 813.

10. Крип'якевич І.П. Коротка історія Зборова до початку XIX віку. Над берегами Серету, Стрипи і Золотої Липи. Зборівщина: історико-мемуарний і літературний збірник. Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Том XXXVIII.–Торонто-Нью-Йорк-Париж-Сідней: Harmony Printing Limited, 1985. С.17–32.
11. Сіверський І. Спогади прот. Івана Сіверського (11.08.2025 р.). С. 1. Власний архів прот. Василя Хоміцького.
12. Павлишин А., Ільчишин, В. Церква святої Трійці в Залізцях: історія і датування. Літопис Волині. 2023. № 29. С. 24–30.
13. Парафія Димитрія Солунського м. Зборів Зборівського району Тернопільської єпархії ПЦУ. URL: <https://opendatabot.ua/c/23586801> (дата звернення: 20.12.2025 р.).
14. Парацій О. Інтерв'ю з Олександром Парацієм 11 серпня 2025 р. С. 1. Власний архів прот. Василя Хоміцького.
15. Петришин І. 1990 – символічний ланцюг злуки «Українська хвиля» від Києва до Львова. URL: <https://uinpr.gov.ua/istorychnyy-kalendar/sichen/21/1990-symvolichnyy-lancyug-zluky-ukrayinska-hvylya-vid-kyuева-do-lvova> (дата звернення: 07.12.2025 р.).
16. Послужний список Зборівського деканату Тернопільсько-Бучацької єпархії 1989–1998рр. С. 1–4. Власний архів прот. Миколи Пайкуша.
17. Сенчишин В. Інтерв'ю з прот. Василем Сенчишином 15 грудня 2025 р. С. 1. Власний архів прот. Василя Хоміцького.
18. Статут парафії Кудобинці храм св. Ап. Івана Богослова Зборівського благочиння Тернопільської єпархії УАПЦ №180 від 24 липня 1991 р. С. 1–4. Храм ап. Івана Богослова с. Кудобинці, Зборівського району.
19. Статут парафії Кудинівці храм св. Воскресіння Зборівського благочиння Тернопільської єпархії УАПЦ №180 від 24 липня 1991 р. С. 1–4. Власний архів прот. Миколи Пайкуша.
20. Статут парафії Мшана храм св. влкмч. Юрія Переможця Зборівського благочиння Тернопільської єпархії УАПЦ №180 від 24 липня 1991 р. С. 1–4. Храм св. влкмч. Юрія Переможця Зборівського району.
21. Статут парафії Беримівці храм св. влкмч. Євстафія Зборівського благочиння Тернопільської єпархії УАПЦ №180 від 24 липня 1991 р. С. 1–4. Храм св. влкмч. Євстафія Зборівського району.
22. Статут парафії Піщани храм чудо арх. Михаїла Зборівського благочиння Тернопільської єпархії УАПЦ №180 від 24 липня 1991 р. С. 1–4. Храм Чуда арх. Михаїла с. Піщани Зборівського району.
23. Статут парафії Чистоподи храм св. Арх. Михаїла Зборівського благочиння Тернопільської єпархії УАПЦ №180 від 24 липня 1991 р. С. 1–4. Храм св. арх. Михаїла Зборівського району.
24. Статут парафії Ратищі храм Успіння Божої Матері Зборівського благочиння Тернопільської єпархії УАПЦ №180 від 24 липня 1991 р. С. 1–4. Храм Успіння Божої Матері с. Ратищі Зборівського району.
25. Статут парафії міста Залозці храму Пресвятої Трійці Зборівського благочиння Тернопільсько-Бучацької єпархії УАПЦ № 180 від 24 липня 1991 р. С. 1–4 с. Залізці Зборівського району.

REFERENCES:

1. Bihus M. (2008) Zborivshchyna: istoriia i sohodennia: Istoryko-kraieznavchyi narys. [Zborivshchyna: history and present day: Historical and regional essay]. Ukl. M.B. Bihus. Ternopil: Volia, 2008. 480 s. S.18–40. [in Ukrainian].
2. Brehei I. (2025) Interviu z o. Ihorem Breheiem 6 serpnia 2025 r. [Interview with Father Igor Bregey on 6 August 2025]. S. 1. Vlasnyi arkhiv prot. Vasyl Khomitskyi. [in Ukrainian].
3. Brehei I. (2025) Spohady o. Ihoria Bryheia pro pastyrskoe sluzhinnia na vvirenykh parafiiakh Chystopady, Ratyshchi, Pishchany 11 serpnia 2025 r. [Memories of Father Igor Brygey about his pastoral ministry in the parishes of Chystopady, Ratyshche, and Pishchany 11 August 2025]. S. 1. Vlasnyi arkhiv prot. Vasylia Khomitskoho. [in Ukrainian].
4. Venher A. (2025) Spohady o. Andriia Venhera 21.12.2025 r. [Memories of Father Andriy Venger, 21 December 2025]. S. 1. Vlasnyi arkhiv prot. Vasylia Khomitskoho. [in Ukrainian].
5. Haiduchok Ya. (2025) Interviu z o. Yaroslavom (Haiduchkom) 10 serpnia 2025 r. [Interview with Father Yaroslav (Haiduchok) on 10 August 2025]. S. 1. Vlasnyi arkhiv prot. Vasylia Khomitskoho. [in Ukrainian].
6. DATO. [DATO]. F.231. Op.6. Spr.759. [in Ukrainian].
7. Dudkevych Oleksandra. (2025) Spohady pani-matinky Oleksandry. (5.08.2025 r.). [Memories of Mrs. Alexandra Dudkevich 5.08.2025]. S. 1. Vlasnyi arkhiv mytrofornoho prot. Vasylia Khomitskoho. [in Ukrainian].
8. Yepyskop Kyrylo (Mykhailiuk). (2025) Interviu z yepyskopom Uzhhorodskym i Khustskym Kyrylom (Mykhailiukom) 7 serpnia 2025 r. [Interview with Bishop Kirill (Mikhailuk) of Uzhhorod and Khust on 7 August 2025]. S. 1. Vlasnyi arkhiv prot. Vasylia Khomitskoho. [in Ukrainian].
9. Zakon Soyuza Sovetskikh Sotsialisticheskikh Respublik «O svobode sovesti i religioznykh organizatsiyah». [Law of the Union of Soviet Socialist Republics 'On Freedom of Conscience and Religious Organisations']. Vedomosti S'ezda narodnykh deputatov SSSR i Verhovnogo Soveta SSSR. № 41. S. 813. [in Russian].
10. Krypiakevych I.P. (1985) Korotka istoriia Zborova do pochatku KhIKh viku. Nad berehamy Seretu, Strypy i Zolotoi Lypy. Zborivshchyna: istoryko-memuarnyi i literaturnyi zbirnyk. [A brief history of Zboriv until the beginning of the 19th century on the banks of the Seret, Strypa and Zolota Lipa rivers. Zboriv region: historical, memoir and literary collection]. Naukove tovarystvo im.T.Shevchenka. Tom KhKhKhVIII.–Toronto-Niu-York-Paryzh-Sidnei: Harmony Printing Limited, S.17–32. [in Ukrainian].
11. Siverskyi I. (2025) Spohady prot. Ivana Siverskoho.(11.08.2025 r.). [Memories of Ivan Siverskyi (11 August 2025)]. S. 1. Vlasnyi arkhiv prot. Vasylia Khomitskoho. [in Ukrainian].
12. Pavlyshyn A., Ilchyshyn, V. (2023) Tserkva sviatoi Triitsi v Zaliztsiakh: istoriia i datuvannia. [The Holy Trinity Church in Zaliztsi: history and dating]. Litopys Volyni. 2023. № 29. S. 24–30. [in Ukrainian].

13. Parafia Dymytrii Solunskoho m. Zboriv Zborivskoho raionu Ternopilskoi yeparkhii PTsU. (1991) [Parish of Demetrius of Thessaloniki, Zboriv, Zboriv District, Ternopil Diocese, OCU]. *website*. URL: <https://opendatabot.ua/c/23586801> (дата звернення: 20.12.2025 r.). [in Ukrainian].
14. Paratsii O. Interviu z Oleksandrom Paratsiim 11 serpnia 2025 r. [Interview with Oleksandr Paratsiy on 11 August 2025]. S. 1. Vlasnyi arkhiv prot. Vasylia Khomitskoho. [in Ukrainian].
15. Petryshyn I. (1990) 1990 – symbolichnyi lantsiuh zluky «Ukrainska khvylya» vid Kyieva do Lvova. [1990 – symbolic chain of unity ‘Ukrainian Wave’ from Kyiv to Lviv]. *website*. URL: <https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/sichen/21/1990-symbolichnyy-lancyug-zluky-ukrayinska-hvylya-vid-kyieva-do-lvova> (data zvernennia: 07.12.2025 r.). [in Ukrainian].
16. Posluzhnyi spysok Zborivskoho dekanatu Ternopilsko-Buchatskoi yeparkhii 1989–1998rr. (1989) [Service record of the Zboriv Deanery of the Ternopil-Buchach Diocese, 1989–1998]. S. 1–4. Vlasnyi arkhiv prot. Mykoly Paikusha. [in Ukrainian].
17. Senchyshyn V. (2025) Interviu z prot. Vasylia Senchyshyna 15 hrudnia 2025 r. [Interview with Prot. Vasyl Senchyshyn on 15 December 2025]. S. 1. Vlasnyi arkhiv prot. Vasylia Khomitskoho. [in Ukrainian].
18. Statut parafii Kudobyntsi khram sv. Ap. Ivana Bohoslova Zborivskoho blahochynnna Ternopilskoi yeparkhii UAPTs №180 vid 24 lypnia 1991 r. (1991) [Statute of the parish of Kudobintsy, Church of St. John the Theologian, Zboriv Deanery, Ternopil Diocese of the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church No. 180 of 24 July 1991]. S. 1–4. Khram ap. Ivana Bohoslova s. Kudobyntsi, Zborivskoho raionu. [in Ukrainian].
19. Statut parafii Kudynivtsi khram sv. Voskresinnia Zborivskoho blahochynnna Ternopilskoi yeparkhii UAPTs №180 vid 24 lypnia 1991 r. (1991) [Statute of the parish of Kudynivtsi, Church of the Holy Resurrection, Zboriv Deanery, Ternopil Diocese of the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church No. 180 of 24 July 1991]. S. 1–4. Vlasnyi arkhiv prot. Mykoly Paikusha. [in Ukrainian].
20. Statut parafii Mshana khram sv. vlkmch. Yuriia Peremozhtsia Zborivskoho blahochynnna Ternopilskoi yeparkhii UAPTs №180 vid 24 lypnia 1991 r. (1991) [Statute of the parish of Mshana, Church of St. George the Victorious, Zboriv Deanery, Ternopil Diocese of the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church, No. 180, dated 24 July 1991]. S. 1–4. Khram sv. vlkmch. Yuriia Peremozhtsia Zborivskoho raionu. [in Ukrainian].
21. Statut parafii Berymivtsi khram sv. vlkmch. Yevstafiia Zborivskoho blahochynnna Ternopilskoi yeparkhii UAPTs №180 vid 24 lypnia 1991 r. (1991) [Statute of the parish of Berymivtsi, Church of St. Eustace of Zboriv, Deanery of the Ternopil Diocese of the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church No. 180 of 24 July 1991]. S. 1–4. Khram sv. vlkmch. Yevstafiia Zborivskoho raionu. [in Ukrainian].
22. Statut parafii Pishchany khram chudo arkh. Mykhaila Zborivskoho blahochynnna Ternopilskoi yeparkhii UAPTs №180 vid 24 lypnia 1991 r. (1991) [Statute of the parish of Pishchany, Church of St. Michael Zborivsky, Deanery of the Ternopil Diocese of the UAOC No. 180 dated 24 July 1991]. S. 1–4. Khram Chuda arkh. Mykhaila s. Pishchany Zborivskoho raionu. [in Ukrainian].
23. Statut parafii Chystopady khram sv. Arkh. Mykhaila Zborivskoho blahochynnna Ternopilskoi yeparkhii UAPTs №180 vid 24 lypnia 1991 r. (1991) [Statute of the parish of Chystopady, Church of St. Archangel Michael Zborivsky, Deanery of the Ternopil Diocese of the UAOC No. 180 dated 24 July 1991]. S. 1–4. Khram sv. arkh. Mykhaila Zborivskoho raionu. [in Ukrainian].
24. Statut parafii Ratyshchi khram Uspinnia Bozhoi Materi Zborivskoho blahochynnna Ternopilskoi yeparkhii UAPTs №180 vid 24 lypnia 1991 r. (1991) [Statute of the parish of Ratyshchi, Church of the Dormition of the Mother of God, Zboriv Deanery, Ternopil Diocese of the UAOC, No. 180, dated 24 July 1991]. S. 1–4. Khram Uspinnia Bozhoi Materi s. Ratyshchi Zborivskoho raionu. [in Ukrainian].
25. Statut parafii mista Zalozhtsi khramu Presviatoi Triitsi Zborivskoho blahochynnna Ternopilsko-Buchatskoi yeparkhii UAPTs №180 vid 24 lypnia 1991 r. (1991) [Statute of the parish of the city of Zalozhtsi, Church of the Holy Trinity, Zboriv Deanery, Ternopil-Buchach Diocese of the UAOC No. 180 dated 24 July 1991]. S. 1–4 s. Zaliztsi Zborivskoho raionu. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 94(477)-054.6«1945/1948»:070

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-8>

Анастасія ЧУМАКОВСЬКА,

orcid.org/0009-0007-3762-2240,

аспірантка кафедри всесвітньої історії

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна) chumakovsk_a@ukr.net

РЕДАКТОРСЬКА ТА ПУБЛІЦИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ РОМАНА РАХМАННОГО (ОЛІЙНИКА) У ЧАСОПИСІ «ЧАС» (1945–1948): ЗА МАТЕРІАЛАМИ ФОНДІВ УВУ (МІЮНХЕН)

Стаття присвячена комплексному аналізу редакторської та публіцистичної діяльності Романа Рахманного (Олійника) у часописі «Час», що видавався в таборах для переміщених осіб (DP) на території Німеччини. Дослідження охоплює період його активної співпраці з виданням: від заснування газети у жовтні 1945 р., що постало як логічне продовження попереднього напівлегального інформаційного руху («Український інформатор», «Наші шляхи»), до виходу автора з Видавничої спілки у вересні 1948 р.

Джерельною основою розвідки стали матеріали газети «Час», а саме редакційні статті та публіцистичні тексти самого Рахманного. У статті простежено еволюцію його ролі у виданні часопису – від співзасновника та головного редактора до провідного оглядача. Систематизовано ключові тематичні напрями публіцистики автора: аналіз діяльності демократичних інституцій Заходу, оцінка політичних криз у Європі, критика компромісної політики західних демократій щодо СРСР, осмислення «Доктрини Трумена» та початку Холодної війни.

Особливу увагу приділено питанню обстоювання української державності, яку Рахманний намагався реалізувати через ідею «Третього шляху» – трактування українського питання як морального критерію світової свободи, незалежного від імперських інтересів як Сходу, так і Заходу. Окремо розглянуто його інтерпретацію історико-цивілізаційних відмінностей між Україною та росією, зокрема крізь призму концепту цезаропанізму («Від Візантії до Кремля»), а також критику пасивності української еміграції та заклики до вироблення активної державницької позиції. У статті проаналізовано й останню працю автора в рамках співпраці з «Часом» – «Лист із Гааги», де відображено участь української делегації у Конгресі Європи та окреслено бачення України в майбутній європейській політичній архітектурі.

Таким чином було встановлено, що публікації Романа Рахманного на сторінках «Часу» відіграли роль формувального чинника інтелектуального дискурсу повоєнної української еміграції. Вони свідчили як про значний організаційно-редакційний внесок Р. Рахманного, так і його систематизовану авторську позицію, що впливала на уявлення про державність та національну суб'єктність у середовищі DP.

Методологія дослідження ґрунтується на контент-аналізі, історико-генетичному та дискурс-аналізі.

Джерелознавчий акцент статті полягав у безпосередньому опрацюванні матеріалів газетної періодики як первинних джерел дослідження.

Ключові слова: Роман Рахманний, публіцистика, діаспора, політична еміграція.

Anastasiia CHUMAKOVSKA,

orcid.org/0009-0007-3762-2240,

PhD student at the Department of World History

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

(Kyiv, Ukraine) chumakovsk_a@ukr.net

EDITORIAL AND JOURNALISTIC ACTIVITY OF ROMAN RAKHMANNYI (OLIINYK) IN CHAS (1945–1948): BASED ON MATERIALS FROM THE ARCHIVES OF THE UKRAINIAN FREE UNIVERSITY (MUNICH)

The article provides a comprehensive analysis of the editorial and journalistic activity of Roman Rakhmannyi (Oliinyk) in the periodical Chas, published in displaced persons (DP) camps in Germany. The study covers the period of his active cooperation with the newspaper – from its founding in October 1945, which emerged as a logical continuation of earlier semi-legal information initiatives (Ukrainskyi Informator; Nash Shliakh), to the author's withdrawal from the Publishing Union in September 1948.

The source base of the research consists of materials from the newspaper Chas, specifically editorial articles and journalistic texts authored by Rakhmannyi himself. The article traces the evolution of his role within the publication – from co-founder and editor-in-chief to leading political commentator. The key thematic directions of his journalism are systematized, including analyses of the functioning of Western democratic institutions, assessments of political crises in

Europe, criticism of the conciliatory policies of Western democracies toward the USSR, and reflections on the Truman Doctrine and the onset of the Cold War.

Particular attention is devoted to Rakhmannyi's advocacy of Ukrainian statehood, which he sought to advance through the concept of the «Third Way» – the interpretation of the Ukrainian question as a moral criterion of global freedom, independent of imperial interests of both East and West. The article also examines his interpretation of historical and civilizational differences between Ukraine and Russia, notably through the prism of the concept of caesaropapism («From Byzantium to the Kremlin»), as well as his criticism of the passivity of the Ukrainian émigré community and his calls for the development of an active state-oriented political stance. Additionally, the study analyzes the author's final work produced within the framework of his cooperation with Chas – «A Letter from The Hague», which reflects the participation of the Ukrainian delegation in the Congress of Europe and outlines a vision of Ukraine's place in the future European political architecture.

The research establishes that Roman Rakhmannyi's publications in Chas played a formative role in shaping the intellectual discourse of the postwar Ukrainian émigré community. They testify both to his significant organizational and editorial contribution and to his coherent authorial position, which influenced perceptions of statehood and national subjectivity within the DP environment.

The methodology of the study is based on content analysis, historical-genetic analysis, and discourse analysis.

The source-studies focus lies in the direct examination of periodical press materials as primary sources.

Key words: Roman Rakhmannyi, journalism, diaspora, political emigration.

Постановка проблеми. Після Другої світової війни чільні представники української діаспори приділяли особливу увагу розвитку преси, яка виконувала важливу місію із збереження національної ідентичності, а також ефективно долучалася до поширення правдивих відомостей про політичну та соціально-економічну ситуацію в Україні. Процес становлення цих медіа не був одномоментним: йому передував етап «неліцензованих» видань, що засновувалися ще до остаточної капітуляції Німеччини. В умовах розпорошення біженців та гострої потреби в політичній координації, 1 жовтня 1945 р. у Фюрті (американська зона окупації) була легалізована газета «Час», яка у подальшому стала одним із найвпливовіших часописів DP-преси. Відомий український публіцист і громадсько-політичний діяч Роман Рахманний (Олійник) стояв у першоджерел цього процесу. Його діяльність у 1945–1948 рр. охоплює період заснування, функціонування та короткотривалу «золоту добу» DP-преси. Актуальність даного дослідження посилюється необхідністю уточнення функціональних ролей Р. Рахманного у згадуваній газеті, адже в історіографії акцент часто зміщується на загальні видавничі аспекти, тоді як вихідні дані самого видання підтверджують, що саме він був першим його головним (начальним) редактором.

Аналіз досліджень. Ступінь наукової розробки теми, присвяченої саме функціонуванню преси періоду DP та ролі окремих публіцистів у її становленні, залишається недостатньою. Перші спроби аналізу належали самим учасникам тогочасних подій, що дозволяє віднести цю групу публікацій до розряду джерел. Помітну роль у розумінні контексту тогочасних подій має праця відомого громадського діяча і видавця Романа Ільницького

«Українська преса таборової доби», в якій автор здійснив ґрунтовну систематизацію періодичних видань 1945–1950. У цій своїй розвідці Р. Ільницький (Ільницький, 1984: 60–81) акцентує увагу на інституційних аспектах: проблемах ліцензування газет окупаційною владою, економічних труднощах, а також на процесах консолідації журналістської спільноти. Хоча Ільницький згадує часопис «Час» як одне з перших ліцензованих видань, його праця носить оглядовий характер та не містить аналізу змістового наповнення тогочасних газет. Своє бачення процесу становлення української преси подав і сам Роман Рахманний у ретроспективній статті до 40-річчя закінчення війни. Окрім аналізу умов появи перших ліцензованих видань у Фюрті, він розглянув це явище в ширшому контексті – зосередившись на діяльності незалежної, неліцензованої преси перехідного періоду 1944–1948, простеживши її функції, механізми самоорганізації та роль у пресі в забезпеченні безперервності отримання українського інформаційного продукту (Рахманний, 1986: 85–90).

Спробу портретного аналізу Романа Рахманного як публіциста здійснив Петро Волиняк у статті «Журналіст, що вміє мислити». Автор характеризував Рахманного як журналіста з «великою громадською мужністю», який не боявся говорити «тверду, але щирі правду» (П. Волиняк 1966: 9–13). Інший аспект діяльності Рахманного – його вміння інтегрувати українське питання у світовий інформаційний контекст – проаналізував Ярослав Коменчук у розвідці «Українська публіцистика в оцінці критики». Дослідник зосередився на ефективності впливу друкованого слова Рахманного на іноземного читача та реакції на нього з боку радянської пропаганди (Коменчук, 1985: 1261–1270).

Проведений аналіз історіографії свідчить про те, що попри наявність праць, у науковому обігу відсутнє спеціальне дослідження, присвячене виключно його діяльності у часописі «Час». Джерельну базу було опрацьовано у газетному відділі Українського вільного університету (УВУ) в Мюнхені, який зберігає колекцію української діаспорної періодики. Доступ до фондів та роботу з ними забезпечено завдяки стипендіальній підтримці Українсько-німецької історичної комісії.

Мета статті. З'ясувати роль Романа Рахманного (Олійника) у заснуванні та функціонуванні часопису «Час» (1945–1948), а також проаналізувати тематичну спрямованість його матеріалів на шпальтах цього видання.

Виклад основного матеріалу. Заснуванню газети «Час» передував короткий, але інтенсивний період напівлегального інформаційного руху, що розпочався ще у травні 1945 р. шляхом випуску машинописних бюлетенів «Український інформатор» та «Наш шлях». Як тільки окупаційна адміністрація США дозволила ліцензування преси для переміщених осіб, ця робота була легалізована. Перший номер тижневика «Час» побачив світ 1 жовтня 1945 р. Організаційно газета функціонувала на базі Видавничої спілки, до складу якої увійшли п'ять осіб: Роман Ільницький, який виступив засновником та офіційним ліцензіатом перед американською владою, Роман Рахманний (Олійник), що обійняв посаду головного (начального) редактора, адміністратор Андрій Стецюк, а також Роман Галібей та Осип Федорика.

Співпраця Романа Рахманного (Олійника) з часописом «Час» поділяється на два етапи, що відповідають його функціональним обов'язкам: організаційно-редакційний (1945 – початок 1946) та авторський (1946–1948).

Безпосередньо Роман Рахманний керував редакцією на початковому етапі, його прізвище фігурувало у вихідних даних газети як відповідального редактора перших її дванадцяти чисел.

У програмній статті «Від редакції», опублікованій на першій шпальті першого номеру газети «Час» було сформульовано засадничу місію видання. Редакція констатувала критичний стан інформаційного забезпечення української еміграційної спільноти на теренах Західної Європи. У тексті наголошувалося, що українці в американській зоні окупації «болюче відчують брак українського друкованого слова». Ситуація ускладнювалася мовним бар'єром, адже більшість біженців не володіла англійською мовою на рівні, достатньому для читання американської преси. Ці обставини призводили до інформаційної

ізоляції і створили сприятливий ґрунт для поширення «неперевіраних вісток» і панічних настроїв, що деморалізували частину емігрантів. Головною метою газети редакція визначила не просто інформування, а консолідацію українців: видання мало на меті об'єднати розпорошені по різних таборах і містах групи переселенців «в одну громаду» (Від редакції, 1945: 1).

Від самого початку газета «Час», попри цензурні обмеження окупаційної влади, порушувала гострі морально-етичні та правові питання. Знаковою стала стаття «Я – не винен», написана на тлі роботи Нюрнберзького процесу. Роман Рахманний провів аналіз позиції звинувачених нацистських лідерів, які масово відмовлялися від особистої відповідальності, ховаючись за формулюванням про виконання наказів. Публіцист використав цей контекст для захисту українських «переміщених осіб». Він аргументовано доводив, що українці, яких радянська пропаганда намагалася представити як поплічників нацизму, насправді є подвійними жертвами тоталітарних систем. Рахманний наголошував, що український народ став об'єктом винищення як з боку нацизму, так і більшовизму, а тому нинішні біженці мають повне моральне право на захист і притулок, а не на примусову репатріацію до СРСР, яку він кваліфікував як злочин проти гуманності (Олійник, 1945: 1–2).

У січні 1946 р. відбулася зміна формату участі Романа Рахманного в роботі часопису. В зв'язку з своїм переїздом до Мюнхена для відновлення роботи Української пресової служби (УПС), він склав повноваження головного редактора, передавши їх Миколі Колянківському. Між тим, залишаючись членом Видавничої спілки до вересня 1948 р., Рахманний продовжив активну співпрацю з газетою вже як провідний оглядач. Зауважимо, що саме в цей час він починає послуговуватися псевдонімом: якщо ранні тексти підписані «Роман Олійник» або «Роман Д. Олійник», то вже з кінця 1947 року (зокрема у статті «Від Візантії до Кремля»), публіцист вдається до використання псевдоніму «Роман Рахманний», під яким увійде в історію української суспільно-політичної думки.

У цей період на шпальтах «Часу» з'являється низка його ґрунтовних аналітичних статей, які можна згрупувати за кількома ключовими тематичними напрямками.

Першим важливим напрямом стали його зусилля із формування демократичної політичної культури шляхом осмислення досвіду діяльності західних інституцій. Роман Рахманний прагнув адаптувати світогляд українського читача, вихованого в умовах тоталітаризму, до реалій вільного

світу. Яскравим прикладом такого підходу є стаття «Голос народу». У ній автор детально аналізував феномен вивчення громадської думки, описуючи діяльність американського Інституту Геллапа. Він пояснював, що у демократичних країнах уряди не можуть ігнорувати настрої громадян і змушені постійно звіряти свої дії з «публічною опінією». Рахманний протиставляв цю модель радянській дійсності, де «одностайність» досягалася терором, а думка людини не мала жодного значення. Він наголошував, що українське суспільство повинно навчитися використовувати механізми публічного впливу для захисту своїх інтересів на міжнародній арені (Олійник, 1946: 1–2).

Другий, і, можливо, найвагоміший блок публікацій складав геополітичний аналіз ситуації в Європі. Рахманний уважно стежив за політичними кризами у Франції та Німеччині, вбачаючи в них загрозу для загальноєвропейської безпеки. У статтях «Велика дилема Франції» (Олійник, 1946: 1–2) та «Коаліційне правління в Баварії» (Олійник, 1947: 4) він звертав увагу на слабкість коаліційних урядів. Автор зазначав, що внутрішні партійні чвари, боротьба за портфелі та нерішучість соціал-демократів і християнських демократів грають на руку комуністичній експансії. У статті «За нову Німеччину» він аналізував складний процес денацифікації та відновлення політичного життя в Німеччині, застерігаючи від небезпеки комуністичного реваншу під прикриттям демократичних гасел. Рахманний послідовно проводив думку, що стабільність Європи неможлива без сильної, демократичної Німеччини, інтегрованої у західний світ (Олійник, 1947: 3).

Особливу увагу публіцист приділяв змінам у глобальній політиці США, які він інтерпретував як початок Холодної війни. Вже у статті «Хмари над Балканами» автор застерігав про небезпеку радянської експансії на Південь та намагання Москви встановити контроль над Егейським морем через створення підконтрольного слов'янського блоку. (Олійник, 1946: 3). Цей аналіз отримав свій подальший розвиток у статті «Між Заходом і Сходом», де Рахманний оцінив проголошення «Доктрини Трумена» як закінчення періоду співпраці колишніх союзників. Він стверджував, що надання американської допомоги Греції та Туреччині означає, що Вашингтон нарешті усвідомив загрозу комунізму і перейшов до активного стримування СРСР. Автор наголошував, що світ входить у фазу тривалого ідеологічного розмежування, де не може бути нейтралітету (Олійник, 1947: 3).

Свої геополітичні візії Рахманний поглибив у фундаментальній статті «Велике шукання». У ній

він піддав нищівній критиці моральний компроміс західних демократій, які під час війни пішли на співпрацю зі Сталіним, фактично легітимізувавши радянську окупацію Східної Європи. Автор доводив, що цей компроміс був помилковим і лише розпалив апетити агресора. Він закликав Захід виправити цю помилку, визнавши право поневолених народів на самовизначення (Рахманний, 1948: 3).

Ця тема логічно перетікала в обґрунтування концепції «Третього Шляху», викладеної у статті «За який світ?». Рахманний застерігав, що Україна не повинна стати розмінною монетою у грі великих держав. Він наголошував: боротьба проти більшовизму не має призвести до встановлення іншого, західного імперіалізму. Справжня свобода, на його переконання, можлива лише за умови визнання суб'єктності кожного народу. Українське питання він позиціонував як лакмусовий папірець для перевірки щирості демократичних гасел Заходу (Рахманний, 1948: 3).

Важливим елементом публіцистики Рахманного була його увага до внутрішніх проблем української політичної еміграції. У програмній статті «В полоні почуттів» він виступив із жорсткою критикою пасивності та сентиментальності, які панували в таборах ДР. Автор закликав співвітчизників припинити жити спогадами і вболівати за минулим («тужити за вишневыми садками»), а натомість стати «носіями державної ідеї» у вільному світі. Рахманний вимагав категоричного ідеологічного розмежування з російською білою еміграцією, доводячи, що будь-яка співпраця з імперськими силами, навіть під антикомуністичними прапорами, є зрадою національних інтересів (Олійник, 1947: 1–2).

Цю думку він підкріпив історичною розвідкою «Від Візантії до Кремля», де на прикладі аналізу церковно-державних відносин показав глибинну ментальну прірву між Україною та Росією. Він доводив, що російська державність базується на традиції цезаропапізму (підкорення церкви державі), тоді як українська традиція завжди тяжіла до європейських моделей (Рахманний, 1947: 6).

Останньою опублікованою статтею в рамках співпраці Рахманного з часописом стала праця «Лист із Гааги», присвячена Конгресу Європи під головуванням Вінстона Черчилля. У ній автор, як безпосередній учасник подій, описав атмосферу форуму та зусилля української делегації з правдивого висвітлення ситуації за «залізною завісою». Рахманний розглянув перспективи європейської інтеграції, підкресливши, що об'єднана Європа буде неповноцінною без вільної України (Рахманний, 1948: 8).

Сама ж газета «Час» продовжувала виходити в Німеччині ще понад рік, після чого у липні 1949 р. редакція повідомила про злиття з виданням «Українець» та перенесення свого осідку до Парижа, що ознаменувало кінець класичного періоду таборової преси.

Висновки. Проведений комплексний аналіз редакторської та публіцистичної діяльності Романа Рахманного (Олійника) у часописі «Час» (1945–1948) дозволив дійти до висновку про його ключовий внесок у становлення української політичної думки в еміграції.

По-перше, Рахманний виступив як талановитий організатор та редактор, який у надскладних умовах повоєнної Німеччини зумів створити ефективний інформаційний майданчик. Як головний редактор «Часу» (на початковому етапі його існування), він закріпив ідеологічний фундамент видання, визначивши його об'єднаним місією як для всіх українців в одну національну громаду та протидію комуністичній пропаганді.

По-друге, його публіцистика стала одним із перших прикладів глибокого геополітичного аналізу в українській пресі. Рахманний чітко ідентифікував загрозу комунізму та передбачив неминучість Холодної війни в той час, коли Захід ще плекав ілюзії щодо співпраці з СРСР.

По-третє, він сформулював ідеологію «Третього Шляху» та української суб'єктності. Його статті стали маніфестом, який закликав емігрантів не розчинятися в чужих суспільствах, а стати носіями власної державної ідеї. Він перевів українсько-російське протистояння в еміграційному середовищі з площини поточної політики у вимір цивілізаційного вибору, обґрунтувавши історичну відмінність України від російської деспотичної традиції.

У своїй діяльності у часописі «Час» Роман Рахманний продемонстрував себе як видатний ідеолог та проникливий аналітик, чий доробок є джерелом для вивчення формування національно-державницької ідеології та геополітичної стратегії української діаспори.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Від редакції. Час. 1945. Ч. 1. 1 жовтня. С. 1.
2. Волиняк П. Журналіст, що вміє мислити. Нові дні. 1966. Ч. 203. С. 9–13.
3. Ільницький Р. Українська преса таборової доби. Сучасність. 1984. Ч. 5 (277). С. 60–81.
4. Коменчук Я. Українська публіцистика в оцінці критики (Оцінка журналістичної праці Р. Рахманного). Визвольний шлях. 1985. Ч. 10 (451). С. 1261–1270.
5. Олійник Р. Я не винен. Час. 1945. Ч. 11. (9 грудня). С. 1–2.
6. Олійник Р. Велика дилема Франції. Час. 1946. Ч. 42 (56). 27 жовтня. С. 1–2.
7. Олійник Р. Голос народу. Час. 1946. Ч. 45 (59). 17 листопада. С. 1–2.
8. Олійник Р. Хмари над Балканами. Час. 1946. Ч. 49 (66). 19 грудня. С. 3.
9. Олійник Р. Праця освободжує. Час. 1946. Ч. 51 (68). 24 грудня. С. 3.
10. Олійник Р. Коаліційне правління в Баварії. Час. 1947. Ч. 1–2 (66–67). 7 січня. С. 4.
11. Олійник Р. В полоні почуттів. Час. 1947. Ч. 3 (68). 19 січня. С. 1–2.
12. Олійник Р. За безпеку Франції. Час. 1947. Ч. 7 (72). 16 лютого. С. 4.
13. Олійник Р. За нову Німеччину. Час. 1947. Ч. 11 (76). 16 березня. С. 3.
14. Олійник Р. Між Заходом і Сходом. Час. 1947. Ч. 15–16 (80–81). 13 квітня. С. 3.
15. Рахманний Р. Від Візантії до Кремля. Час. 1947. Ч. 44 (109). 2 листопада. С. 6.
16. Рахманний Р. Якою ціною? Час. 1947. Ч. 48 (113). 30 листопада. С. 3.
17. Рахманний Р. За який світ? Час. 1948. Ч. 7 (124). 15 лютого. С. 3.
18. Рахманний Р. Велике шукання. Час. 1948. Ч. 17 (134). 28 квітня. С. 3.
19. Рахманний Р. Лист із Гааги. Час. 1948. Ч. 22 (129). 30 травня. С. 8.
20. Рахманний Р. Незалежна українська преса 1945–1948. Сучасність. 1986. Ч. 2 (298). С. 85–90.

REFERENCES

1. Vid redaktsii. (1945). [From the Editorial Office]. Chas, 1. October 1. 1. [in Ukrainian].
2. Volyniak P. (1966). Zhurnalyst, shcho vmiie myslyty. [A Journalist Who Knows How to Think]. Novi dni, 203. 9–13. [in Ukrainian].
3. Ilnytskyi R. (1984). Ukrainska presa taborovoi doby. [Ukrainian Press of the Displacement Camp Period]. Suchasnist, 5 (277). 60–81. [in Ukrainian].
4. Komenchuk Ya. (1985). Ukrainska publitsystyka v otsintsi krytyky (Otsinka zhurnalistychnoi pratsi R. Rakhmannoho). [Ukrainian Publicism in Critical Assessment (Evaluation of R. Rakhmannyi's Journalistic Work)]. Vyzvolnyi shliakh, 10 (451). 1261–1270. [in Ukrainian].
5. Oliynyk R. (1945). Ya ne vynen. [I Am Not Guilty]. Chas, 11, December 9. 1–2. [in Ukrainian].
6. Oliynyk R. (1946). Velyka dylema Frantsii. [The Great Dilemma of France]. Chas, 42 (56), October 27. 1–2. [in Ukrainian].
7. Oliynyk R. (1946). Holos narodu. [The Voice of the People]. Chas, 45 (59), November 17. 1–2. [in Ukrainian].

8. Oliinyk R. (1946). Khmary nad Balkanamy. [Clouds over the Balkans]. Chas, 49 (66), December 19. 3. [in Ukrainian].
9. Oliinyk R. (1946). Pratsia osvobodzhuie. [Labour Liberates]. Chas, 51 (68), December 24. 3. [in Ukrainian].
10. Oliinyk R. (1947). Koalitsiine pravlinnia v Bavariji. [Coalition Government in Bavaria]. Chas, 1–2 (66–67), January 7. 4. [in Ukrainian].
11. Oliinyk R. (1947). V poloni pochuttiv. [In Captivity of Feelings]. Chas, 3 (68), January 19. 1–2. [in Ukrainian].
12. Oliinyk R. (1947). Za bezpeku Frantsii. [For the Security of France]. Chas, 7 (72), February 16. 4. [in Ukrainian].
13. Oliinyk R. (1947). Za novu Nimechchynu. [For a New Germany]. Chas, 11 (76), March 16. 3. [in Ukrainian].
14. Oliinyk R. (1947). Mizh Zakhodom i Skhodom. [Between the West and the East]. Chas, 15–16 (80–81), April 13. 3. [in Ukrainian].
15. Rakhmannyi R. (1947). Vid Vizantii do Kremli. [From Byzantium to the Kremlin]. Chas, 44 (109), November 2. 6. [in Ukrainian].
16. Rakhmannyi R. (1947). Yakoiu tsinoiu? [At What Cost?]. Chas, 48 (113), November 30. 3. [in Ukrainian].
17. Rakhmannyi R. (1948). Za yakyi svit? [For Which World?]. Chas, 7 (124), February 15. 3. [in Ukrainian].
18. Rakhmannyi R. (1948). Velyke shukannia. [The Great Quest]. Chas, 17 (134), April 28. 3. [in Ukrainian].
19. Rakhmannyi R. (1948). Lyst iz Haahy. [Letter from The Hague]. Chas, 22 (129), May 30. 8. [in Ukrainian].
20. Rakhmannyi R. (1986). Nezalezhna ukrainska presa 1945–1948. [Independent Ukrainian Press 1945–1948]. Suchasnist, 2 (298). 85–90. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025
Дата публікації: 31.12.2025

Yi LIU,

orcid.org/0009-0002-9754-1104

*Postgraduate Student at the Department of Fashion and Style
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) liuyi9712@gmail.com*

Alla RUBANKA,

orcid.org/0000-0003-0298-0850

*PhD in Engineering, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Fashion and Style
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) rubanka.ai@knutd.edu.ua*

STRUCTURAL LINE ORGANIZATION AND FORM SEMANTICS OF SMART SHIRTS

This study investigates commercially available smart shirts for physiological monitoring and analyzes their structural seam line organization through ergonomics and form semantics. Nine products with monitoring modules positioned around the mid torso and one posture correction shirt were selected, and within a unified coordinate framework the front and back images were rectified for perspective and reconstructed as line drawings to map distribution patterns of key line groups, including the midline banded zone, shoulder to sleeve transition lines, side panel shaping seams, and opening and closure boundaries. The results show that concentrating logging modules and critical connection routes near the torso midline, together with a longitudinal band structure coordinated with a long shaping seam from the side chest to the waist, reduces lateral excursion during walking and running and keeps contact pressure on the anterior chest and upper back relatively stable. When curved raglan seams or a rear shoulder yoke is used, seams are shifted away from high slip regions such as the acromion and the lower edge of the armhole, which reduces the likelihood of friction, chafing, and pressure marks. When multiple sensing points are distributed across the chest, abdomen, back, and upper arm, a midline longitudinal band organization is more suitable as an alignment and fixation reference. In combination with a long lateral shaping seam, it preserves more continuous contact areas on the anterior chest and upper back, reducing detachment and displacement triggered by wrinkling. A center front zipper divides donning and doffing into shoulder and sleeve positioning and contact pressure build up, helping reduce torsional misalignment during wearing and stabilizing the distribution of contact pressure. At the appearance level, most samples mirror seam lines around the body midline, and continuous curves reduce sharp corners and short angular breaks. Longitudinal guidance and lateral contouring jointly strengthen the sense of motion direction, giving fixation and monitoring functions a clear technical orientation in appearance. Based on these observations, the paper summarizes zoning strategies and curve organization principles for smart shirts for physiological monitoring, providing traceable design grounds for subsequent seam line derivation and style comparison.

Key words: Smart shirt, Structural seam line analysis, Ergonomics, Form semantics.

І ЛЮ,

orcid.org/0009-0002-9754-1104

аспірант кафедри моди та стилю

Київського національного університету технологій та дизайну

(Київ, Україна) liuyi9712@gmail.com

Алла РУБАНКА,

orcid.org/0000-0003-0298-0850

доктор наук з інженерії, доцент,

доцент кафедри моди та стилю

Київського національного університету технологій та дизайну

(Київ, Україна) rubanka.ai@knutd.edu.ua

ОРГАНІЗАЦІЯ КОНСТРУКТИВНИХ ЛІНІЙ ШВІВ ТА СЕМАНТИКА ФОРМИ СМАРТ-СОРОЧОК

У цьому дослідженні вивчаються комерційно доступні розумні сорочки для фізіологічного моніторингу та аналізується організація їх структурних швів з точки зору ергономіки та семантики форми. Було обрано дев'ять продуктів з модулями моніторингу, розташованими навколо середньої частини тулуба, та одна сорочка для корекції постави. У рамках єдиної координатної системи зображення передньої та задньої частин були виправлені з точки зору перспективи та реконструйовані у вигляді лінійних малюнків для відображення розподілу основних груп ліній, включаючи зону середньої лінії, лінії переходу від плеча до рукава, шви, що формують бічні панелі, та межі відкриття та закриття. Результати показують, що концентрація модулів ресстрації та критичних маршрутів з'єднання поблизу середньої лінії тулуба, разом із поздовжньою смугастою структурою, скоординованою з довгим формувальним швом від бічної частини грудей до талії, зменшує бічне відхилення під час ходьби та бігу та підтримує відносно стабільний контактний тиск на передній частині грудей та верхній частині спини. При використанні вигнутих рагланових швів або задньої кокетки плеча шви зміщуються від ділянок з високим ковзанням, таких як акроміон і нижній край пройми, що зменшує ймовірність тертя, натирання та слідів від тиску. Коли кілька точок зондування розподілені по грудях, животу, спині та верхній частині руки, організація поздовжньої смуги середньої лінії є більш підходящою як орієнтир для вирівнювання та фіксації. У поєднанні з довгим бічним формувальним швом він зберігає більш суцільні зони контакту на передній частині грудей і верхній частині спини, зменшуючи відрив і зміщення, викликані зморшками. Центральна передня блискавка розділяє одягання і знімання на позиціонування плечей і рукавів та накопичення контактного тиску, допомагаючи зменшити викривлення під час носіння та стабілізувати розподіл контактного тиску. На рівні зовнішнього вигляду більшість зразків відображають лінії швів навколо середньої лінії тіла, а суцільні криві зменшують гострі кути та короткі кутові розриви. Поздовжня орієнтація та бічне контурування спільно підсилюють відчуття напрямку руху, надаючи функціям фіксації та моніторингу чітку технічну орієнтацію у зовнішньому вигляді. На основі цих спостережень у статті підсумовуються стратегії зонування та принципи організації кривих для розумних сорочок для фізіологічного моніторингу, що забезпечує простежувану основу для подальшого визначення ліній швів та порівняння стилів.

Ключові слова: розумна сорочка, аналіз структурних швів, ергономіка, семантика форми.

Statement of the problem. Smart shirts integrate sensing contact points, lead wires, and logging modules into elastic fabrics, and both comfort and data quality are jointly affected by the stability of contact pressure and motion induced displacement. However, existing solutions lack a reusable framework for structural seam line analysis, making it difficult to explain how zoning and wire routing reach an actionable balance between fixation and comfort. This limits the abstraction and transfer of design experience, and design guidelines and operational evaluation methods that can directly inform practice have not yet been established.

Research analysis. Relevant studies over the past five years can be grouped into three streams, focusing on pattern generation and fit adaptation, the zoning

logic of structural seam lines, and contact pressure with its evaluation. Work on pattern generation and fit adaptation is more oriented toward methods and toolchains. Lei (Lei G., 2022: 136) proposed a three dimensional pattern making method based on graphic encoding positioning, enabling three dimensional garment panels to be unfolded into two dimensional patterns more intuitively and efficiently. This method preserves the spatial locations of structural curves such as the body midline and the armhole with good fidelity, providing pattern making support for sensing point placement and wire routing fixation in a smart shirt for physiological monitoring. Based on 126 virtual try on models, Choi (Choi J., 2025: 30) identified four categories of issues, including proportions, level differences, lateral posture, and shoulder imbalance,

and then built a library of 48 shirt patterns optimized for different body types. This provides a basis for revising the base block pattern of a smart shirt for physiological monitoring, improving seam alignment and fit stability, which in turn benefits sensing point fixation and wire routing constraints. Studies on the zoning logic of structural seam lines are more oriented toward design rationale. Using seam lines as the entry point, Wang Qi (Wang Qi, 2013) proposed that compression sport shirts should define zones according to muscles, sweat zones, dermatomal structures, and skin folds, in order to secure fit and functional performance. The study grouped functional zones into moisture management and athletic performance enhancement, and it highlighted alignment based seam segmentation to reduce soft tissue vibration and displacement, which can be used to derive stabilization strategies for sensing point placement and wire routing in a smart shirt for physiological monitoring. Evidence on contact pressure and its evaluation is more oriented toward quantitative support. Goncu-Berk G. (Goncu-Berk, G, 2021: 5621) compared the impedance and signal to noise ratio of embroidered textile electromyography electrodes across raglan sleeves and set in sleeves, as well as across different fit levels. Their results indicate that pattern design and fit level determine the stability of electrode to skin contact. Liu Liying (Liu L., 2013: 60) conducted regression analysis between subjective comfort ratings and laboratory based objective indicators. The indicators most strongly associated with comfort were water vapor transmission rate, air permeability, fabric modulus, and drape index, and these can serve as quantitative grounds for material selection and fit control in a body fitting smart shirt for physiological monitoring. Li Yufen (Li Yufang, 2021: 52) used surface electromyography features, including root mean square, integrated electromyography, median frequency, and mean power frequency, as evaluation indicators for garment pressure and fit effects in yoga wear. The study found that moderate garment pressure can suppress fatigue, whereas pressure that is too low or too high increases fatigue, suggesting that a smart shirt for physiological monitoring should use moderate pressure to stabilize sensing points while avoiding constrictive pressure.

Purpose of the article. Using multiple smart shirts for physiological monitoring as samples, this paper examines structural seam lines such as the neckline curve, shoulder line, side seam, and chest circumference control line, maps their zoning and curvature directions in front and back views, discusses their roles in sensing contact point positioning, fabric fit, and suppression of motion induced displacement, and

then summarizes transferable design principles from the perspective of visual order, providing interpretable grounds for subsequent design derivation and evaluation.

Presenting main material. This study selected ten smart shirts with relatively high market sales as samples. To obtain comparable structural seam line data, high resolution front and back images of each shirt were collected, with priority given to materials showing a natural standing posture and limited lens distortion, and perspective and geometric distortion corrections were then applied. Under a unified reference frame, the images were scaled and aligned proportionally, and the silhouette, key seam lines, opening and closure locations, and functional zone boundaries related to sensing elements or device modules were traced and organized in vector form. To reduce errors introduced by any single image, each product was cross checked against images from multiple angles to verify seam line relationships and to ensure consistent relative positions between line trajectories and anatomical landmarks. Afterward, the line drawings were mapped onto a standard human body model, which supported the classification of structural seam line types and zoning features and was used for subsequent analysis of structural zoning, load transfer paths, and potential friction prone areas.

The core modules or anterior chest contact points of Zephyr, QUS, Cardiosport, and Clicshirt are concentrated near the torso midline (Table 1). The logging modules of Zephyr and QUS are positioned on the upper back midline, while the chest contact points of Cardiosport and Clicshirt are located near the anterior chest midline. During walking and running, the midline region shows smaller lateral excursion, so the contact pressure at chest contact points is more stable. In all four shirts, the shoulder seam lines avoid the apex of the acromion and the edge of the underarm. In Cardiosport, Clicshirt, and QUS, the shoulder uses curved seaming that transitions from the neckline toward the underarm. Zephyr introduces a transverse seam across the rear shoulder, placing the seam on a flatter posterior shoulder area and away from the boundary with greater anterior axillary slip. During arm swing, the anterior axilla and the underarm show greater skin–garment slip, and moving seams away from these regions reduces the risk of friction and pressure marks.

Hexoskin, Emglare, Athos, and Keesense place multiple sensing contact points across the chest, abdomen, back, and upper arm (Table 2). With sensing points distributed, fit cannot rely on a single anterior chest area. Structural seam lines need to secure multiple contact points within relatively stable fab-

ric regions. In all four samples, a longitudinal band organization appears near the torso midline, serving to accommodate wire routing or fix modules while also acting as an alignment reference between front and back components. On the back of Athos, Emglare, and Keesense, a banded zone extends vertically along the back midline, and nodes or connection points are arranged around this zone. Hexoskin has fewer seam lines, and two horizontal fixation bands on the front directly define the positions of the sub chest and waist abdomen contact bands. Sensing contact points are mostly located at the central anterior chest and central upper back, and continuous fabric is typically preserved near the anterior axillary edge and the lower edge of the armhole to avoid placing contact points in regions with stronger arm swing compression and frequent wrinkling. The shoulder region often uses curved shoulder to sleeve segmentation or a vest like armhole boundary, keeping seams away from the acromion apex and the lower armhole edge and reducing chafing and local peak pressure during arm swing. A shaping seam from the side chest to the waist provides the primary contouring. Around the anterior chest and upper back contact zones, fewer seams reduce wrinkling, which makes patch edges less likely to lift and results in more stable contact.

Table 1

Structural seam lines and functional zoning of smart shirts with a centralized logging module

Zephyr Smart shirt	QUS Smart shirt
	
Cardiosport Smart shirt	Clicshirt Smart shirt
	

Table 2

Structural seam lines and functional zone distribution of smart shirts with multi-point sensing

Emglare Smart shirt	Hexoskin Smart shirt
	
Athos Smart shirt	Keesense Smart shirt
	

OWO and Posture Shirt use a center front zipper and are designed for posture and haptic feedback (Table 3). If a pull over design is used, a larger stretch is required to achieve the same contact pressure, and the shoulder and armhole are more likely to shift out of alignment during donning and doffing. A center front zipper divides the process into positioning and closure, allowing the wearer to align the shoulder and armhole first and then close the zipper gradually to build pressure. With positioning before closure, repeated pulling near the shoulder and armhole to search for alignment is reduced, and local constrictive pressure caused by fabric torsion decreases accordingly. Once the opening and closure structure is anchored on the torso midline, lateral sway during movement is smaller and the anterior chest pressure distribution becomes more stable. Both shirts place the primary contouring within side panel structures from the side chest to the waist, while keeping more continuous fabric surfaces on the anterior chest and upper back, which reduces contact point drift and stabilizes the direction of tensile guidance. Shoulder seam lines are kept away from high friction boundaries such as the acromion and the lower edge of the armhole, reducing chafing and pressure marks during arm swing.

Table 3

Structural seam lines and functional zone distribution of smart shirts for posture and haptic feedback

OWO Smart shirt	Posture Shirt
	

Both the neckline and the armhole are finished with continuous curves, with few sharp corners or short angular breaks. Zephyr, Hexoskin, and Keesense are sleeveless models, where the neckline and armhole are mostly closed by a single curved line, and the armhole curve transitions continuously from the anterior axilla to the front shoulder without corner points. The remaining sleeved models use a raglan construction, in which the raglan seam extends from the side of the neck to the underarm as a continuous curve, making the shoulder point angle less pronounced. In Athos, QUS, and Clicshirt, the raglan seam curvature is relatively consistent, and the seam does not fall near the acromion apex. OWO and Cardiosport incorporate an opening and closure structure at the center front, while the shoulder area still maintains the continuous curvature of the raglan seam. In Athos, OWO, and Emglare,

the starting point of the raglan seam lies closer to the side of the neck, resulting in a fuller lateral shoulder contour. In Cardiosport, the shoulder line is positioned more laterally, its upper edge is closer to horizontal, and the shoulder contour appears straighter.

The curve design of the ten smart shirts is often organized around the body midline, where left–right mirrored lines treat the body as a coordinate system and establish a stable and predictable visual reference. For wearable devices, this sense of order is naturally interpreted by users as reliability and controllability, giving the appearance a rational technological character.

In most samples, structural seam lines show clear anatomical orientation. The line organization of Keesense and AlignMed more closely reflects abstractions of muscle bundles and bony landmarks, where anterior chest lines branch downward and back lines converge toward the midline, creating a progressive tightening direction from the chest and back toward the waist and making support relationships more legible in form. Cardiosport uses lateral contouring and zoning lines to emphasize a forward driving momentum, whereas the back midline and horizontal banded lines in Zephyr and QUS strengthen guidance for alignment and stability. Across these samples, seam lines often follow the outer contour of the rib cage and the shoulder – back outline, and large radius curves connect regions with different curvatures; on the front, lateral inward shaping achieves close to body contouring, while on the back, longitudinal and oblique line organizations provide alignment and constraint. This makes the intentions of fit and support visible on the garment surface and produces an overall second skin impression.

While maintaining close fit to the body, structural seam lines also guide how motion is expressed in the shirt's appearance. In Zephyr and QUS, the combination of the back midline and horizontal banded lines forms a clear longitudinal frame. As the lines descend along the spine, the back structure reads visually as a stable channel, making the wearer's torso posture easier to track during running and jumping. Cardiosport uses lateral contouring curves and zoning lines to redirect the silhouette from the chest toward the waist side. Because the lines slide diagonally downward, the front view more readily evokes a body posture that moves forward. Athos adopts a symmetric network of nodes and connecting lines, dividing the chest and back into multiple smaller geometric units. The sense of motion no longer depends on a single dominant curve but arises from rhythm created by repetition

and spacing variations in the mesh structure. As the gaze moves, the nodes create a sequence of continuous pause points. The connecting lines mark load directions of outward expansion and inward recovery across the chest and back surfaces, making the garment read more like equipment with a functional frame. Hexoskin uses fewer seam lines and mainly relies on the overall silhouette and a small number of horizontal stabilization bands to control rhythm. With fewer distracting surface elements, the impression leans toward a tool like and low intervention character. These strategies rely on midline guidance, lateral contouring, mesh segmentation, and simplified linework, and they shape different motion atmospheres on top of a body fitting pattern. Some emphasize posture alignment, some highlight forward progression, and others foreground an equipment like character or low perceived presence, providing clear formal cues for stylistic differences under similar functional goals.

Conclusions. This paper examines commercially available smart sports shirts with rear mounted monitoring modules, and under a unified coordinate framework it performs image rectification, line drawing reconstruction, and seam line overlay, in order to map seam line types and combination patterns from ergonomic and visual cognition perspectives. The findings show that outer silhouettes often use large radius curves and rounded edge finishing, which helps maintain fit during movements such as running and jumping and reduces pressure marks and chafing around the shoulder–neck region and the underarm. The continuous connection between the under chest band and the lateral regions forms the primary load bearing path, redistributing module weight and fabric tension around the torso circumference and relieving local pressure concentration. Monitoring module pockets are concentrated along the back midline and paired with several stable cable routing path configurations, supporting signal stability, skin comfort, and visual neatness during dynamic movement. Across samples, differentiated strategies are formed through midline guidance, lateral contouring, mesh like segmentation, and simplified linework, enabling motion semantics such as posture alignment, forward progression, equipment like character, and low perceived presence to be clearly distinguished on a shared functional basis. On this basis, the paper extracts transferable curve categories and configuration principles that can be used to describe pattern logic and visual expression across products.

BIBLIOGRAPHY

1. Lei, G., & Li, X. A new approach to 3D pattern-making for the apparel industry: Graphic coding-based localization. *Computers in Industry*, 2022, 136, 103587. <https://doi.org/10.1016/j.compind.2021.103587>
2. Choi, J., Choi, H.E. Development of a body type optimized pattern library based on fit adjustment frameworks. *Fash Text* 2025, 12, 30. <https://doi.org/10.1186/s40691-025-00437-8>
3. 王琦. (2013). 紧身型运动服装分割线设计研究: 硕士论文. 北京服装学院. 北京, 中国, 2013. 22-30.
4. Goncu-Berk, G., & Tuna, B. G. . The Effect of Sleeve Pattern and Fit on E-Textile Electromyography (EMG) Electrode Performance in Smart Clothing Design. *Sensors*, 2021, 21(16), 5621. <https://doi.org/10.3390/s21165621>
5. 刘丽英 & 刘林. 服装舒适性主观评价及主客观指标间的相关性研究. *青岛大学学报(工程技术版)*, 2013, 28 (03), 60-63+68. <https://doi.org/10.13306/j.1006-9798.2013.03.003>.
6. 李玉芬 & 朱卫华. 服装压对瑜伽运动中女子上身肌肉疲劳的影响. *毛纺科技*, 2021, 49 (06), 52-57. <https://doi.org/10.19333/j.mfkj.20201000406>.

REFERENCES

1. Lei, G., & Li, X. (2022). A new approach to 3D pattern-making for the apparel industry: Graphic coding-based localization. *Computers in Industry*, 136, 103587. <https://doi.org/10.1016/j.compind.2021.103587>
2. Choi, J., Choi, H.E. (2025). Development of a body type optimized pattern library based on fit adjustment frameworks. *Fash Text* 12, 30. <https://doi.org/10.1186/s40691-025-00437-8>
3. Wang Qi. (2013). Jin shen xing yun dong fu zhuang fen ge xian she ji yan jiu [Research on the Design of Seams in Tight-Fitting Sports Clothing]: Master's dissertation. Beijing Institute of Fashion Technology. Beijing, China. 22-30. URL: https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=NitQnVYDOcrSavugUjhfyQWlB26cyHpaekhbyqHidiK-y3XNdl2K4s2dt2FQx9_eVVer12WbW5L34b8eLGFZY9pSrKsNyVUynaeCrA3IURw7X5RDlsK2WqQdRPxV336kYVdRDKIdn2PIFtM-QarVTzfTR681oOyTwKshTz_EjSvEmxy2DXASLw=&uniplatform=NZKPT&language=CHS. [In Chinese]
4. Goncu-Berk, G., & Tuna, B. G. (2021). The Effect of Sleeve Pattern and Fit on E-Textile Electromyography (EMG) Electrode Performance in Smart Clothing Design. *Sensors*, 21(16), 5621. <https://doi.org/10.3390/s21165621>
5. Liu Liying, & Liu Lin. Fu zhuang shu shi xing zhu guan ping jia ji zhu ke guan zhi biao jian de xiang guan xing yan jiu [The Study on the Subjective Evaluation of Clothing Comfort and the Correlation between Subjective and Objective Indicators]. *Journal of Qingdao University(Engineering & Technology Edition)*, 2013, 28 (03), 60-63+68. <https://doi.org/10.13306/j.1006-9798.2013.03.003>. [In Chinese]
6. Li Yufang, & Zhu Weihua. (2021). Fu zhuang ya dui yu jia yun dong zhong nv zi shang shen ji rou pi lao de ying xiang [The impact of clothing pressure on the fatigue of women's upper body muscles during yoga exercises]. *Wool Textile Journal*, 49 (06), 52-57. <https://doi.org/10.19333/j.mfkj.20201000406>. [In Chinese]

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 78.071(477.8)-785.21:159.9 (Задерацький)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-10>

Наталія МАКАРОВА,
orcid.org/0000-0003-0495-2159
докторка філософії,
старша викладачка кафедри музично-теретичних дисциплін
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв
(Київ, Україна) natalya.makarowa19@gmail.com

ПРЕЛЮДІЯ І ФУГА МІ-БЕМОЛЬ МАЖОР №19 ВСЕВОЛОДА ПЕТРОВИЧА ЗАДЕРАЦЬКОГО ЯК МУЗИЧНА МОДЕЛЬ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ПРИМУСУ

Музична спадщина Всеволода Петровича Задерацького формувалася в умовах політичного контролю, де саме право на голос було поставлене під сумнів. Його творчість постає як унікальне свідчення існування митця в умовах тоталітарного тиску, репресій і табірної досвіду, де музика стає формою внутрішнього спротиву, пам'яті та збереження особистісної ідентичності. Цикл «24 прелюдії та fugи» є одним із наймасштабніших і водночас найменш досліджених явищем української музичної культури ХХ століття, постаючи не лише як композиторський жест, а як цілісна духовно-екзистенційна структура.

Статтю присвячено комплексному аналізу диптиху «Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор №19» із циклу «24 прелюдії та fugи» Всеволода Петровича Задерацького. Твір розглядається в широкому міждисциплінарному контексті, що поєднує музикознавчий аналіз із культурологічними, психологічними та богословськими інтерпретаціями, зумовленими досвідом тоталітарного тиску, табірної ув'язнення та тривалого виключення композитора з офіційного культурно-музичного простору. У центрі дослідження перебуває проблема музичного часу як носія екзистенційного досвіду. Прелюдія аналізується як модель примусового, об'єктивованого часу, в якому механічна пульсація тонічного звуку та відносна фактурна стабільність формують стан тривалості без перспективи розвитку. Трансформації ритмоформул інтерпретуються як внутрішня інтенсифікація замкненого темпорального простору. Fuga, своєю чергою, постає як простір екзистенційної нестійкості та пам'яті: відсутність тонічної опори в темі, триголосна фактура, секвенційні процеси й деформована стретта моделюють досвід існування без телосу, в умовах постійного повторення та вичерпання. Особливу увагу приділено феномену ремінісценції: цитування фіналу прелюдії у fugі та поява дзвонових епізодів осмислюються як фігура пам'яті, що фіксує межу між суб'єктивним і об'єктивним часом. Дзвін у фіналі диптиху інтерпретується як символ остаточного замикання екзистенційної рамки, де початок і кінець постають як *Алфа* та *Омеґа*.

Доведено, що «Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор №19» виходить за межі жанрово-стильового аналізу й постає як складна культурно-символічна структура, у якій музична форма стає актом внутрішнього спротиву, способом збереження духовної та особистісної ідентичності композитора. Диптих репрезентує музичну творчість Задерацького як унікальне свідчення психологічного, історичного й духовного досвіду людини ХХ століття та актуалізує необхідність подальшого міждисциплінарного осмислення його творчої спадщини.

Ключові слова: Задерацький, поліфонічний цикл, «24 прелюдії та fugи», диптих, дзвін, ремінісценція, культурна пам'ять.

Natalia MAKAROVA,
orcid.org/0000-0003-0495-2159
Doctor of Philosophy,
Senior Lecturer at the Department of Music and Theatre Disciplines
Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts
(Kyiv, Ukraine) natalya.makarowa19@gmail.com

PRELUDE AND FUGA IN E-FLAT MAJOR NO. 19 BY VSEVOLOD PETROVICH ZADERATSKY AS A MUSICAL MODEL OF EXISTENTIAL COMMAND

The musical legacy of Vsevolod Petrovych Zaderatsky was formed in conditions of political control, where the very right to a voice was questioned. His work appears as a unique testimony to the existence of an artist in conditions of totalitarian pressure, repression and camp experience, where music becomes a form of internal resistance, memory and preservation of personal identity. The cycle "24 Preludes and Fugues" is one of the largest and at the same time the least studied phenomenon of Ukrainian musical culture of the 20th century, appearing not only as a composer's gesture, but as a holistic spiritual and existential structure.

The article is devoted to a comprehensive analysis of the diptych "Prelude and Fugue in E-flat major No. 19" from the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Petrovich Zaderatsky. The work is considered in a broad interdisciplinary context, combining musicological analysis with cultural, psychological and theological interpretations, conditioned by the experience of totalitarian pressure, camp imprisonment and the composer's long-term exclusion from the official cultural and musical space. The study focuses on the problem of musical time as a carrier of existential experience. The prelude is analyzed as a model of forced, objectified time, in which the mechanical pulsation of the tonic sound and relative textural stability form a state of duration without the prospect of development. The transformations of rhythmic formulas are interpreted as an internal intensification of a closed temporal space. The fugue, in turn, appears as a space of existential instability and memory: the lack of tonic support in the theme, the three-part texture, sequential processes and deformed stretta model the experience of existence without telos, in conditions of constant repetition and exhaustion. Special attention is paid to the phenomenon of reminiscence: the citation of the finale of the prelude in the fugue and the appearance of bell episodes are interpreted as a figure of memory that fixes the boundary between subjective and objective time. The bell in the finale of the diptych is interpreted as a symbol of the final closure of the existential framework, where the beginning and the end appear as Άλφα και Ωμέγα .

It is proven that "Prelude and Fugue in E-flat Major No. 19" goes beyond the limits of genre and style analysis and appears as a complex cultural and symbolic structure, in which the musical form becomes an act of internal resistance, a way of preserving the spiritual and personal identity of the composer. The diptych represents Zaderatsky's musical creativity as a unique testimony of the psychological, historical and spiritual experience of a person of the 20th century and actualizes the need for further interdisciplinary understanding of his creative heritage.

Key words: Zaderatsky, polyphonic cycle, "24 preludes and fugues", diptych, bell, reminiscence, cultural memory.

*Немає гірше, як в неволі
Про волю згадувать...
Тарас Шевченко*

Постановка проблеми. Проблематика звернення до музичної спадщини Всеволода Петровича Задерацького зумовлена не лише її художньою цінністю, а передусім унікальним культурно-історичним контекстом, у якому формувалася його композиторська мова. На відміну від авторів, творчість яких розвивалася в умовах безперервної традиції та інституційної підтримки, творчість Задерацького постає як результат існування митця в просторі культури тоталітарного тиску, де сам факт індивідуального художнього висловлювання набував екзистенційного виміру. В умовах політичних репресій, табірної ув'язнення, заборони писати та звучати, проживати у великих містах та обіймати певні посади, цензурних обмежень та фактичного вилучення імені композитора з офіційного культурного обігу зумовили специфічний характер його музичного мислення, в якому художня форма стає способом внутрішнього опору й збереження особистісної ідентичності.

У цій парадигмі прелюдія і fuga перестають функціонувати виключно як жанрові форми та набувають значення внутрішнього духовного простору, у якому фіксується досвід травми, пам'яті та спротиву. Водночас аналітична традиція досі тяжіє до формально-стильового розгляду музичного тексту Задерацького, залишаючи поза увагою культурологічні й символічні смисли, закорінені в досвіді людини ХХ століття, позначеного насильством, виключенням і руйнуванням звичних моделей світосприйняття. Багаторічна мар-

гіналізація постаті композитора в радянському музикознавстві призвела до того, що його твори лише в останні десятиліття починають повертатися у виконавський та науковий обіг, потребуючи нового інтерпретаційного підходу.

Аналіз останніх досліджень. На сьогоднішній день цикл «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького поступово входить у поле виконавської інтерпретації та системного наукового осмислення. У концертний і педагогічний репертуар піаністів увійшли окремі диптихи, зокрема Прелюдія і fuga ля-мінор №2, Прелюдія і fuga ре-мажор №5 та Прелюдія і fuga фа-діз мінор №8, водночас у науковому дискурсі більшість диптихів циклу й досі залишаються недостатньо вивченими. У дисертаційному дослідженні С. Пустовойтової (Пустовойтова, 2024) увагу зосереджено переважно на структурно-поліфонічних особливостях фуг циклу, тоді як семантичний і символічний рівні залишаються поза детальним розглядом. Стаття Т. Сирятської (Сирятська, 2024) присвячена аналізу прелюдій циклу та окреслює їх жанрово-стильові параметри без залучення фуги як смислової пари. Публікації Н. Макарової (Макарова, 2024; 2025) розширюють дослідницьку перспективу, поєднуючи музикознавчі, символічні та культурологічні підходи до аналізу прелюдій і фуг. Водночас диптих «Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор» №19 досі не ставав предметом спеціального цілісного дослідження, що й зумовлює актуальність даної роботи.

Мета статті проаналізувати «Прелюдію і фугу мі-бемоль мажор №19» В. Задерацького як самостійний диптих, прослідкувати взаємодію музичної структури, символіки та культурно-історичного контексту для відображення психологічних і духовних рефлексій композитора.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше в українському та міжнародному науковому дискурсі «Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор» №19 розглядається як самостійний диптих, у якому музична структура, символіка та культурно-історичний контекст взаємодіють, відображаючи психологічні та духовні рефлексії композитора в умовах маргіналізації його творчості.

Виклад основного матеріалу. Всеволод Петрович Задерацький – постать української музичної культури, яка поєднує глибокий інтелект композитора та особливе відчуття історичного часу. Його творчість вирізняється прагненням осмислити особистий і колективний досвід через музику, відтворюючи психологічні, духовні та екзистенційні стани людини. Композитор працював у період, коли державна система тоталітарного режиму не сприймала індивідуальне самовираження, обмежувала свободу мистецького вислову та викреслювала небажані голоси з культурного простору. У цих складних умовах Задерацький створював свої твори, які є не лише художнім явищем, а й свідченням внутрішнього спротиву та особистої стійкості, поєднують традиційні музичні форми з інноваційними принципами, що дозволяє відтворювати час, простір і символічні структури у музиці особливим чином. Аналіз життя та творчості Задерацького дозволяє зрозуміти, як українська музична культура ХХ століття витримувала історичні потрясіння та зберігала національну ідентичність та культурну пам'ять. Його творча спадщина є багаторівневим явищем, де поєднуються художня майстерність, психологічна експресія, культурологічний та богословський зміст. Створюючи цикл «24 прелюдії та фуги» в умовах концтабірної дійсності, Задерацький формувал особливий «ініціальний простір», у якому музична мова стає носієм внутрішнього досвіду та екзистенційної рефлексії.

«Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор» №19 – особливий диптих в циклі «24 прелюдії та фуги», де зустрічається ідея безперервного руху з нестабільністю, дезорієнтованістю Буття. Цікавим є факт відсутності динамічних позначок протягом всього циклу – це є свідченням надзвичайних екзистенційних випробувань, через які прийшлося пройти композитору в колимському концтаборі. «Звучати» можна було лише в рамці, яка була

дозволеною. А оскільки Задерацькому було строго заборонено листуватися, а отже і писати музику офіційно, відсутність динамічних позначок у циклі набуває не лише формального, а принципово смислового значення. Вона фіксує гранично обмежений простір існування музики Всеволода Петровича – без права на зовнішній жест, але з максимальною концентрацією внутрішнього руху.

Прелюдія *Allegro automaticamente, pesante* (рис. 1) з перших звуків вирізняється впертим характером та надзвичайною фактурною стабільністю. Специфічна організація ритмічного руху полягає в тому, що кожна друга шістнадцятка постійно повертається до тонічного звука Es, який не виконує функції мелодичної опори чи гармонічного підсумку, а постає як пульсаційна вісь-фіксований темпоральний маркер, що пронизує фактуру протягом тривалого відрізка часу. Регулярне, нав'язливе повернення до звука Es формує відчуття механічного відрахування часу. Натомість тематична лінія розгортається нижче цього звука, насичуючись численними альтераціями, які виконують роль внутрішніх коливань у межах заданої осі. Оскільки початковий розділ прелюдії не розгортає драматургічного процесу, а радше фіксує стан тривалості, повторюваність першого щабля ладу стає її визначальною якістю. З музикознавчого погляду така організація фактури може бути описана як прояв процесуального типу формоутворення, в якому домінує не тематичний розвиток, а тривала стабільність музичного процесу (Далькгауз, 1977). З позиції екзистенційної психології (Франкл, 1946), такий стан можна порівняти з ситуацією зовнішньої необхідності, коли дія відбувається не за власним вибором, а як відповідь на обставини, що не підлягають зміні. Інтонаційний рух у прелюдії присутній, проте він не здатен вплинути на хід часу, який визначається жорстко фіксованою пульсаційною рамкою. Феноменологічний підхід (Мерло-Понті, 1945) дозволяє трактувати цю організацію як жест тілесного примусу. Рух як необхідність, що підпорядковує волю власній логіці, відсутність пауз, алогічних зупинок та пауз-зітхань унеможливорює внутрішню дистанцію щодо процесу. Безперервна тонічна пульсація формує образ профанного часу – часу без очікування, без перерви, без сакральної паузи. У біблійній традиції подібний спосіб існування часу співвідноситься з поняттям «марноти», тобто життя, замкненого в повторюваності й позбавленого трансцендентної перспективи (Біблія, 2011: Екл. 1:2).

Особливого значення набуває ритмічна трансформація, що відбувається в тактах 14–17 (рис. 2). Тут основна шістнадцяткова тема пере-

кочує в партію лівої руки, тоді як у правій з'являється новий матеріал, викладений октавами та восьмими тривалостями. Таким чином, фактура розширюється на два ритмічні рівні, кожен із яких формує власний темпоральний масштаб. Водночас ці рівні не вступають у конфлікт, нашарування фактури проходить у межах єдиної метричної структури, не порушуючи цілісності пульсації, а, навпаки, підкреслює її домінування. Альтернативний ритмічний рівень не отримує автономії, оскільки його акцентна організація підпорядковується базовій метричній сітці. Отже, поява нового матеріалу не призводить до зміни типу часу, а лише ускладнює його внутрішню структуру. У контексті аналітичних уявлень П'єра Булеза (Булез, 1987) подібне ускладнення ритмічної структури не руйнує часову єдність, а виявляє її здатність до внутрішньої диференціації. Альтернативний ритмічний шар не набуває автономії, оскільки його акцентна організація повністю підпорядковується домінуючому часовому механізму. У філософському сенсі цю ситуацію можна співвіднести з розрізненням між зовнішнім, вимірюваним часом і внутрішньою тривалістю, що були запропоновані Анрі Бергсоном (Бергсон, 1889). Водночас у даному музичному контексті внутрішній ритмічний процес не оформлюється як автономна *durée*¹, а залишається жорстко підпорядкованим механізму зовнішнього часу, що нівелює можливість суб'єктивного переживання тривалості. Підсилюється відчуття неможливості виходу за межі заданої темпоральної схеми, оскільки різні вектори руху співіснують у межах одного домінуючого поля, не змінюючи його загальної конфігурації (Левін, 1935).



Рис. 1. Початкова тема прелюдії



Рис. 2. Два темпоральні рівні прелюдії

З такту 18 (рис. 3) відбувається різка трансформація фактури, яка водночас не змінює базової темпоральної моделі. Шістнадцяті поступаються місцем тріольному рухові в октавному викладі, що істотно укрупнює жест і надає музичному часу нової тілесної щільності. Однак ця трансформація не є переходом до іншого типу часу, а навпаки, остаточно фіксує утвердження механізму примусу. Фактурне рішення з октавним дублюванням відіграє тут принципову роль. Октава як інтервал позбавляє звук внутрішньої напруги, зводячи його до максимальної акустичної прямої. У поєднанні з тріольним рухом це створює ефект грубої, майже безапеляційної ритмічної сили. Слід підкреслити, що тут мова зовсім не про зміну типу часу, а про його інтенсифікацію (Крамер, 1988): хоч лінійність та безперервність розвитку зберігається, проте простір свободи тут явно відсутній, адже примусова дія підпорядкована єдиному домінуючому часові. Тобто у цьому випадку поверхнева моторика переважає над глибинною інтонаційною логікою, а сам процес керується не розвитком, а повторенням (Шенкер, 1906).



Рис. 3. Тріольна тема

Особливої ваги набуває наступний епізод (т. 26–31), де тріольний рух у партії лівої руки зберігається як домінуючий часовий шар, тоді як у партії правої з'являються акорди, організовані дуольним ритмом (рис. 4). Унаслідок цього виникає внутрішнє ритмічне напруження як деформація вже усталеного механізму, конфлікт темпоральної організації, що фіксує граничне навантаження всередині заданого процесу, який неможливо зупинити. Оскільки множинність ритмічної організації не веде до сакрального прориву, а лише підкреслює замкненість плину часу, виникає криза профанного часу (Еліаде, 1975).

¹ *Durée* (фр.) – термін Анрі Бергсона, що позначає внутрішню, якісну тривалість переживаного часу, яка не піддається кількісному вимірюванню й не зводиться до механічного або календарного часу; українською мовою зазвичай перекладається як «тривалість», інколи – «внутрішня тривалість» або «життєва тривалість».



Рис. 4. Замкненість плин timer

Фінальний епізод прелюдії (рис. 5) демонструє принципово інший тип темпоральної організації матеріалу порівняно з початковими тактами, не заперечуючи, однак, їхнього семантичного ядра. Шістнадцяті початкової теми змінюються на восьмі, що зумовлює відчутне укрупнення музичного часу. Тематичний матеріал залишається незмінним, але виклад принципово змінюється – замість унісону з'являється октавний унісон, подвоєний октавами в партії обох рук, виклад набуває ваги та просторової масивності. Особливо показовим є розташування тонічного звука Es. Якщо на початку прелюдії він постійно повертався у середньому регістрі як основний елемент моторної пульсації, над яким розгорталася тематична лінія, то у фіналі він остаточно фіксується в нижньому басовому регістрі, виконуючи функцію фундаменту. Тематичний матеріал натомість розвиватиметься над ним, що призводить до зміни ієрархії між опорою та рухом. Тоніка більше не є одиницею відліку часу – вона стає опорою, підґрунтям, на якому цей час «осідає». Ритм укрупнюється, фактура набуває вертикальної організації, а процес музичного розвитку сприймається як стан без імпульсу вперед, що перетворює час у статичну, майже архітектонічну структуру (Kurth, 1917). Богословський вимір фіналу прелюдії відкривається через особливе переживання часу як фундаменту Буття. Фіксація тоніки в нижньому басовому регістрі та розгортання тематичного матеріалу над нею створюють образ світу, у якому життя рухається в межах непорушної основи, в часі, що застиг. «Що було, те й буде, і що робилося, те й буде робитися» (Біблія, 2011: Екл. 1:9). Фінал прелюдії не обіцяє виходу за межі цього кола, а радше фіксує його як завершену структуру. Принципово важливим є те, що цей фінальний епізод прелюдії не є замкненим у межах одного номеру диптиху «Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор» №19. Його тематична та фактурна модель з'являється повторно у завершальних тактах fugи, де набуває значення ремінісценції або пам'яті. Таким чином, фінал прелюдії виконує функцію своєрідного структурного маркера, який виходить за межі локальної форми та формує драматургічний часовий місток «прелюдія – fuga». Час, що у прелюдії

був об'єктивований і закріплений як структура, у fugі повертається вже як спогад, що підтверджує нездоланність пережитого травматичного досвіду.



Рис. 5. Фінал прелюдії

Показово і повністю очікувано, що Всеволод Петрович вкінці фінального розділу (тт. 48–52) введе фігуру дзвону, поява якого ознаменує зміну музичного часу та простору: рух, який до цього моменту функціонував як механізований процес, поступово втрачає динамічну спрямованість і трансформується у знаковий жест. Дзвони виконують функцію фіксації, зупинки часу через його остаточне утвердження. Закриття форму як такої сповіщає друга половина останнього такту – у басовому регістрі в октавному подвоєнні продзвонить впізнаваною ритмічною фігурою (восьма + восьма + половинна) дзвін процитується композитором і в фіналі fugи, посиливши екзистенційну напругу. Дзвін саме в цьому місці виконує функцію межі, за якою вже неможливий розвиток, а лише пам'ять. «Покоління відходить, і покоління приходить, а земля стоїть повіки» (Біблія, 2011: Екл. 1:4). Як знак переходу між часом і вічністю, життям і смертю, подією і пам'яттю, фіксуючи межу та підтверджуючи загальновідомі постулати Буття.

Fuga №19 Es-dur (рис. 6) із циклу «24 прелюдії та fugи» В. Задерацького різко контрастує з прелюдією не лише за характером руху, а й за самим способом організації музичного часу і простору, що позбавлений чіткої тонічної опори. Тема fugи має три такти, що є найменшою за обсягом у всьому циклі, окрім того, композитор ніби принципово позбавив її тонічного ступеня. Наспівний характер теми поєднується з темпом *Andantino comodo*, який має принципове семантичне значення. З одного боку, *andantino* виключає різку драматизацію, з іншого – означення *comodo* («зручно», «спокійно») переводить ладову невизначеність у площину звичного буття. Отже, з самого початку fuga постає перед нами як свідчення існування без твердого ґрунту, що стало нормою. Ще слід наголосити, що fuga триголоса. На відміну від чотириголосної fugи, яка традиційно асоціюється з поліфонічною повнотою і завершеністю, триголосся формує принципову нестійкість. Тобто, Всеволод Петрович навіть тут підкреслює невпев-

неність у завтрашньому дні, сповненого екзистенційної тривоги. За визначенням Р. Мея (Мей, 1950), екзистенційна тривога не має конкретного об'єкта, а виникає з усвідомлення непередбачуваності майбутнього і відсутності гарантованих опор. Саме такий стан моделюється у фузі: відсутність тоніки в темі, мінімальний тематичний обсяг і триголосна фактура створюють образ буття, в якому рух можливий, але напрямок не заданий. Задерацький не драматизує цю ситуацію, а фіксує її як даність. Слід зазначити, що fuga мі-бемоль мажор з міні-циклу «Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор» №19 як особливий твір свідомо продовжує лінію «внутрішнього голосу», характерну для музики XX століття. У цьому контексті поліфонія істотно відрізняється від барокової традиції: вона втрачає функцію раціонального впорядкування й перетворюється на простір співіснування різних, неузгоджених ліній людської свідомості, сформованої досвідом життя в умовах тоталітарного режиму. Традиційна тональна логіка зазнає розпаду так само, як і цілісний світогляд трансформується у фрагментований досвід сучасної людини (Адорно, 1949).



Рис. 6. Тема фуґи

Надзвичайно цікавим є секвенційний епізод епізод (тт. 29–34) в центрі фуґи (рис. 7). Три великих секвенцій, кожна з яких складається з чотирьох менших, внутрішньо впорядкованих секвенційних груп. У межах кожної секвенційної групи музичний процес спрямований до фіксованої завершальної точки, яка щоразу повторюється без змін, тоді як інші звуки зазнають послідовних спадних інтервальних трансформацій. Водночас сама ця завершальна точка при переході від однієї секвенції до іншої тричі зміщується вниз на малу терцію. У результаті виникає парадоксальна темпоральна ситуація: на локальному рівні формується відчуття стабільності й замкненості, тоді як у ширшій перспективі ця стабільність поступово підринається спадним секвенційним рухом. У філософському плані такий тип музичного руху може бути осмислений як модель часу, позбавленого телосу. Процес не спрямований до кульмінації чи розв'язки; натомість він розгортається як послідовність повторюваних ситуацій, кожна з

яких відтворює ту саму внутрішню логіку в змінених умовах. Це нагадує екзистенційне переживання часу у філософії XX століття, де майбутнє не постає як обіцянка, а виступає варіацією вже пережитого (Гайдеггер, 1927; Ясперс, 1932; Камю, 1942). Така організація створює відчуття циклічності без завершення, що може бути прочитано як символ людського буття в умовах радикальної історичної нестабільності, де кожен новий етап життя внутрішньо тотожний попередньому, попри зовнішні зміни.

Богословський вимір цього епізоду відкривається насамперед через напружене співіснування тимчасової стабільності та її постійного зсуву. Кожна локальна завершеність ніби пропонує точку опори, але ця опора не має онтологічної тривалості та щоразу з'являється лише, щоб бути втраченою разом із усією системою координат. Людина просто змушена задовольнятися тимчасовим, адже «не має тут постійного міста» (Біблія, 2011: Євр. 13:14), а також екзистенційному переживанню вигнання, мандрівки, життя «між». Опора тут не скасовується повністю, але вона перестає бути абсолютною та стає більше знаком необхідності виживання, аніж спасіння. Композитор саме в цій фузі з надзвичайною філігранною точністю відобразив усю катастрофу людського існування XX століття.

Окрім того, у психологічному вимірі така секвенційна організація музичного матеріалу може бути інтерпретована як образ накопиченої втоми, що виникає внаслідок монотонної, примусової праці ув'язнених в концтаборі. Кожен новий спадний секвенційний рух ніби повторює попередній, але вже з ослабленою енергією, що узгоджується з описаними Віктором Франклом (Франкл, 1946) механізмами екзистенційного виснаження в умовах таборного досвіду, де людська психіка змушена функціонувати в режимі мінімального виживання. А повернення до незмінної завершальної точки в цьому контексті може бути прочитане як символ неминучого повернення до простору несвободи, до бараку. І трагедія заключається в тому, що завтра цикл повториться знову, але на новому шаблі, і так до тих пір, поки не забракне сил.



Рис. 7. Тема екзистенційного виснаження

Особливу драматургічну функцію у фузі виконує стрета (з т. 44), що з'являється в наступному

розділі та проводиться двічі (рис. 8). Формально вона апелює до класичної імітаційної логіки, однак її внутрішня організація істотно відрізняється від традиційного зразка. Два верхні голоси вступають у тісний часовий взаємодії, утворюючи канонічний тип проведення, який створює ілюзію впорядкованості та структурної стабільності. Водночас третій, нижній голос не підтримує цієї імітаційної симетрії. Його репліка зазнає суттєвої трансформації, що порушує цілісність. Таким чином, замість триголосної єдності виникає асиметрична структура, в якій зовнішня форма імітації співіснує з внутрішнім розпадом. Осмислюючи дворазове проведення стрети з канонічною взаємодією двох верхніх голосів і трансформованою репостою третього, доречно звернутися до ширшого філософського контексту повторюваності як проблеми. Ще Сьорен К'єркегор (К'єркегор, 1878) розрізняв повторення, що веде до оновлення, і повторення, яке лише відтворює вичерпану форму буття. У даному випадку стрета тяжіє саме до другого типу: формальний жест імітації збережено, однак він утрачає свою інтегративну силу. Повторення не відновлює цілісність, а виявляє її неможливість. У богословському вимірі ця ситуація може бути співвіднесена з міркуваннями Пауля Тілліха (Тіллх, 1952) про «відчуження в середині порядку», коли людина формально перебуває в межах структури, але екзистенційно вже не належить їй. Подвійне проведення стрети посилює цей ефект, перетворюючи її на символ наполегливого, але безуспішного прагнення відновити втрачену єдність. Таким чином, стрета у фугі постає не як кульмінаційне ущільнення, а як знак вичерпання імітаційного принципу, що остаточно готує слухача до фінального вердикту циклічного руху.



Рис. 8. Стрета

Новий розділ фуги (рис. 9) починається з такту 53 і різко контрастує з попереднім поліфонічним розвитком. Акордово-октавна фактура супроводжується поступовим прискоренням темпу і позначена ремаркою **al tempo di prelude**. Цей розділ виконує функцію підготовки до фіналу, підкреслюючи стискання музичного простору та кон-

центрацію онтологічного часу. Фінальний розділ, що починається з такту 59, відкривається цитатою фінальної частини прелюдії. Ця цитата виступає як фігура пам'яті: вона повертає слухача до теми, що вже була пережита, і створює простір, наповнений травматичними спогадами. Така структура вибрана не випадково: fuga не виходить за межі часової рамки, заданої прелюдією, і наближається до біблійного розуміння часу як даності, в межах якої людина покликана жити, а не виходити за її обрії. Майбутнє у цьому контексті не має сили проектуватися; теперішнє просто переживається, відповідно до принципу: «Досить днів своєї турботи» (Біблія, 2011: Мт. 6:34). Музичний процес демонструє повну фіксацію часу: рух стає символічним, а темпоральна структура остаточно підкреслює неможливість втечі за межі заданої рамки.



Рис. 9. Підготовка до фіналу

Фінальний розділ фуги, що починається з т. 77, організований за принципом чітко симетричного чергування двох типів матеріалу: акордової теми дзвонового характеру та тріольних реплік, які безпосередньо відсилають до відповідного епізоду прелюдії (тт. 18–25). Така побудова не має ознак тематичного розвитку у традиційному розумінні; натомість вона формує ритуалізовану структуру, в якій музичний час розчленовується на повторювані блоки фіксованої тривалості. Акордові двотактові проведення, що відкривають і замикають фінал, сприймаються як дзвони не лише завдяки фактурі та регістровому розташуванню, а передусім через їхню функцію: вони не беруть участі в розвитку, а щоразу переривають його. Дзвін тут не є кульмінаційним жестом і не виконує декоративної ролі; він постає як знак неминучої присутності, що встановлює межу будь-якого внутрішнього руху. Тріольні репліки, які двічі з'являються між дзвонивими блоками, мають характер внутрішньої ремінісценції. Їхня подібність до тріольних епізодів прелюдії переводить фінал фуги в площину пам'яті, де музична думка не розвивається вперед, а повертається до вже пережитого. Ці фрагменти звучать як внутрішній відгук, як короткий спалах суб'єктивного часу, що одразу ж перекривається зовнішнім, об'єктивним жестом дзвону. Особливої семантичної ваги набуває заключний дзвонивий розділ, розширений до чотирьох тактів. У другій

половині фінального такту з'являється пряма цитата завершення прелюдії – октавні дзвонові удари в низькому та басовому регістрах. Цей жест остаточно замикає екзистенційну рамку всього диптиху: fuga не лише повертається до прелюдії, а підтверджує її фінал як незаперечну даність, де початок і кінець як Алфа και Ωμέγα , замикаються навіки (рис. 10). «Час народжуватися, і час помирати; час садити, і час виривати посаджене» (Еккл. 3:2).



Рис. 10. Алфа και Ωμέγα

Висновки. Творчість Всеволода Петровича Задерацького тривалий час перебувала в просторі вимушеного забуття, що було зумовлено як політичними обставинами, так і складними життєвими умовами, в яких формувалася майже вся відома нам його музична спадщина. Цикл «24 прелюдії та фуги» створювався в екстремальних умовах особистої ізоляції, репресій і табірної досвіду, що принципово позначилося на його художній мові. У контексті тривалого ув'язнення в колимському концтаборі сам факт існування такого масштабного поліфонічного циклу (250 сторінок та більше двох з половиною годин звучання) постає не просто як естетичне явище, а як акт внутрішнього спротиву та збереження духовної, національної (саме української!) ідентичності. Звернення до форми прелюдії і фуги, що пронизана історичною, культурною й богословською символікою, набуває у Задерацького особливого значення: вона стає не знаком традиції, а простором екзистенційного висловлювання. Кожен диптих циклу фіксує окремий стан переживання часу, пам'яті та буття, а сам цикл «24 прелюдії та фуги» у цілому може бути осмислений як музичний жест незламності,

психологічний акт збереження «Я» композитора в умовах катастрофізації, що дозволяє її усвідомити й витримати.

Дослідження диптиху «Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор №19» Всеволода Петровича Задерацького дозволяє простежити унікальну взаємодію музичної структури, символіки та культурно-історичного контексту. Прелюдія формує фундаментальний темпоральний і фактурний простір, де тонічна пульсація виступає як фіксований маркер часу, а тематичний матеріал розвивається у межах обмеженої, але глибоко інтенсифікованої внутрішньої дії. Fuga продовжує цю драматургічну лінію, вводячи нові фактурні і ритмічні шари, зберігаючи при цьому відчуття об'єктивованого часу та концентрованої пам'яті. Цитування тематичних мотивів прелюдії та дзвонові епізоди створюють ефект ремінісценції, де музична думка повертається до вже пережитого, а рух часу підпорядковується екзистенційним законам буття.

Аналіз показує, що у межах диптиху Задерацький поєднує традиційні музичні форми з інноваційними принципами організації часу, створюючи «ініціальний простір», в якому музика стає носієм внутрішнього досвіду та психологічної рефлексії. Форма і фактура диптиху підкреслюють неможливість втечі за межі встановленого часу, символізуючи екзистенційні обмеження та пам'ять травматичного досвіду, а дзвонові блоки виступають як маркери межі між суб'єктивним і об'єктивним часом. Таким чином, Прелюдія і fuga мі-бемоль мажор №19 постає не лише як музичний твір, а як складна культурно-символічна структура, де музичне висловлювання співвідноситься з історичними реаліями ХХ століття, психологічними станами та духовними сенсами. Диптих демонструє глибокий інтроспективний вимір музики Задерацького і підтверджує її значення для сучасного музикознавчого, культурологічного дискурсу а також виконавського фортепіанного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: переклад Івана Огієнка. Київ: Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.
2. Макарова Н. 24 прелюдії та фуги В. П. Задерацького: повернення із забуття. Аспекти історичного музикознавства, 2024, вип. 36, с. 62–80.
3. Макарова Н. Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і фуги N1 до-мажор із циклу "24 прелюдії та фуги" В.Задерацького). Fine Art and Culture Studies. N4, 2025. С. 95–105. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>
4. Макарова Н. Прелюдія та fuga ля-мінор № 2 В.П.Задерацького як музична модель тривожного часу. Українська музика, вип 3 (54), 2025. С. 56–65. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>
5. Макарова Н. Семіотика подвійності (на приклад прелюдії та фуги N5 ре-мажор В.П.Задерацького). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип.90, том 2, 2025. С. 60–65. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>
6. Макарова Н. Символізм музики табірної дня (на прикладі музично-психологічного аналізу "Прелюдії та фуги ля-мажор" №7 В.П.Задерацького). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип.89, том 2, 2025. С. 135–140. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>

7. Макарова Н. Сторінка містичного щоденника ув'язненого (на прикладі Прелюдії і fugи до-дієз мінор № 10 В. Задерацького). Південноукраїнські мистецькі студії, вип. 3, 2025. С. 145–152. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>
8. Постовойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття): дис. ... д-ра філософії. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 226 с.
9. Сирятська Т.О. Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та fugи» В. Задерацького. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2024, вип. 70, с. 140–160.
10. Adorno T. W. Philosophie der neuen Musik. Tübingen J C B Mohr (Paul Siebeck), 1949. 144 S.
11. Bergson H-L. Essai sur les données immédiates de la conscience. Paris: Alcan, 1889. 206 S.
12. Boulez P. Penser la musique aujourd'hui. Paris: Gallimard, 1987. 166 p.
13. Camus A. Le Mythe de Sisyphe. Paris: Gallimard, 1942. 187 S.
14. Dahlhaus C. Grundlagen der Musikgeschichte. Köln : Gerig, 1977. 308 S.
15. Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1927. 447 S.
16. Eliade M. Le sacré et le profane. Paris : Gallimard, 1975. 186 p.
17. Frankl V. ... trotzdem Ja zum Leben sagen Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. Verlag für Jugend und Volk. Wien, 1946. 269 S.
18. Jaspers K. Philosophie. München: Piper Verlag, 1932. 512 S.
19. Kierkegaard S. A Enten-Eller Et Livs-Fragment. Copenhagen: C A Reitzel, 1878. 490 p.
20. Kramer J. D. The Time of Music New Meanings New Temporalities New Listening Strategies. New York: Schirmer Books, 1988. 493 S.
21. Kurth E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Wien: Universal Edition, 1917. 255 S.
22. Lewin K. A. Dynamic Theory of Personality selected papers. New York: McGraw-Hill Book Company, 1935. 312 S.
23. Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception Phénoménologie de la perception Editions. Paris: Gallimard, 1945. 569 S.
24. May R. The Meaning of Anxiety. New York: The Ronald Press Company, 1950. 345 p.
25. Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien. Bd. 1. Harmonielehre. Stuttgart und Berlin: J G Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906. 500 S.
26. Tillich P. The Courage to Be. New Haven and London: Yale University Press, 1952. 224 p

REFERENCES

1. Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu: pereklad Ivana Ohienka. [Bible or Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament: Translation by Ivan Ohienko]. (2011). 1376p. Kyiv: Ukrainske bibliine tovarystvo. [in Ukrainian].
2. Makarova, N. (2024). 24 preliudii ta fuhy V. P. Zaderatskoho: povernennia iz zabuttia [24 preludes and fugues by V. P. Zaderatsky: Return from oblivion]. Aspekty istorichnoho muzykoznavstva, 36, 62–80. [in Ukrainian].
3. Makarova, N. (2025). Dzvin yak fihura pamiaty (na prykladi preliudii i fuhy №1 do-mazhor iz tsyklu "24 preliudii ta fuhy" V.Zaderatskoho) [The Bell as a Figure of Memory (on the Example of Prelude and Fugue No. 1 in C Major from the Cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Zaderatsky)]. Fine Art and Culture Studies. N4, 2025. S. 95–105. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13> [in Ukrainian].
4. Makarova, N. (2025). Preliudiia ta fuha lia-minor № 2 V.P.Zaderatskoho yak muzychna model tryvozhnoho chasu [Prelude and Fugue in A minor No. 2 by V.P. Zaderatsky as a musical model of anxious time]. Ukrainska muzyka, vyp 3 (54), p. 56–65. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6> [in Ukrainian].
5. Makarova, N. (2025). Semiotyka podviinosti (na pryklad preliudii ta fuhy N5 re-mazhor V.P.Zaderatskoho) [Semiotics of duality (on the example of Prelude and Fugue No. 5 in D major by V.P. Zaderatsky)]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp.90, tom 2, p. 60–65. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8> [in Ukrainian].
6. Makarova, N. (2025). Symvolizm muzyky tabirnoho dnia (na prykladi muzychno-psykholohichnoho analizu «Preliudii ta fuhy» lia-mazhor №7 V.P.Zaderatskoho) [Symbolism of music of the camp day (on the example of musical and psychological analysis of "Prelude and Fugue in A Major" No. 7 by V.P. Zaderatsky)] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, Vyp. 89, tom 2, p. 135–140. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19> [in Ukrainian].
7. Makarova, N. (2025). Storinka mistychnoho shchodennyka uv'iaznenoho (na prykladi Preliudii i fuhy do-diiez minor № 10 V. Zaderatskoho) [A page from a prisoner's mystical diary (based on the example of Prelude and Fugue in C-sharp minor No. 10 by V. Zaderatsky)]. Pivdenoukrainski mystetski studii, vyp. 3, pp. 145–152. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19> [in Ukrainian].
8. Postovoytova, S. O. (2024). Velykyi polifonichniy tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist [The large polyphonic cycle as a compositional-dramaturgical whole] (Doctor of Philosophy diss.). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukrainian].
9. Syriatska, T. O. (2024). Zhanrovo-stylysnychna typolohiia preliudii tsyklu «24 preliudii ta fuhy» V. Zaderatskoho [Genre-stylistic typology of the preludes of V. Zaderatsky's cycle]. Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 70, 140–160. [in Ukrainian].
10. Adorno, T. W. (1949). Philosophie der neuen Musik [Philosophy of new music]. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). 144 p. [in German].

11. Bergson, H.-L. (1889). Essai sur les données immédiates de la conscience [Essay on the immediate data of consciousness]. Paris: Alcan. 206 p. [in French].
12. Boulez, P. (1987). Penser la musique aujourd'hui [Thinking about music today]. Paris: Gallimard. 166 p. [in French].
13. Camus, A. (1942). Le Mythe de Sisyphe [The Myth of Sisyphus]. Paris: Gallimard. 187 p. [in French].
14. Dahlhaus, C. (1977). Grundlagen der Musikgeschichte [Foundations of music history]. Köln: Gerig. 308 p. [German].
15. Heidegger, M. (1927). Sein und Zeit [Being and time]. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 447 p. [in German].
16. Eliade, M. (1975). Le sacré et le profane [The sacred and the profane]. Paris: Gallimard. 186 p. [in French].
17. Frankl, V. (1946). ...trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager [...Yet say yes to life: A psychologist experiences the concentration camp]. Wien: Verlag für Jugend und Volk. 269 p. [in German].
18. Jaspers, K. (1932). Philosophie [Philosophy]. München: Piper Verlag. 512 p. [in German].
19. Kierkegaard, S. (1878). Enten-Eller: Et Livs-Fragment [Either/Or: A life fragment]. Copenhagen: C. A. Reitzel. 490 p. [in Danish].
20. Kramer, J. D. (1988). The time of music: New meanings, new temporalities, new listening strategies. New York: Schirmer Books. 493 p.
21. Kurth, E. (1917). Grundlagen des linearen Kontrapunkts [Foundations of linear counterpoint]. Wien: Universal Edition. 255 p. [in German].
22. Lewin, K. A. (1935). Dynamic theory of personality: Selected papers. New York: McGraw-Hill Book Company. 312 p.
23. Merleau-Ponty, M. (1945). Phénoménologie de la perception [Phenomenology of perception]. Paris: Gallimard. 569 p. [in French].
24. May, R. (1950). The meaning of anxiety. New York: The Ronald Press Company. 345 p.
25. Schenker, H. (1906). Neue musikalische Theorien und Phantasien. Bd. 1. Harmonielehre [New musical theories and fantasies, Vol. 1: Harmony]. Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. 500 p. [in German].
26. Tillich, P. (1952). The courage to be. New Haven & London: Yale University Press. 224 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Денис МЕЛЬЯНОВСЬКИЙ,

orcid.org/0009-0002-4585-1987

студент II курсу магістратури факультету післядипломної освіти
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) *denistorm555@gmail.com*

БРЕНД ЯК КАЗКА: ВИКОРИСТАННЯ ПЕРСОНАЖІВ У МАРКЕТИНГУ XX–XXI СТОЛІТЬ

Стаття досліджує феномен використання персонажів у брендовому маркетингу XX–XXI століть, розкриває їхнє походження, еволюцію та вплив на споживачську поведінку. Розглянуто історичний розвиток образів та брендів на прикладі Disney, Jim Henson, Michelin, McDonald's та M&M's, а також вплив поп-арту на візуальну естетику рекламних персонажів, включаючи кольорову палітру, типізацію та інтерактивні елементи. Додатково аналізується роль культурного контексту та соціальних тенденцій у формуванні привабливості персонажів і їхнього сприйняття аудиторією різних поколінь. Використано методи порівняльного аналізу, історико-культурного підходу та інтертекстуального дослідження. Проаналізовано різні етапи розвитку персонажів: від функціональної ідентичності продукту до символічного та інтерактивного представлення у масовій культурі та цифрових медіа. Додатково оцінено, як інновації у візуальній комунікації, анімації та ігрових механіках сприяють підвищенню залучення споживачів. Результати показують, що бренд-персонажі забезпечують емоційне залучення споживачів, формують впізнавану візуальну ідентичність бренду, сприяють створенню культурних асоціацій та впливають на формування лояльності. Наукова новизна полягає у комплексному аналізі трансформації персонажів у маркетингових комунікаціях, включно з адаптацією класичних анімаційних образів та інтеграцією ігор і цифрових медіа, а також у визначенні закономірностей впливу візуальних стратегій на комунікаційні процеси. Дослідження сприяє розширенню розуміння ролі персонажів у розвитку сучасного брендингу та практичному застосуванню у маркетингових стратегіях, що підвищує ефективність взаємодії бренду з аудиторією та формування його культурного образу, а також дозволяє прогнозувати тенденції розвитку бренд-персонажів у цифровому середовищі майбутнього.

Ключові слова: бренд, персонаж, маркетинг, візуальна ідентичність, масова культура, реклама, поп-арт.

Denys MELIANOVSKIY,

orcid.org/0009-0002-4585-1987

2nd year master's student at the Faculty of Postgraduate Education
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) *denistorm555@gmail.com*

BRAND AS A FAIRY TALE: THE USE OF CHARACTERS IN MARKETING IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES

The article explores the phenomenon of using characters in brand marketing in the 20th–21st centuries, revealing their origins, evolution, and impact on consumer behavior. It examines the historical development of brand imagery through examples such as Disney, Jim Henson, Michelin, McDonald's, and M&M's, as well as the influence of pop art on the visual aesthetics of advertising characters, including color palettes, typification, and interactive elements. Additionally, the study analyzes the role of cultural context and social trends in shaping the appeal of characters and their reception by audiences across different generations. The study employs methods of comparative analysis, a historical-cultural approach, and intertextual research. Various stages of character development are analyzed, from the functional identity of the product to symbolic and interactive representation in mass culture and digital media. Furthermore, the research assesses how innovations in visual communication, animation, and game mechanics contribute to enhanced consumer engagement. The results demonstrate that brand characters foster emotional engagement with consumers, shape a recognizable visual brand identity, contribute to the creation of cultural associations, and influence the formation of loyalty. The scientific novelty lies in the comprehensive analysis of character transformation in marketing communications, including the adaptation of classic animated images and the integration of games and digital media, as well as in identifying patterns of how visual strategies affect communication processes. The study contributes to a deeper understanding of the role of characters in the development of contemporary branding and their practical application in marketing strategies, enhancing brand-audience interaction, shaping its cultural image, and providing insights for predicting future trends in digital brand character development.

Key words: brand, character, marketing, visual identity, mass culture, advertising, pop art.

Вступ. Використання персонажів у маркетингових комунікаціях є важливою стратегією формування брендової ідентичності та емоційного залучення споживачів. У сучасних умовах конкуренції та розвитку цифрових технологій бренди прагнуть створювати не лише продукт, а й комплексну систему образів, що формує лояльність аудиторії та культурні асоціації. Бренд-персонажі поєднують функціональні, символічні та культурні аспекти маркетингової стратегії, що робить їх ефективним інструментом емоційного впливу.

Попередні дослідження частково висвітлюють взаємодію мистецтва та реклами, проте системний огляд еволюції бренд-персонажів у глобальному маркетинговому контексті залишається недостатньо розробленим. Відомі персонажі, такі як Mickey Mouse, Kermit the Frog, Michelin Man чи Ronald McDonald, не лише підвищували впізнаваність продукту, а й формували культурну пам'ять та інтегрували естетику популярного мистецтва у комунікаційні стратегії (Prather, 2012; Waldman, 1993).

Еволюція бренд-персонажів демонструє поступовий перехід від простих утилітарних рекламних маскотів, які виконували переважно функцію впізнаваності продукту, до комплексних інтерактивних образів, здатних активно взаємодіяти зі споживачем у реальному часі через цифрові платформи, соціальні мережі, мобільні додатки та ігрові середовища (Nintendo, 2018; Contributors to Chocolate Wiki, 2025). Сучасні персонажі не обмежуються рекламною функцією, вони стають повноцінним каналом комунікації бренду, що дозволяє передавати корпоративні цінності, формувати емоційний досвід споживача та підтримувати довгострокову лояльність аудиторії. Взаємодія з такими образами включає різні форми персоналізації, гейміфікації та інтеграції в мультимедійний контент, що значно посилює ефективність маркетингових стратегій (Cheryl, 2005; Карпюк, 2025).

Актуальність дослідження цього феномену посилюється розвитком персоналізованого маркетингу, де бренд-персонаж виступає як інструмент створення індивідуального досвіду для кожного споживача, підвищуючи залученість та задоволеність аудиторії. Крім того, сучасні медійні тенденції вимагають від маркетологів та дизайнерів адаптації персонажів до нових візуальних форматів, інтеграції поп-арту, інтертекстуальних зв'язків та мультимедійних комунікацій, що забезпечує їхню актуальність для нових поколінь споживачів (Prather, 2012; Nintendo, 2018). Такий підхід дозволяє бренд-персонажам не лише підтримувати впізнаваність і цінність бренду, а й слугувати інструментом соціальної взаємодії, культурної релевантності та економічної ефективності маркетингових стратегій.

Комплексний аналіз бренд-персонажів дозволяє оцінити їхній вплив на комерційні результати, споживачьку поведінку та соціокультурну значущість, зокрема формування соціальних наративів та культурної ідентифікації аудиторії. Це підкреслює необхідність системного, історико-аналітичного та порівняльного підходу для вивчення феномену бренд-персонажів у XX–XXI століттях (Bob, 1980; Prather, 2012).

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Попередні дослідження демонструють різноманітні підходи до вивчення бренд-персонажів, акцентуючи увагу як на історико-культурному, так і на маркетинговому аспектах їхнього функціонування. Значну частину літератури присвячено класичним анімаційним та рекламним персонажам, зокрема творчості Walt Disney (Bob, 1980; Fanning, Deja, 2023) та Jim Henson (Jim Henson, 1993; Cheryl, 2005). Ці роботи розкривають еволюцію образів від простих утилітарних маскотів до складних символічних і інтерактивних персонажів, що формують впізнаваність бренду, культурну пам'ять та емоційний зв'язок зі споживачем. Аналіз цих джерел дозволяє виділити закономірності створення довготривалих бренд-образів та інтеграції їх у масову культуру.

Водночас дослідження рекламних маскотів, таких як Michelin Man (Darmon, 1998), персонажі McDonald's (McDonalds, 1975) та M&M's (Contributors to Chocolate Wiki, 2025; Карпюк, 2025), показують, що комерційні образи успішно поєднують функціональні, емоційні та культурні компоненти комунікації. Інші публікації, присвячені впливу поп-арту на бренд-персонажі, включно з роботами Роя Ліхтенштейна та Енді Ворхола (Prather, 2012; Waldman, 1993), демонструють взаємозв'язок художніх практик та маркетингової естетики, що стає особливо важливим у контексті цифрових медіа.

Окрему увагу приділено сучасним інтерактивним та цифровим образам, наприклад, відеоігровим персонажам Super Mario (Nintendo, 2018) та Sonic the Hedgehog (Terpstra, 2019), а також мультимедійним франшизам на кшталт Shrek! (Steig, 1990). Ці дослідження підкреслюють трансформацію бренд-персонажів у багатовимірні інтерактивні системи, які забезпечують персоналізацію маркетингової комунікації та формують активну взаємодію з аудиторією.

Отже, метою дослідження є системний аналіз еволюції бренд-персонажів у XX–XXI століттях

з урахуванням їх історико-культурного, художнього та маркетингового контексту, а також оцінка їхнього впливу на формування брендової ідентичності та комунікаційні стратегії.

Викладення основного матеріалу. Історичні передумови появи бренд-персонажів XX століття. Історичні передумови появи бренд-персонажів у XX столітті пов'язані з розвитком масової культури, комерційної ілюстрації та інституціалізацією реклами як окремої сфери комунікацій. На початку століття формуються умови для стандартизації маркетингових практик, що включає використання візуальних образів для формування стійких впізнаваних асоціацій.

Важливу роль відіграли соціально-економічні зміни, зокрема зростання промислового виробництва та поява масових медіа, що забезпечили потребу у більш складних інструментах просування товарів. У цей період активно розвивається графічний дизайн, карикатура та комерційна ілюстрація, які стали основою для формування перших бренд-персонажів.

Поступовий перехід від суто текстових рекламних оголошень до візуально орієнтованих медіа у 1920–1930-х роках сприяв появі образів, здатних втілювати ідею бренду у персоніфікованій формі. Персонажі починають виконувати функцію посередників між брендом і споживачем, спрощуючи складні смисли та роблячи комунікацію більш доступною. У цей час формується традиція створення впізнаваних «маскотів», які символізують стабільність, якість і довіру (Jim Henson, 1993). Такі персонажі забезпечували можливість побудови довготривалих асоціацій, що було важливим у контексті конкуренції на нових товарних ринках.

Після Другої світової війни розвиток телебачення суттєво трансформував характер рекламних комунікацій, відкривши можливість для динамічних аудіо-візуальних образів. Бренд-персонажі отримали нову функціональність: вони репрезентували продукт та стали елементом розважального контенту, що підсилювало їхню культурну присутність. У цей період спостерігається зростання інтеграції маркетингових стратегій з елементами анімації та кіноіндустрії, що підготувало ґрунт для подальшої еволюції бренд-персонажів у другій половині XX століття.

Трансформація бренд-персонажів у другій половині XX століття. У другій половині XX століття бренд-персонажі зазнали суттєвих трансформацій, зумовлених змінами у візуальній культурі, розвитком масових медіа та зростаючим впливом мистецьких тенденцій. У цей період спостерігається перехід від переважно утилітарних образів, що виконували функцію прямої пре-

зентації товару, до більш складних символічних конструкцій, здатних репрезентувати ідеологію бренду та його культурний контекст (Sundblom, 1992). Персонажі перестають бути лише інструментами диференціації продукції та починають виконувати роль носіїв ціннісних наративів, які формують довготривалі асоціативні зв'язки.

Важливим фактором еволюції стала поява та розповсюдження поп-арту, який значно вплинув на візуальну мову рекламних образів. Використання яскравої колористики, спрощених форм і прийомів масового тиражування, характерних для творчості Енді Воргола та Роя Ліхтенштейна, сприяло переосмисленню ролі візуального образу у комунікації зі споживачем (Darmon, 1998). Унаслідок цього бренд-персонажі почали інтегрувати прийоми, властиві художнім практикам, набуваючи естетичних ознак, що відображали дух часу.

Поширення телебачення у 1960–1980-х роках суттєво збільшило культурну присутність бренд-персонажів. Аудіовізуальна форма комунікації дозволила поєднати образ, рух і звук, завдяки чому персонажі перетворилися на повноцінних учасників медійного середовища (Jim Henson, 1993). Таким чином, друга половина XX століття стала періодом, у якому бренд-персонажі отримали значно ширшу функціональність, виходячи за межі суто рекламного інструментарію та стаючи елементами популярної культури.

Розвиток інтерактивності та мультиплатформності в кінці XX – на початку XXI століття. Кінець XX – початок XXI століття характеризується значним зростанням інтерактивності та розширенням медіапростору, у межах якого функціонують бренд-персонажі. Поява і стрімкий розвиток відеоігор сприяли формуванню нової категорії персонажів, що одночасно виконують роль елементів ігрового процесу та впізнаваних символів брендів. Такі образи, як Маріо та Соник, завдяки багаторічному використанню в інтерактивних медіа, набули статусу культурних ікон (Nintendo, 2018; Terpstra, 2019).

Паралельно відбувалося розширення каналів комунікації, зокрема через телевізійні шоу, мерчендайз та масштабні франшизні проекти, які забезпечили присутність персонажів у різних медіаформатах. Внаслідок цього бренд-персонаж трансформувався у складовий елемент мультиплатформної екосистеми, де взаємодія зі споживачем здійснюється не лише через рекламу, а й через ігровий, інформаційний та культурний досвід. Таке розширення функцій зумовило підвищення ролі персонажів у формуванні довготривалих комунікаційних стратегій брендів.

Початок ХХІ століття характеризується суттєвими змінами у візуальній естетиці бренд-персонажів, зумовленими розвитком цифрових технологій і розширенням інструментарію для створення графічного та анімаційного контенту. Прогрес у 3D-моделюванні, анімації та графічних редакторах дав змогу формувати новий естетичний підхід, у межах якого персонажі отримали ширший спектр стилізацій і можуть адаптуватися під різні медіаплатформи. Це сприяло підвищенню рівня деталізації та складності образів порівняно з другою половиною ХХ століття.

Перехід від традиційної ілюстрації до цифрового виробництва посилив тенденцію до гібридизації 2D та 3D естетик: персонажі поєднують пласкі стилізовані риси з об'ємною структурою комп'ютерної графіки. Такий підхід дозволяє оновлювати історично сформовані образи без втрати впізнаваності. Прикладом є еволюція персонажів (Disney Fanning, Deja, 2023), які у сучасних інтерпретаціях поєднують класичні графічні рішення з високотехнологічними методами рендерингу та адаптуються до різних медіаформатів. Цифровізація також сприяла підвищенню динамічності образів: персонажі з'являються у коротких анімаційних циклах, інтерактивних фрагментах та гейміфікованому контенті.

Сучасні бренди активно використовують адаптивність персонажів для різних платформ – телебачення, веб, соціальні мережі, мобільні додатки та інтерактивні середовища. Це забезпечує релевантність образу та дозволяє існувати йому у різних стилях – від мінімалістичних 2D-іконок до високополігональних 3D-моделей. Розширення варіативності стилістики дозволяє застосовувати персонажів у мистецьких інтерпретаціях, колабораціях з художниками та мультимедійних проєктах.

Зростає роль експериментальної стилізації: персонажі отримують унікальні форми, поєднуючи гротескні, мінімалістичні або спрощені рішення з технологічним текстурованням. Приклади – трансформації персонажів Shrek, Super Mario та Sonic the Hedgehog (Steig, 1990; Nintendo, 2018; Terpstra, 2019). Наративний аспект стає важливим: персонажі не лише візуальні елементи, а й носії історій, що розгортаються через різні медіа, підвищуючи емоційне залучення та лояльність аудиторії.

Бренди поєднують мінімалістичні та технологічно насичені образи для швидкої ідентифікації на екранах різних розмірів і демонстрації інноваційності. Використання сучасного програмного забезпечення дозволяє поєднувати різні техніки, експериментувати з матеріалами та симуляціями,

створюючи унікальні стилістичні рішення і підкреслюючи технологічний імідж компанії.

Отже, зміни у візуальній естетиці бренд-персонажів ХХІ століття зумовлені цифровізацією, мультиплатформністю, експериментальністю стилів та технологічною складністю. Це формує гнучкі, адаптивні та технічно досконалі образи, які відповідають вимогам сучасних комунікацій та глобального медіапростору.

Функції бренд-персонажів у сучасних маркетингових стратегіях. У сучасних маркетингових комунікаціях бренд-персонажі виконують комплекс взаємопов'язаних функцій, спрямованих на формування впізнаваного образу, посилення емоційного залучення аудиторії та підтримку довготривалої ідентичності бренду. Дослідження розвитку таких образів у ХХ–ХХІ століттях свідчать, що їхнє застосування охоплює широкий спектр завдань – від комунікаційної уніфікації до розширення присутності бренду в цифрових середовищах (Bob, 1980; Jim Henson, 1993; Darmon, 1998). Завдяки сталій візуальній структурі та повторюваним характеристикам вони забезпечують стабільність сприйняття бренду в умовах динамічного ринкового середовища.

Однією з ключових функцій бренд-персонажів є формування емоційного контакту зі споживачами. Видання, присвячені творчості Disney та Jim Henson, засвідчують, що персоніфіковані образи здатні «утримувати» увагу споживача через послідовно вибудовану індивідуальність, стилізацію та поведінкову модель (Bob, 1980; Jim Henson, 1993; Fanning, Deja, 2023). У сучасних умовах ця функція проявляється у наданні персонажам не лише зовнішніх особливостей, а й рис характеру, що робить їх більш «схожими» на цільову аудиторію. Такі риси можуть відображатися через дизайн, міміку, одяг, жести, мовні формули або поведінкові патерни. Завдяки цьому персонаж репрезентує не просто бренд, а певний набір соціально прийнятних характеристик, які споживач може інтерпретувати як близькі або компліментарні.

Важливою є також функція універсалізації звернення до різних вікових груп. Досвід компанії McDonald's та виробників популярних масових образів показує, що один і той самий персонаж може бути адаптований у різних формах для дітей, підлітків і дорослих (McDonalds, 1975). Іграшки, рекламні ролики, анімаційні серії та елементи айдентики демонструють, що бренд-персонаж слугує інструментом подолання вікових бар'єрів, оскільки здатний одночасно викликати ностальгійні асоціації у старшої аудиторії та новизну для молодшої. Таким чином, персонаж забезпечує

тривалість контакту поколінь із брендом, що особливо помітно в кейсах Disney та McDonald's, де окремі образи залишаються актуальними десятиліттями (Bob, 1980; McDonalds, 1975).

Окрема функція – підтримка послідовності та стабільності візуальної комунікації бренду. Аналіз історії Bibendum (Michelin Man) демонструє, що сталий персонаж дозволяє формувати довготривалу впізнаваність і підтримувати комунікаційну спадкоємність незалежно від змін у стилістиці чи рекламних підходах. Збереження ключових елементів зовнішності та характеру сприяє тому, що споживач легко ідентифікує бренд у різних медіа-форматах, включно з друкованою рекламою, цифровими платформами та відеоконтентом.

У сучасних умовах розвитку цифрових технологій важливою стає функція інтерактивної участі в комунікації. Бренд-персонажі активно використовуються у соціальних мережах, мобільних застосунках, рекламних кампаніях та ігрових середовищах, де вони можуть виконувати роль медіаторів між брендом і споживачем. Їхня присутність у мультимедійних форматах забезпечує більшу гнучкість і швидкість реакції на актуальні інформаційні приводи. Деякі персонажі стають елементами цифрової культури, що відзначено у випадку Mario чи Sonic, образи яких поширені не тільки в ігровому середовищі, але й у соціальних інтерпретаціях та фан-культурі (Nintendo, 2018; Terpstra, 2019).

Значущою у XXI столітті стала функція інтеграції в інтернет-культуру та меметичні практики. У масових цифрових комунікаціях бренд-персонажі нерідко стають об'єктами мемів, що сприяє органічному поширенню інформації про бренд без прямої участі маркетолога. Таке сприйняття спостерігалось у випадку з персонажами M&M's, які часто використовуються аудиторією в гумористичних або контекстуальних інтернет-ситуаціях (Contributors to Chocolate Wiki; Карпюк, 2023). Меметизація підсилює вірусність, забезпечує додаткову присутність бренду в цифровій екосистемі та посилює залучення молодшої аудиторії. Деякі бренди навіть адаптують своїх персонажів під популярні інтернет-формати, аби підтримувати релевантність у швидкозмінному медіапросторі.

Ще одна важлива функція – репрезентація цінностей і соціальних меседжів бренду. Історія формування образів у Disney або Jim Henson свідчить, що персонажі можуть транслювати певні уніфіковані моральні, освітні або культурні смисли (Bob, 1980; Jim Henson, 1993; Fanning, Deja, 2023). У стратегічних комунікаціях така трансляція

допомагає вибудовувати довіру до бренду, позиціонувати його як носія стабільних і зрозумілих цінностей та формувати у споживача відчуття послідовності та надійності.

Також бренд-персонажі виконують функцію розширення наративності та побудови історій. Завдяки чітко структурованій «особистості», історичному контексту або характерним поведінковим моделям вони створюють можливість для розробки довготривалих сюжетів, які підтримують залучення аудиторії. Це добре простежується у франшизах, де образи розвиваються протягом десятиліть, утворюючи цілі наративні системи, що можуть існувати паралельно в різних медіа – літературі, анімації, кіно, іграх.

Узагальнюючи, бренд-персонажі в сучасних маркетингових стратегіях виконують комплекс функцій, що охоплюють емоційну, комунікаційну, культурну та меметичну складові. Вони забезпечують впізнаваність бренду, адаптивність до різних вікових груп, підтримку інтерактивності в цифровому просторі й формування тривалих асоціативних зв'язків. З огляду на зміни медіа-поведінки та розвиток цифрових платформ, роль бренд-персонажів продовжує зростати, що підтверджується як історичними прикладами, так і сучасними практиками їх застосування в глобальних компаніях.

Вплив еволюції персонажів на формування брендової ідентичності. Еволюція бренд-персонажів суттєво вплинула на формування сучасної брендової ідентичності, оскільки такі образи стали не лише інструментами промоції, а й носіями символічних значень, культурних кодів та емоційних асоціацій. Персонажі виконують функцію медіаторів між брендом і споживачем, забезпечуючи впізнаваність та стабільність комунікації в умовах зростаючої медіарозмаїтості. Їхня образність дозволяє формувати узагальнені уявлення про цінності бренду, адже візуальні та поведінкові характеристики персонажів часто слугують метафоричними репрезентаціями бажаних рис – надійності, дружелюбності чи інноваційності.

Важливим аспектом є здатність персонажів створювати емоційну залученість, що забезпечує довготривалу лояльність аудиторії. Завдяки повторюваності та стабільності персонажі стають частиною особистих і колективних спогадів, посилюючи свій символічний потенціал. Це особливо помітно у випадках патріотичних або соціально орієнтованих комунікаційних кампаній, де персонажі можуть виконувати роль маркерів національної ідентичності або спільних переживань. У таких проєктах образи акумулюють культурні

сенси та підтримують ціннісну солідарність, що підсилює бренд не лише на ринковому, а й на соціальному рівні.

Економічний вплив персонажів пов'язаний із їхньою роллю у створенні розширених комунікаційних екосистем, які функціонують у рекламі, мерчандайзингу, інтерактивних медіа та подієвих практиках. Персонажі здатні забезпечувати додаткову монетизацію через продаж ліцензованих товарів і розширення брендівих всесвітів, що особливо характерно для компаній, які активно працюють із медійними франшизами. У таких системах персонаж виконує функцію інтегративного ядра, навколо якого формуються наративи, візуальні рішення та канали взаємодії зі споживачами.

Таким чином, розвиток брендівих персонажів сприяв переходу від суто комунікаційних інструментів до багаторівневих символічних конструкцій, які одночасно впливають на емоційне сприйняття, культурні практики та економічну ефективність брендів.

Виклики та тенденції розвитку бренд-персонажів у сучасному культурному середовищі. Сучасне культурне середовище формує низку викликів для розвитку бренд-персонажів, пов'язаних зі зміною поколінь та стрімким технологічним прогресом. Покоління Z та Alpha демонструють підвищений інтерес до персонажів із виразною особистістю та поведінковою цілісністю. Такі аудиторії очікують не лише візуальної привабливості, а й наявності характеру, мотивації та певної «історії», що зумовлює потребу брендів у розробленні більш глибоких наративів і психологічно структурованих образів. Це узгоджується з довготривалим розвитком персонажів у медійних франшизах, зафіксованим у працях, присвячених Disney та іншим культурним брендам.

Тенденція до осучаснення охоплює не лише стилістику, а й адаптацію до змін ментальності споживачів, які очікують прозорості, етичності та врахування соціального контексту. У певних випадках персонажі модифікуються відповідно до політичних чи соціально значущих ситуацій, що вимагає обережного балансування між комерційною комунікацією та культурною чутливістю.

Суттєву роль відіграє мультимедійність: персонажі мають функціонувати у взаємопов'язаному

середовищі анімації, ігор, соціальних мереж та інтерактивних платформ. Це підсилює інтертекстуальність і створює потребу у гнучких візуальних системах, здатних до адаптації у цифрових формах, зокрема там, де дедалі частіше використовуються технології AI-анімації та автоматизованого контенту. Такі умови формують новий рівень конкуренції та потребують від брендів стратегічної узгодженості й безперервного оновлення образів.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє узагальнити основні тенденції розвитку бренд-персонажів у XX–XXI століттях та їхній вплив на маркетингові стратегії. Аналіз показав, що на ранніх етапах персонажі виконували насамперед утилітарну функцію – забезпечували впізнаваність продукту та полегшували комунікацію з аудиторією через візуальні образи. У другій половині XX століття спостерігалася трансформація брендівих персонажів у більш складні символічні конструкції, здатні репрезентувати цінності бренду та формувати довготривалі асоціативні зв'язки. Розвиток поп-арту та інтеграція художніх прийомів сприяли підвищенню естетичної цінності персонажів, а поширення телебачення та масових медіа – їх культурної присутності.

У XXI столітті бренд-персонажі стають мультиплатформними, інтерактивними та цифрово адаптованими образами. Вони виконують комплекс функцій: емоційне залучення споживачів, універсалізація звернення до різних вікових груп, підтримка стабільності брендівих ідентичностей, інтерактивна участь у медіа та інтернет-культурі, репрезентація цінностей компанії та розвиток наративності. Використання сучасних цифрових інструментів забезпечує високий рівень стилістичної варіативності, адаптивності та технічної досконалості персонажів, що сприяє ефективній взаємодії бренду з аудиторією.

Отже, бренд-персонажі слугують маркетинговим інструментом і складовою культурної та комунікаційної стратегії, формуючи емоційний, соціокультурний та технологічний контекст взаємодії споживачів із брендом. Системний підхід до їх вивчення дозволяє оцінити комплексний вплив на формування впізнаваності, лояльності та культурної значущості брендів, що має практичну цінність для розвитку сучасного брендингу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bob T. Walt disney: an american original. New York: Simon and Schuster, 1976. 379 с.
2. Cheryl H. (ред.). It's not easy being green: And other things to consider. New York: Hyperion, 2005.
3. Jim Henson: The works: the art, the magic, the imagination. New York: Random House, 1993.
4. Sundblom H. Dream of Santa: Haddon Sundblom's vision. Washington, D.C: Staples & Charles, 1992.
5. Darmon O. Michelin Man: 100 Years of Bibendum. Minneapolis: Motorbooks International, 1998.

6. Fanning J., Deja A. *Drawing 100 Years of Disney Wonder*. Beverly: Walter Foster Publishing, 2023.
7. Prather M. *Regarding Warhol: Sixty Years Fifty Artists*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2012.
8. Waldman D. *Roy Lichtenstein*. New York: Guggenheim Museum, 1993.
9. Steig W. *Shrek!*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990.
10. Nintendo. *Super Mario Encyclopedia: The official guide to the first 30 years limited edition*. Milwaukee: Dark Horse Books, 2018.
11. Terpstra A. *Sonic the Hedgehog Art & Design Book*. Utrecht: Cook & Becker, 2019.
12. M&M's Characters. *Fandom*: веб-сайт. URL: https://chocolate.fandom.com/wiki/M&M's_Characters (дата звернення: 04.12.2025).
13. Карпюк Є. M&M's відмовляється від анімаційних персонажів цукерок в рекламі. *DTF Magazine*: веб-сайт. URL: <https://donttakefake.com/m-m-s-vidmovlyayetsya-vid-animatsijnyh-personazhiv-tsukerok-v-reklami/> (дата звернення: 07.12.2025).
14. McDonalds. *McDonaldland Specification Manual*. Oak Brook: McDonalds Corporation, 1975.

REFERENCES

1. Bob T. (1980) *Walt Disney: An American original*. Pocket Books. New York. 379 p.
2. Cheryl H. (ed.) (2005) *It's not easy being green: And other things to consider*. Hyperion. New York. 208 p.
3. Jim Henson (1993) *The works: the art, the magic, the imagination*. Random House. New York. 268 p.
4. Sundblom H. (1992) *Dream of Santa: Haddon Sundblom's vision*. D.C: Staples & Charles. Washington. 84 p.
5. Darmon O. (1998) *Michelin Man: 100 Years of Bibendum*. Motorbooks International. Minneapolis. 144 p.
6. Fanning J., Deja A. (2023) *Drawing 100 Years of Disney Wonder*. Walter Foster Publishing. Beverly. 240 p.
7. Prather M. (2012) *Regarding Warhol: Sixty Years Fifty Artists*. Metropolitan Museum of Art. New York. 304 p.
8. Waldman D. (1993) *Roy Lichtenstein*. N.Y: Guggenheim Museum. New York. 393 p.
9. Steig W. (1990) *Shrek!*. Farrar, Straus and Giroux. New York. 32 p.
10. Nintendo (2018) *Super Mario Encyclopedia: The official guide to the first 30 years limited edition*. Dark Horse Books. Milwaukee. 256 p.
11. Terpstra A. (2019) *Sonic the Hedgehog Art & Design Book*. Utrecht: Cook & Becker. Utrecht. 280 p.
12. M&M's characters. *Fandom*. URL: https://chocolate.fandom.com/wiki/M&M's_Characters (date of access: 18.12.2025).
13. Karpiuk Ye. (2023) M&Ms vidmovliaietsia vid animatsiinykh personazhiv tsukerok v reklami. [M&M's refuses animated candy characters in advertising.] *DTF Magazine*. URL: <https://donttakefake.com/m-m-s-vidmovlyayetsya-vid-animatsijnyh-personazhiv-tsukerok-v-reklami/> (date of access: 07.12.2025). [in Ukrainian]
14. McDonalds (1975) *McDonaldland Specification Manual*. McDonalds Corporation. Oak Brook. 78 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 12.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 7.01:004.8:347.78

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-12>**Владислав МИЛЕНЬКИЙ,***orcid.org/0009-0002-1248-2476*

доктор економічних наук, заслужений економіст України, доцент,
старший викладач кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого
(Київ, Україна) dnipr@europa.com

Сергій МИСАК,*orcid.org/0009-0001-5059-9838*

аспірант кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого
(Київ, Україна) mysak.s@icloud.com

Ольга БОРИСЕНКО,*orcid.org/0000-0002-4289-4554*

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри графіки та мистецтва книги
Національного університету «Львівська політехніка»
(Львів, Україна) olha.m.borysenko@lpnu.ua

ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В СТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ПРОДУКТУ ТА ЙОГО ПРАВОВЕ РЕГУЛЮВАННЯ

У статті здійснено комплексне міждисциплінарне дослідження ролі штучного інтелекту в процесах створення художнього продукту та визначено особливості його правового регулювання в умовах цифрової трансформації креативних індустрій. Розкрито еволюцію наукових підходів до розуміння штучного інтелекту як технологічного інструменту та як автономного елемента виробництва контенту, здатного частково відтворювати творчі функції людини. Уточнено та систематизовано понятійно-категоріальний апарат дослідження, зокрема поняття «штучний інтелект», «художній продукт», «цифровий контент», «дизайн», «аудіовиробництво» та «кіновиробництво», з урахуванням сучасних теоретичних і практичних підходів.

На основі аналізу вітчизняних і зарубіжних наукових публікацій, монографій та прикладних досліджень охарактеризовано специфіку застосування алгоритмів штучного інтелекту в створенні візуальних та аудіовізуальних матеріалів, а також простежено основні етапи розвитку відповідних технологій. Окрему увагу приділено практичному використанню штучного інтелекту в кіно— та аудіовиробництві, де він слугує засобом автоматизації, оптимізації виробничих процесів і підвищення продуктивності творчої праці.

Проаналізовано правові аспекти використання результатів, створених із залученням штучного інтелекту, зокрема проблеми авторства, відповідальності та охорони інтелектуальної власності. Визначено перспективи подальшого розвитку технологій штучного інтелекту в креативних галузях і окреслено необхідність удосконалення правового регулювання з урахуванням динаміки технологічних змін. Отримані висновки можуть слугувати теоретичною та методологічною основою для подальших наукових досліджень і практичного моніторингу нормативно-правового забезпечення використання штучного інтелекту в художньому виробництві.

Ключові слова: штучний інтелект, дизайн, кіновиробництво, аудіовиробництво, правове регулювання.

Vladyslav MILENKII,

orcid.org/0009-0002-1248-2476

*Doctor of Economic Sciences, Honored Economist of Ukraine, Associate Professor,
Senior Lecturer at the Department of Production of Audiovisual Art and Production
I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television
(Kyiv, Ukraine) dnipr@europe.com*

Serhii MYSAK,

orcid.org/0009-0001-5059-9838

*Postgraduate at the Department of Production of Audiovisual Art and Production
I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television
(Kyiv, Ukraine) mysak.s@icloud.com*

Olha BORYSENKO,

orcid.org/0000-0002-4289-4554

*PhD of Art History,
Associate Professor at the Department of Graphic and Book Art
Lviv Polytechnic National University
(Lviv, Ukraine) olha.m.borysenko@lpnu.ua*

THE USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE CREATION OF ARTISTIC PRODUCTS AND ITS LEGAL REGULATION

The article presents a comprehensive interdisciplinary study of the role of artificial intelligence in the processes of creating artistic products and identifies the specific features of its legal regulation under conditions of digital transformation in the creative industries. The evolution of scholarly approaches to understanding artificial intelligence is examined both as a technological tool and as an autonomous element of content production capable of partially reproducing human creative functions. The conceptual and categorical framework of the study is clarified and systematized, including the notions of “artificial intelligence,” “artistic product,” “digital content,” “design,” “audio production,” and “film production,” taking into account contemporary theoretical and practical approaches.

Based on an analysis of domestic and international scholarly publications, monographs, and applied studies, the article characterizes the specific features of using artificial intelligence algorithms in the creation of visual and audiovisual materials and traces the main stages in the development of the relevant technologies. Particular attention is paid to the practical application of artificial intelligence in film and audio production, where it serves as a means of automation, optimization of production processes, and enhancement of creative labor productivity.

The legal aspects of using outputs created with the involvement of artificial intelligence are analyzed, including issues of authorship, liability, and intellectual property protection. Prospects for the further development of artificial intelligence technologies in the creative sectors are identified, and the need to improve legal regulation in view of the dynamics of technological change is outlined. The findings may serve as a theoretical and methodological basis for further scholarly research and for practical monitoring of the regulatory and legal framework governing the use of artificial intelligence in artistic production.

Key words: *artificial intelligence, design, film production, audio production, legal regulation.*

Постановка проблеми. Цифровізація суспільних відносин та активне впровадження технологій штучного інтелекту в Україні зумовлюють суттєві зміни в створенні художнього продукту в межах креативних індустрій. Генеративні системи штучного інтелекту дедалі частіше застосовуються у виробництві візуального та аудіовізуального контенту, зокрема в дизайні, рекламі, кіновиробництві, медіа та цифровому мистецтві, що об’єктивно випереджає рівень їх нормативно-правового регулювання.

Правове регулювання відносин у галузі інтелектуальної власності в Україні ґрунтується на положеннях чинного Цивільного кодексу України

та Закону України «Про авторське право і суміжні права», які сформовані з урахуванням традиційної антропоцентричної концепції авторства. Зазначені нормативні акти не містять спеціальних положень щодо результатів творчої діяльності, створених із використанням штучного інтелекту, що унеможливорює однозначне визначення правового режиму таких об’єктів, суб’єктів авторських прав та обсягу їхніх майнових і немайнових прав.

Особливої актуальності в національному правопорядку набувають питання правомірності використання об’єктів авторського права під час навчання алгоритмів штучного інтелекту, а також допустимості алгоритмічного відтворення сти-

лістичних і композиційних ознак наявних творів. Відсутність у законодавстві України критеріїв розмежування людського творчого внеску та автоматизованої генерації контенту ускладнює правозастосовну практику і створює ризики порушення прав авторів та правової невизначеності для суб'єктів креативних індустрій.

У контексті євроінтеграційного курсу України та зобов'язань щодо гармонізації національного законодавства з правом Європейського Союзу особливого значення набуває врахування положень Регламенту ЄС щодо штучного інтелекту (ШІ). Водночас відсутність в Україні комплексного законодавчого підходу до регулювання використання ШІ в створенні художнього продукту зумовлює потребу в науково обґрунтованому аналізі можливостей адаптації європейських правових механізмів з урахуванням особливостей національної правової системи.

Аналіз досліджень. Сучасні дослідження засвідчують, що проблема використання штучного інтелекту в креативних індустріях протягом останнього часу стала предметом активного міждисциплінарного вивчення. Дослідники зосереджують увагу на технологічних можливостях ШІ, зокрема автоматизації рутинних процесів у фото– та відеовиробництві, анімації та генерації зображень і музики, а також на потенціалі алгоритмів для навчання та розвитку творчих компетенцій майбутніх фахівців (Хара, 2025: 17; Тітаренко, 2025: 17; Li, 2021: 10–15; Yang et al., 2023: 1–25). В мистецтвознавчому аспекті відзначається, що генеративні алгоритми впливають на художнє сприйняття, трансформують стилістику та відкривають нові форми експериментальної творчості (Купрієнко, 2025: 31–35; Кострікова, 2025: 361–365). Правові дослідження підкреслюють необхідність визначення авторства, прозорості та маркування генеративного контенту, а також потенційні ризики маніпуляцій аудіовізуальними образами (Печеранський, 2024: 122–128; Кожухар, 2024: 65–73; Обуховська, 2025: 190–196).

Водночас сучасні роботи мають низку суттєвих обмежень. По-перше, спостерігається відсутність комплексного підходу, який охоплює технологічні, естетичні та нормативно-правові аспекти інтеграції ШІ у творчі процеси. Більшість досліджень зосереджено на описі практичних кейсів або технічних характеристик алгоритмів, тоді як системний аналіз впливу ШІ на трансформацію художньої мови та сприйняття аудиторії залишається недостатнім. По-друге, відсутні чіткі моделі розмежування авторства та визначення прав на твори, створені із залученням ШІ, що є критично важливим для комерційного використання кон-

тенту та уникнення юридичних колізій. По-третє, обмежено вивчено застосування європейських стандартів, зокрема положень Регламенту про ШІ, в національному контексті.

Недостатньо уваги приділено етичним аспектам: відсутні глибокі дослідження щодо ризиків маніпулювання образом та голосом, потенційного спотворення культурного контенту, а також впливу алгоритмічно створеного контенту на ціннісні орієнтири та естетичні пріоритети суспільства. Необхідно комплексно оцінювати вплив ШІ на збереження нематеріальної культурної спадщини та роль алгоритмів у популяризації культурних надбань з урахуванням правових обмежень та етичних стандартів (Обуховська, 2025: 190–196; Купрієнко, 2025: 31–35).

Отже, подальший розвиток науки та практики в галузі креативних індустрій потребує міждисциплінарних досліджень, які інтегрували б технологічні, естетичні, правові та етичні аспекти. Такий підхід дозволить створити стабільну, етичну та інноваційну екосистему для цифрового мистецтва, що поєднуватиме ефективність виробничих процесів із захистом прав учасників творчого процесу і гарантуватиме відповідність міжнародним стандартам (Хара, 2025: 17; Печеранський, 2024: 122–128; Кожухар, 2024: 65–73).

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Попри наявність значної кількості публікацій, у сучасних дослідженнях залишаються недостатньо опрацьованими кілька важливих аспектів. По-перше, більшість робіт або зосереджується на технічних можливостях ШІ, або обмежуються загальним описом правового регулювання без їх взаємного аналізу. По-друге, у національному правовому дискурсі відсутні порівняльні дослідження, які б системно зіставляли підходи України та Європейського Союзу (ЄС) саме в галузі художнього виробництва. По-третє, недостатньо чітко окреслено критерії визначення людського творчого внеску в ШІ-генерованому продукті, що є принциповим для вирішення питань авторства та відповідальності.

Мета статті – комплексний аналіз використання штучного інтелекту в створенні художнього продукту, а також виявлення правових колізій і напрямів удосконалення регулювання цієї галузі в Україні з урахуванням досвіду ЄС.

Завдання дослідження:

- з'ясувати особливості правового регулювання використання ШІ в галузі створення художнього продукту в Україні та Європейському Союзі;
- проаналізувати роль ШІ як інструменту та специфічного чинника в процесах художнього виробництва;

– визначити перспективи розвитку технологій ШІ в сучасній мистецькій практиці.

Виклад основного матеріалу. Актуальність дослідження зумовлена стрімким розвитком технологій ШІ та їх активною інтеграцією в галузь створення художнього продукту. Алгоритмічні системи дедалі частіше використовуються у візуальному мистецтві, дизайні, аудіо– та кіновиробництві, змінюючи традиційні підходи до творчої діяльності та генерування контенту. Водночас зростання ролі штучного інтелекту в креативних індустріях породжує низку правових викликів, пов'язаних із визначенням авторства, правового статусу результатів творчої діяльності та меж відповідальності суб'єктів, які застосовують такі технології.

Для дослідження важливим є уточнення базових теоретичних понять, пов'язаних із аналізованою проблематикою. Штучний інтелект визначається як сукупність алгоритмічних систем, здатних виконувати завдання, що традиційно потребували людського мислення, зокрема аналізувати інформацію, прогнозувати події, здійснювати стилістичні трансформації та створювати нові художні образи (табл. 1).

У сучасному кіновиробництві ШІ набуває особливого значення. Технології дїпфейку (*deepfake* – технологія синтезу зображення на основі штучного інтелекту), омолодження акторів, автоматичне створення сцен, цифрова реконструкція локацій і генерація персонажів стали звичною практикою. ШІ знижує витрати на зйомки, відкриває нові естетичні можливості й водночас підвищує ризик маніпуляцій та порушення авторських прав (Печеранський, 2024: 122).

У сучасному українському кіновиробництві показовим практичним прикладом застосування

ШІ є анімаційний фільм «Мавка. Лісова пісня», в процесі створення якого використовувалися цифрові технології та елементи автоматизованої обробки візуального контенту. Цей приклад демонструє, що навіть за домінування традиційної авторської анімації ШІ може виконувати допоміжну функцію, підвищуючи ефективність роботи творчої команди та актуалізуючи питання правового регулювання використання цифрових інструментів у створенні анімаційного продукту (Череватюк, 2024: 89).

ШІ широко використовують в образотворчому мистецтві. Алгоритми дозволяють художникам створювати цифрові полотна, декоративні й барельєфні композиції, які допомагають у терапії та реабілітації. Фотографія з використанням ШІ стає засобом збереження й популяризації нематеріальної культурної спадщини (Обуховська, 2025: 190) (табл. 2).

Серед галузей, що найбільше відчули вплив ШІ, кіноіндустрія посідає провідне місце. Компанії світового рівня активно інтегрують ШІ для оптимізації виробництва, про що свідчить співпраця Metaphysic та Creative Artists Agency, де ШІ застосовується для реалістичних *face-swap*-технологій, цифрової омолодженої візуалізації акторів і створення віртуальних дублерів (Вінслоу, 2023: 21).

У галузі музичного виробництва ШІ застосовується для генерації музики, синтезу голосу та мастерінгу аудіодоріжок, що дозволяє відтворювати стилі, тембри й емоційні характеристики звучання, раніше доступні лише професійним музикантам. Практичним прикладом є роботи українського продюсера та режисера Алана Бадоева, де ШІ використовувався для корекції вокалу та обробки музич-

Таблиця 1

Основні поняття, пов'язані з використанням ШІ у створенні художнього продукту

Поняття	Змістовна характеристика
Штучний інтелект	ШІ є сукупністю алгоритмів і технологій, що моделюють когнітивні функції людини та забезпечують аналіз, прогнозування і генерацію нового контенту, виступаючи у мистецькій сфері інструментом створення й обробки художніх матеріалів.
Художній продукт	Результат творчої діяльності, що має естетичну або культурну цінність і може існувати у матеріальній або цифровій формі (відео, фото, ілюстрації, анімація, 3D-моделі).
Контент	Сукупність інформаційних, аудіовізуальних, текстових, графічних та інтерактивних матеріалів, створених для медійного середовища з метою сприйняття та поширення.
Дизайн	Дизайн – це художньо-прокатна діяльність зі створення візуальних або інтерактивних рішень, що поєднують естетику і функціональність та підтримуються інструментами ШІ.
Аудіо виробництво	Процес створення й обробки аудіоматеріалів, у межах якого ШІ використовується для генерації звуку, очищення сигналу, голосового дублювання та автоматизації монтажу.
Кіновиробництво	Комплекс процесів зі створення кіно- та відеопродукції, що включає зйомку, монтаж, постпродакшен і спецефекти; ШІ забезпечує автоматизацію виробничих етапів, моделювання персонажів і генерацію візуальних сцен.

Джерела : узагальнено на основі [1-15].

них композицій, оптимізуючи кінцеве звучання та полегшуючи процес постпродакшену.

Важливою правовою проблемою залишається визначення авторства та суб'єкта прав на твори, створені з мінімальним людським внеском, що потребує переосмислення понять творчості, оригінальності та правомірного використання навчальних даних. А. Бугаєць у науковій праці підкреслює, що відсутність єдиної міжнародної позиції щодо статусу ІІІ створює ризики втрати контролю над комерційним використанням алгоритмічно створених творів (Бугаєць, 2024: 21). Питання, чи може бути визнаний авторським твір, створений без творчого внеску людини, є предметом активної дискусії в ЄС, США, КНР та Україні.

В Україні правове регулювання ІІІ перебуває на стадії розвитку, однак вже існують нормативні та концептуальні документи, що визначають основні напрями політики в галузі цифрових технологій (Михайленко, 2024). У чинному законодавстві ІІІ не має повноцінного юридичного статусу, проте законодавчі ініціативи щодо регулювання високоризикових систем є частиною ширшого процесу гармонізації українського права з правом ЄС (Товкун, 2024). Європейський Союз ухвалив спеціальний нормативно-правовий акт – Регламент ЄС 2024/1689 (AI Act), відомий також як Regulation (EU) 2024/1689 (Regulation (EU), 2024). Він визначає класифікацію систем ІІІ за рівнями ризику, встановлює процедури сертифікації та зобов'язує виробників до прозорості та відповідальності.

Українське законодавство адаптується до стрімкого розвитку цифрових технологій. Основними питаннями є авторське право, відповідальність за результати роботи ІІІ та захист персональних даних. Українське право, як і більшість міжнародних систем, визнає автором лише фізичну особу. Твори, створені ІІІ, не мають машинного автора. Авторські права належать людині, яка запустила творчий процес або керувала алгоритмом (Бугаєць, 2024: 36). Це породжує колізії з визначенням рівня людського вкладу в автоматично згенерований контент.

У сфері аудіовізуального виробництва українське законодавство переважно зосереджується на захисті особистих немайнових прав, запобіганні спотворення образу людини та введенні глядача в оману щодо авторського задуму. Так, відповідно до статей 307, 308 Цивільного кодексу України (ЦКУ), фізична особа має право на захист свого образу, а порушення цих прав тягне цивільно-правову відповідальність. Водночас чинні закони, включно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» (ст. 6–7, 20–21), не містять чіткого регулювання комерційного використання творів, створених із залученням ІІІ, зокрема в продажу товарів чи послуг. Це створює правовий вакуум для виробників контенту, які використовують генеративні алгоритми в креативній та рекламній діяльності.

ЄС став першим регуляторним блоком, який ухвалив комплексне законодавство щодо штучного інтелекту. AI Act, що набув чинності у 2024 році,

Таблиця 2

Сфери застосування штучного інтелекту у створенні художнього продукту та їх характеристика

Сфера застосування	Основні технології ІІІ	Характер впливу на художній продукт
Фото- та відеовиробництво	Комп'ютерний зір, глибинне навчання, генеративні моделі	Автоматизована обробка, покращення якості зображення, стилізація, створення ефектів, прискорення постпродакшену.
Кіновиробництво	Deerfake, face-swap, voice cloning, візуальні генеративні моделі	Омолодження акторів, створення цифрових дублерів, генерація сцен, автоматизований монтаж, підвищення точності спецефектів.
Аудіовиробництво	Алгоритми синтезу мовлення та музики, шумозаглушення	Генерація голосу й музики, автоматизований звуковий дизайн, відновлення аудіо, пришвидшення виробничих процесів.
Дизайн та візуальні мистецтва	Diffusion-моделі, стилізація, нейронний перенос стилю	Створення оригінальних цифрових матеріалів, моделювання композицій, швидка генерація концептів та ескізів.
Освіта в мистецькій сфері	Адаптивні навчальні системи, рекомендаційні моделі	Підтримка індивідуальної траєкторії навчання, автоматичний аналіз робіт студентів, моделювання навчальних сценаріїв.
Збереження культурної спадщини	Оцифрування, алгоритми реконструкції, 3D-моделювання	Реставрація зображень, цифрове відтворення артефактів, реконструкція зруйнованих об'єктів, створення інтерактивних музеїв.

Джерела: узагальнено на основі [1–15].

встановлює єдину систему юридичного контролю й етичного нагляду за розробкою та застосуванням ШІ.

Документ класифікує системи штучного інтелекту за рівнем ризику та визначає обов'язкові вимоги до генеративних моделей:

1. системи високого ризику повинні проходити сертифікацію безпеки та етичну оцінку перед комерційним використанням;

2. обов'язкові заходи прозорості для кінцевого користувача, зокрема повідомлення про те, що контент створено або модифіковано ШІ;

3. контроль за можливістю зловживання персональними даними та захист прав інтелектуальної власності під час навчання алгоритмів на сторонніх базах даних.

Україна, прагнучи гармонізувати своє законодавство з нормами ЄС, орієнтується на AI Act як головний зразок під час розробки власних нормативних актів.

Проникнення ШІ у творче середовище відкриває нові можливості, створюючи юридичні та етичні виклики, що визначають напрям трансформації художніх індустрій. Очікується поступова уніфікація авторського права щодо творів, створених за участю алгоритмів, з формуванням моделі «розподіленого авторства», яка чітко відокремлює внесок людини та ШІ. Паралельно зростає значення етичних вимог: обов'язкове маркування штучно згенерованого контенту, захист персональних даних і зображень, а також протидія маніпуляціям через дипфейк та синтез голосу.

Дедалі активніше ШІ інтегрується у мистецьку освіту як інструмент творчого експерименту, змінюючи компетенції художників, режисерів і медіазаймерів та сприяючи розвитку нових форм креативного мислення. Автоматизація процесів створення відео-, аудіо- та графічного контенту дає змогу авторам зосередитися на концептуальній та ідеологічній складовій творчості. Таким чином, поєднання правових, етичних і технологічних аспектів формує комплексний підхід до інтеграції ШІ у креативні індустрії, забезпечуючи баланс між інноваціями та захистом прав учасників творчого процесу.

Висновки. Проведене дослідження засвідчує, що використання штучного інтелекту в створенні художнього продукту є не лише технологічним, а й правовим викликом для сучасних креативних індустрій. ШІ істотно змінює характер творчого процесу, поєднуючи людську концептуальну діяльність із алгоритмічною генерацією форми. Водночас чинні правові механізми в Україні не забезпечують належного балансу між інтересами авторів, користувачів і розробників технологій.

Порівняльний аналіз із правом ЄС свідчить, що положення AI Act можуть слугувати орієнтиром для вдосконалення національного законодавства, зокрема щодо маркування контенту, прозорості навчальних даних і визначення відповідальності. Практична значущість отриманих результатів полягає в можливості їх використання для розроблення нормативних актів, консультування митців і медіакомпаній, а також у навчальному процесі з медіаправа та цифрової культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Khara S. Artificial Intelligence and Deep Learning in Wedding Photo and Video Content Creation. *Педагогічна Академія: наукові записки*. 2025. № 17. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15168074>
2. Li Y. Film and TV animation production based on artificial intelligence AlphaGd. *Mobile Information Systems*. 2021. URL: <https://www.hindawi.com/journals/misy/2021/1104248/> (date of access: 17.12.2024).
3. Obukhovska I. Photography as a means of preserving intangible cultural heritage and its popularisation. *Humanities Science. Current Issues*. 2025. Vol. 2, № 86. P. 190–196. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-2-29>
4. Regulation (EU) 2024/1689 of the European Parliament and of the Council of 13 June 2024. URL: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=OJ:L_202401689 (date of access: 17.12.2024).
5. Tytarenko Y. Neuropsychological reactions to vertical and horizontal video content in consumer behavior: a theoretical and economic analysis. *Актуальні питання економічних наук*. 2025. № 17. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17542702>
6. Winslow G. Metaphysic Partners with CAA to Expand Use of AI in Film, TV. *TV Tech*. 2023. URL: <https://www.tvtechnology.com/news/metaphysic-partners-with-caa-to-expand-use-of-generative-ai-in-film-tv> (date of access: 17.12.2024).
7. Yang W., Lee H., Wu R., Zhang R., Pan Y. Using an artificial intelligence-generated program for positive efficiency in filmmaking education: insights from experts and students. *Electronics*. 2023. Vol. 12. P. 1–25. DOI: <https://doi.org/10.3390/electronics12234813>
8. Бугаєць А.С. Право інтелектуальної власності на твори, створені штучним інтелектом: перспективи міжнародно-правового та національного регулювання. *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. 2024. DOI: <https://doi.org/10.24144/2307-3322.2024.86.2.6>
9. Кожухар О.Г. Правове регулювання систем штучного інтелекту в ЄС: передумови, сучасний стан та перспективи. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Юридичні науки*. 2024. № 13. С. 65–73. DOI: <https://doi.org/10.18523/2617-2607.2024.13.65-73>

10. Кострікова К., Костріков О. Декоративний штукатурний і барельєфний живопис як елементи нейрофітнесу у психоемоційній реабілітації. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 15*. 2025. № 3К(188). С. 361–365. DOI: [https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series15.2025.03k\(188\).87](https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series15.2025.03k(188).87)
11. Купрієнко К. Маркетинг 5.0: управління інноваціями для адаптації до цифрових реалій. *Collection of Scientific Papers «ΛΟΓΟΣ»*, Boston, USA, 14 лютого 2025 р. С. 31–35. DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-14.02.2025.005>
12. Михайленко М.В. Правове регулювання відносин щодо використання штучного інтелекту у КНР. *Правова держава*. 2024. № 56. С. 97–110. DOI: <https://doi.org/10.18524/2411-2054.2024.56.315689>
13. Печеранський І.П. Штучний інтелект у сучасному кіновиробництві: можливості та ризики. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 34. С. 122–128. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305203>
14. Товкун Л. В. Правове регулювання фінансових технологій: аналіз національного та світового досвіду. 2024. № 6. С. 260–263. URL: http://www.lsej.org.ua/6_2024/66.pdf (дата звернення: 17.12.2024).
15. Череватюк В. Використання інструментів штучного інтелекту у мистецькій освіті: проблеми та можливості. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. 2024. № 1. С. 89–94. DOI: <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-13>

REFERENCES

1. Khara S. (2025) Artificial Intelligence and Deep Learning in Wedding Photo and Video Content Creation. *Pedahohichna Akademiia: naukovy zapysky*, 17. <https://doi.org/10.5281/zenodo.15168074>
2. Li Y. (2021) Film and TV animation production based on artificial intelligence AlphaGd. *Mobile Information Systems*. Available at: <https://www.hindawi.com/journals/misy/2021/1104248/> (accessed 17 December 2024).
3. Obukhovska I. (2025) Photography as a means of preserving intangible cultural heritage and its popularisation. *Humanities Science. Current Issues*, 2(86), 190–196. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-2-29>
4. Regulation (EU) 2024/1689 of the European Parliament and of the Council of 13 June 2024. Available at: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=OJ:L_202401689 (accessed 17 December 2024).
5. Tytarenko Y. (2025) Neuropsychological reactions to vertical and horizontal video content in consumer behavior: a theoretical and economic analysis. *Aktualni pytannia ekonomichnykh nauk*, 17. <https://doi.org/10.5281/zenodo.17542702>
6. Winslow G. (2023) Metaphysic Partners with CAA to Expand Use of AI in Film, TV. *TV Tech*. Available at: <https://www.tvtechnology.com/news/metaphysic-partners-with-caa-to-expand-use-of-generative-ai-in-film-tv> (accessed 17 December 2024).
7. Yang W., Lee H., Wu R., Zhang R., Pan Y. (2023) Using an artificial intelligence-generated program for positive efficiency in filmmaking education: insights from experts and students. *Electronics*, 12, 1–25. <https://doi.org/10.3390/electronics12234813>
8. Buhaets A. S. (2024) Pravo intelektualnoi vlasnosti na tvory, stvoreni shtuchnym intelektom: perspektyvy mizhnarodno-pravovoho ta natsionalnoho rehuliuвання. [Intellectual property rights to works created by artificial intelligence: prospects of international legal and national regulation] *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu*, 86(2). <https://doi.org/10.24144/2307-3322.2024.86.2.6> [in Ukrainian].
9. Kozhukhar O. H. (2024) Pravove rehuliuвання system shtuchnoho intelektu v YeS: peredumovy, suchasnyi stan ta perspektyvy. [Legal regulation of artificial intelligence systems in the EU: prerequisites, current state and prospects] *Naukovyi zapysky Natsionalnoho universytetu “Kyievo-Mohylianska akademii”*. *Yurydychni nauky*, 13, 65–73. <https://doi.org/10.18523/2617-2607.2024.13.65-73> [in Ukrainian].
10. Kostrikova K., Kostrikov O. (2025) Dekorativnyi shtukaturnyi i bareliefnyi zhyvopys yak elementy neurofitnesu u psykhoemotsiynii rehabilitatsii. [Decorative plaster and bas-relief painting as elements of neurofitness in psycho-emotional rehabilitation] *Naukovyi chasopys Ukrainskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykhaila Drahomanova. Serii 15*, 3K(188), 361–365. [https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series15.2025.03k\(188\).87](https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series15.2025.03k(188).87) [in Ukrainian].
11. Kupriienko K. (2025) Marketynh 5.0: upravlinnia innovatsiiamy dlia adaptatsii do tsyfrovyykh realii. [Marketing 5.0: innovation management for adaptation to digital realities] *Collection of Scientific Papers “ΛΟΓΟΣ”*, Boston, USA, 31–35. <https://doi.org/10.36074/logos-14.02.2025.005> [in Ukrainian].
12. Mykhailenko M. V. (2024) Pravove rehuliuвання vidnosyn shchodo vykorystannia shtuchnoho intelektu u KNR. [Legal regulation of relations concerning the use of artificial intelligence in the PRC] *Pravova derzhava*, 56, 97–110. <https://doi.org/10.18524/2411-2054.2024.56.315689> [in Ukrainian].
13. Pecheranskyi I. P. (2024) Shtuchnyi intelekt u suchasnomu kinovyrobnyts'tvi: mozhlyvosti ta ryzyky. [Artificial intelligence in modern film production: opportunities and risks] *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 34, 122–128. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305203> [in Ukrainian].
14. Tovkun L. V. (2024) Pravove rehuliuвання finansovykh tekhnolohii: analiz natsionalnoho ta svitovoho dosvidu. [Legal regulation of financial technologies: analysis of national and global experience] *Legal Scientific Electronic Journal*, 6, 260–263. Available at: http://www.lsej.org.ua/6_2024/66.pdf (accessed 17 December 2024) [in Ukrainian].
15. Cherevatiuk V. (2024) Vykorystannia instrumentiv shtuchnoho intelektu u mystetskii osviti: problemy ta mozhlyvosti. [The use of artificial intelligence tools in art education: problems and opportunities] *Visnyk Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury*, 1, 89–94. <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-13> [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 07.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Володимир МОРОЗОВ,
orcid.org/0009-0002-2199-860X

аспірант кафедри дизайну
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) xmarozx@gmail.com

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПРОГРАМНИХ ПЛАТФОРМ ДЛЯ ГЕНЕРАТИВНОГО ДИЗАЙНУ

Стаття присвячена порівняльному аналізу програмних платформ генеративного дизайну, які активно використовуються у візуальному мистецтві, цифровому дизайні та архітектурі. Метою дослідження є виявлення ключових характеристик, алгоритмічних особливостей, можливості контролю промптів і адаптивність до дизайнерських завдань восьми платформ генеративного дизайну.

У дослідженні застосовано методи порівняльного аналізу, систематизації та експертного оцінювання функціоналу генеративних інструментів. Аналіз здійснювався на основі технічної документації, практичних кейсів та огляду користувацького досвіду з використанням платформ Midjourney, DALL·E(ChatGPT), Stable Diffusion, Gemini, Adobe Firefly, Flux1, Recraft, Claude. Для емпіричної перевірки можливостей усі платформи протестовано з єдиним тестовим запитом, що дозволило порівняти якість та відповідність задуму.

Уперше в межах вітчизняного наукового дискурсу здійснено комплексну класифікацію генеративних платформ за критеріями інтерфейсу, типу алгоритмів, інтеграційних можливостей та призначення. Окрему увагу приділено аналізу підходів до створення графічного контенту на основі промптів у поєднанні з алгоритмами глибинного навчання.

Отримані результати дозволяють зробити висновок, що вибір платформи залежить насамперед від типу дизайнерського завдання: генерація художніх зображень, 3D-моделювання або інтерфейсних рішень. Сучасні генеративні системи демонструють високу гнучкість, однак відрізняються за рівнем керованості результатом, потребами в технічних знаннях та адаптивністю до робочих процесів. Встановлено, що Midjourney та DALL·E (через ChatGPT) забезпечують високу якість і різноманітність зображень; Stable Diffusion і Flux1 дають розширений контроль над результатом ціною додаткового налаштування; Gemini і Adobe Firefly інтегровані в екосистеми; Recraft генерує векторну графіку; Claude варто використовувати для текстових ідей.

Ключові слова: штучний інтелект, Midjourney, DALL·E, Stable Diffusion, Gemini, Adobe Firefly, Flux1, Recraft, Claude.

Volodymyr MOROZOV,
orcid.org/0009-0002-2199-860X

PhD student at the Department of Design
Kyiv National University of Culture and Arts,
(Kyiv, Ukraine) xmarozx@gmail.com

COMPARATIVE ANALYSIS OF SOFTWARE PLATFORMS FOR GENERATIVE DESIGN

This article presents a comparative analysis of generative design software platforms actively used in visual arts, digital design, and architecture. The aim of the study is to identify the key characteristics, algorithmic features, prompt control capabilities, and adaptability to design tasks across eight generative design platforms.

The study employs methods of comparative analysis, systematization, and expert evaluation of the functionality of generative tools. The analysis is based on technical documentation, practical case studies, and user experience reviews involving the platforms Midjourney, DALL·E (via ChatGPT), Stable Diffusion, Gemini, Adobe Firefly, Flux1, Recraft, and Claude. To empirically verify their capabilities, all platforms were tested using a unified prompt, allowing for a comparative assessment of quality and fidelity to the intended design.

For the first time in the context of domestic scientific discourse, a comprehensive classification of generative platforms has been conducted according to interface type, algorithmic approach, integration capabilities, and intended use. Special attention is given to the analysis of approaches to graphic content generation based on prompts combined with deep learning algorithms.

The results indicate that the choice of platform largely depends on the type of design task: artistic image generation, 3D modeling, or UI/UX solutions. Modern generative systems demonstrate high flexibility but differ in their controllability, technical knowledge requirements, and adaptability to workflows. It was found that Midjourney and DALL·E (via ChatGPT) provide high quality and diverse outputs; Stable Diffusion and Flux1 offer advanced control at the cost of additional setup; Gemini and Adobe Firefly are integrated within broader ecosystems; Recraft specializes in vector graphics; and Claude is best suited for generating textual ideas.

Key words: artificial intelligence, Midjourney, DALL·E, Stable Diffusion, Gemini, Adobe Firefly, Flux1, Recraft, Claude.

Постановка проблеми. За останнє десятиліття генеративні алгоритми – від GAN-мереж до дифузійних і трансформерних моделей – перетворилися з лабораторних експериментів на повноцінні цифрові інструменти, що формують нові стандарти проектування у графічному дизайні, архітектурі та промисловому моделюванні. В звіті Grand View Research за 2024 р. світовий ринок генеративного ШІ оцінено в 16,9 млрд \$ із прогнозованим зростанням до понад 109 млрд \$ у 2030-му, що відповідає середньорічному темпу понад 30%.

Така динаміка пояснюється, зокрема, безпрецедентним поширенням програмних платформ, які поєднують потужні моделі зі зручними інтерфейсами промптингу та інтеграційними API.

Серед ключових гравців ринку – Midjourney, DALL·E 3, Stable Diffusion, Gemini, Adobe Firefly, Flux1, Recraft, Claude. Кожна з них демонструє швидку еволюцію функціоналу: наприклад, Autodesk Forma у квітні 2025 р. додала модуль Site Automation, що автоматично генерує та оцінює десятки варіантів генплану за заданими параметрами, а Runway у травні 2025 р. відкрила Gen-4 API з підтримкою мультимодальних запитів і контролю стилю відео.

Водночас Midjourney фокусується на поліпшенні консистентності персонажів і спрощенні керування стилем на рівні окремого проекту.

Попри стрімкий прогрес, відсутність уніфікованих критеріїв оцінювання ускладнює вибір оптимального інструмента для конкретного завдання – будь то художня ілюстрація, параметричне 3D-моделювання чи автоматизоване генерування варіантів конструкцій. Саме тому актуальним постає порівняльний аналіз провідних платформ: вивчення їхніх алгоритмічних засад, інтерактивності, можливостей кастомізації, витрат обчислювальних ресурсів і бізнес-моделей ліцензування. Результати даного дослідження дозволять окреслити практичні рекомендації щодо вибору ПЗ та визначити напрями подальших наукових розробок у сфері генеративного дизайну.

Аналіз досліджень. Майк Хейлі (Haley, 2024) відзначає, що синергія генеративного дизайну й генеративного ШІ вже скорочує час від ідеї до виробництва та забезпечує ширший спектр ітерацій, що докорінно трансформує процес проектування у всіх галузях АЕС та PDM.

Грег Ліндсей та Ентоні Таунсенд (Lindsay, Townsend, 2024) у звіті Cornell Tech наголошують, що у сфері архітектури, інженерії та будівництва генеративний ШІ відкриває «трансформативні можливості», водночас висуваючи нові виклики щодо інтеграції й етики впровадження.

Проривною стала праця Робіна Ромбаха та ін. (Rombach, 2022), де вперше запропоновано Latent Diffusion Models: перенесення дифузійного процесу у стислий латентний простір зменшило обчислювальні витрати й відкрило шлях до високоякісного (4–8 К) текст-керованого синтезу зображень, який сьогодні лежить у основі Stable Diffusion XL.

Подальші дослідження показали, що фотореалізм тісно корелює з «мовною» місткістю. Так, система Imagen за авторством Чітван Сахарія (Saharia, 2022) досягла рекордного FID~7,3 на COCO(набір даних для перевірки), поєднавши великий трансформер-енкодер із дифузійним денойзером і продемонструвавши перевагу масштабних LLM у розумінні семантики промпту.

Робота Адітья Рамеш (Ramesh, 2022) запровадила дворівневу схему «CLIP-латент > зображення», що підвищила різноманітність та стала концептуальною основою DALL·E 3, де точність тексту зростає без втрати деталізації.

Питання керованості генерації було вирішене в ControlNet за авторством Люмін Чжан, Ані РАО, Маніш Агравала (Zhang, Rao, Agrawala, 2023): архітектура з «zero conv» забезпечила додавання просторових умов (контури, поза, глибина) без руйнування базової моделі, що істотно розширило діапазон промислових кейсів.

Цзяо Сан та ін. (Sun, 2022) у дослідженні із 43 розробниками виявили, що для генеративних моделей коду найбільш затребуваними є сценарні пояснення та покрокові ламбарди помилок, запропонували чотирирівнірну модель запитань-XAI для оцінки таких систем.

Огляд Ілін Є (Y. Ye, 2024) засвідчив, що, попри стрімке зростання можливостей, галузь візуалізації й далі відчуває брак еталонних наборів та єдиних метрик оцінки, що ускладнює порівняння систем між собою.

Водночас економічні дослідження Ерік Бріньйольфссон (Brynjolfsson, 2024) підтвердили 14-відсоткове зростання продуктивності завдяки генеративним AI-асистентам у реальних службах підтримки, акцентуючи практичну цінність таких технологій для творчих і сервісних галузей.

Звіт Autodesk State of Design & Make 2024 (Autodesk, 2024) задокументував зміну ставлення індустрії до AI-помічників (76% професіоналів довіряють ШІ-інструментам) і слугував статистичною основою для обґрунтування ринкової динаміки.

Хоч академічних робіт, що безпосередньо порівнюють комерційні генеративні платформи, обмаль, релевантною стала низка узагальнених

оглядів AI-інструментів за авторством Аамо Іорліама та Джозефа Інгіо (Iorliam, Ingio, 2024).

Мета статті – заповнити прогалину у вітчизняній літературі, запропонувавши систематизований огляд і критичну оцінку найпоширеніших генеративних платформ, що задають тон цифровим креативним практикам у 2025 р.

Виклад основного матеріалу. Для відбору об'єктів дослідження було застосовано чотири взаємодоповнювальні критерії:

- **Рік релізу.** У вибірку ввійшли платформи, що з'явилися на ринку після стрімкого зростання популярності генеративного ШІ (2022–2025 рр.). Такий часовий зріз забезпечує актуальність даних і відображає швидку еволюцію алгоритмів.

- **Алгоритмічна основа.** Платформи мають репрезентувати різні підходи

- **Функціональна належність.** Кожен інструмент повинен бути повноцінною генеративною дизайнерською платформою, що створює новий контент з нульового стану, а не просто редагує готові дані.

- **Активне публічне використання.** Платформа має стабільну спільноту та відкритий спосіб доступу (free-tier, підписка чи академічна ліцензія), що дозволяє відтворити результати незалежними дослідниками.

Додатковий елемент методології – **стандартизоване тестове завдання**.

Для забезпечення відтворюваності та порівнянності результатів усім відібраним платформам було поставлено однакове експериментальне завдання:

Prompt (оригінальний текст англійською):
“Create a banner for summer sale of yellow ducks.”

Причини вибору завдання.

- Крос-доменна складність. Банер поєднує ілюстративні елементи (жовті качки), текст («summer sale») та композиційні вимоги (банерний формат).

- Нейтральний стиль. Тематика не містить культурно чутливих чи спеціалізованих термінів, що мінімізує упередженість моделей.

- Висока перевірюваність. Наявність конкретних візуальних атрибутів дає змогу об'єктивно виміряти відповідність результату (наявність качок жовтого кольору, літній настрій, рекламна структура).

Відповідно до критеріїв було відібрано дев'ять найбільш уживаних платформ: Midjourney, DALL·E(ChatGPT), Stable Diffusion, Gemini, Adobe Firefly, Flux1, Recraft, Claude.

Midjourney



Рис. 1–2. Результат роботи Midjourney за базовим запитом



Рис. 3–4. Результат роботи Midjourney за базовим запитом

Midjourney продемонструвала високий рівень естетичної та семантичної відповідності при генерації базової ілюстративної частини банера (рис. 1–4). Всі варіанти забезпечують чітку ідентифікацію об'єкта та сезонного контексту, що підтверджує ефективність латентно-дифузійної моделі в завданнях з помірною концептуальною складністю.

Основний недолік – відсутність текстових елементів, притаманний більшості diffusion-рушіїв у режимі «raw prompt». Для доведення до стану друкованого або цифрового рекламного матеріалу потрібен додатковий типографічний шар. Проте наявність великої пустої зони у верхній частині зображень свідчить про певний «дизайнерський інстинкт» моделі, що спрощує подальший графічний монтаж.



Рис. 5–6. Результат роботи Midjourney з поправкою



Рис. 7–8. Результат роботи Midjourney з поправкою

При зміні запиту з додаванням до базового промту поправки – *add text "Summer Sale" and smaller text "yellow ducks"*

Модель починає генерувати текстові елементи, але з помилками (рис. 5–8).

DALL·E 3



Рис. 9. Результат роботи DALL·E 3 за базовим запитом

DALL·E 3 демонструє максимальний «ready-to-publish» результат серед протестованих платформ завдяки грамотному автоматичному розширенню промту й інтегрованому модулю текстової верстки (рис. 9). Отриманий банер відповідає всім вимогам бенчмарку: коректно інтегровані рекламні меседжі, достовірна семантика та відсутність артефактів. Висока типографічна точність підтверджує перевагу трансформерно-дифузійної архітектури DALL·E 3 у задачах, де текст і зображення мусять співіснувати в одному кадрі.

Єдиним суттєвим технічним обмеженням залишається фіксована вихідна роздільна здатність, через що для великоформатного друку потрібна додаткова обробка. Проте для більшості цифрових каналів (соцмережі, дисплейна реклама) одержаний матеріал може використовуватися без постобробки, що відображає високу практичну придатність платформи.



Рис. 10. Результат роботи DALL·E 3 за модифікованим запитом

Також при запиті зміни стилю на більш «фото-реалістичний» модель так само відпрацювала чудово (рис. 10).

Stable Diffusion



Рис. 11. Результат роботи Stable Diffusion за базовим запитом

З базовими налаштуваннями Stable Diffusion SDXL демонструє середню «готовність до публікації» у порівнянні з DALL·E 3 (рис. 11). Візуальна частина реалізована коректно, однак модель не інтегрувала повний рекламний текстовий блок, що вказує на обмежену здатність LDM без додаткових контролерів (ControlNet | LoRA Text Adapter) точно розміщувати типографіку.

Композиційні похибки (обрізані об'єкти по краю кадру) підтверджують вищий процент браку порівняно з дифузійними моделями більших масштабів. Попри це, відкритий код і можливість локального тюнінгу залишають SDXL конкурентоспроможним для користувачів, які готові інвестувати час у prompt engineering та постобробку.

При спробі виправити базовий промт для виправлення відсутнього блоку тексту, модель завдання провалила (рис. 12).



Рис. 12. Результат роботи Stable Diffusion за модифікованим запитом

Gemini 2.0

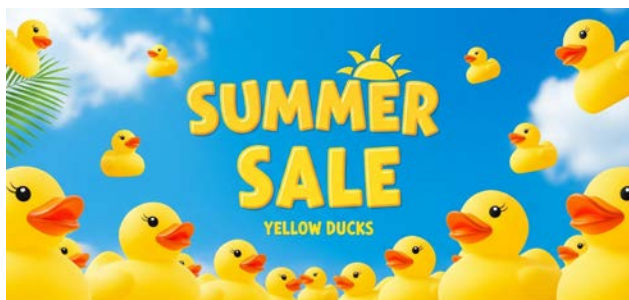


Рис. 13. Результат роботи Gemini за базовим запитом

Згенерований Veo-образ, ініційований LLM-компонентом Gemini, демонструє високу інтегрованість текстових і графічних елементів – сильний бік мультимодальної «Mixture-of-Experts» архітектури (рис. 13). У порівнянні з результатами DALL·E 3 та Midjourney, рішення Gemini посідає проміжну позицію: естетика та читабельність майже на рівні DALL·E, але бракує комерційного «call-to-action», що знижує метрику готовності.

Композиційна модель «обрамлення об'єктами» вказує на здатність генератора утримувати контекстно-орієнтоване компонування, однак поодинокі перекриття (лист – качка) свідчать про ще неповну learned-spacing оптимізацію. Загалом, у межах тестового бенчмарку Gemini підтвердив свою ефективність для рекламного контенту, особливо коли потрібна узгоджена верстка великого тексту й багатого візуального оточення.



Рис. 14. Результат роботи Gemini при зміні стилю

Варіативність та стабільність також на високому рівні, при запиті зміни стилю отриманий результат також відповідає заданому рівню моделі (рис. 4.14).

Adobe Firefly



Рис. 15–16. Результат роботи Adobe Firefly за базовим запитом



Рис. 17–18. Результат роботи Adobe Firefly за базовим запитом

Наведений екземпляр демонструє високу фото-реалістичність Adobe Firefly у режимі «Image 4», проте недостатню контекстну орієнтованість (контекстно-орієнтоване компонування) щодо рекламних атрибутів (рис. 15–18). Відсутність тексту та цілісного фокусу знижує «ready-to-publish» результат.

Таким чином, хоча модель демонструє сильний фото-синтетичний потенціал, її рекламна придатність без додаткового людського втручання залишається обмеженою.

Flux 1

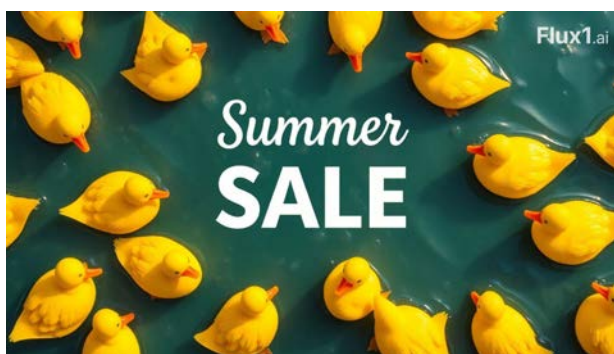


Рис. 19. Результат роботи Flux 1 за базовим запитом

Flux 1 підтверджує гіпотезу про високу деталізаційну здатність гібридних diffusion + transformer-моделей: артефакти майже відсутні, а композиція демонструє явний «дизайн-aware» розподіл об'єктів навколо інформаційного ядра (рис. 19). Порівняно з Midjourney та DALL·E 3 Flux1 займає міцну середню позицію – кращий баланс між естетикою і текстовою інтеграцією, але потребує мінімальної доправки. Схильність до підвищеної насиченості кольору залишається характерною й може коригуватися LAB-балансуванням.

Recraft V3



Рис. 20. Результат роботи Recraft V3 за базовим запитом

Recraft V3 підтверджує сильні сторони дизайн-орієнтованої дифузійної платформи: векторний рендер із чистими контурами та контрольованими шрифтами (рис. 20). На відміну від raster-результатів Midjourney чи SDXL, банер Recraft потребує мінімум пост-обробки з позиції препресу. Водночас лексична помилка «Dellow» засвідчує обмеження мовного модуля Recraft щодо англійської орфографії та підкреслює необхідність людського втручання для верифікації тексту. За метрикою «ready-to-publish» модель посідає проміжну позицію між SDXL і Flux 1 : високий графічний потенціал пом'якшується текстовими неточностями та браком «call-to-action»-блоку.



Рис. 21. Результат роботи Recraft V3 з вказівкою на помилку

При спробі вказати моделі на орфографію, результат не покращився (рис. 21).

Claude 3



Рис. 22. Результат роботи Claude 3 за базовим запитом

Банер, згенерований через сценарій Claude 3 (текстове проектування → SVG), демонструє, що LLM може коректно структурувати контент ієрархічно (заголовок → знижка → СТА); проте брак навчання на візуальних правилах сучасної реклами проявляється в недостатній увазі до полів безпеки, контрастності та крайових артефактів (рис. 22). У порівнянні з DALL·E 3 та Flux 1 результат Claude оцінюється як функціонально повний, але технічно «сирий» й потребує серйозної ручної доводки – що підтверджує роль Claude насамперед як «prompt-engine» і генератора прототипів, а не фінальних креативів.

Висновки. Проведене порівняльне дослідження засвідчило, що жодна з досліджуваних платформ – Midjourney, DALL·E (через ChatGPT), Stable Diffusion, Gemini, Adobe Firefly, Flux1, Recraft і Claude – не є універсальним розв'язанням для всіх сценаріїв генеративного дизайну. Їхня ефективність детермінується поєднанням алгоритмічної парадигми, способу взаємодії з користувачем та постпроцесних можливостей.

Дифузійні рушії великого масштабу (Midjourney, Firefly, Flux1) забезпечують найвищу естетичну цілісність і низький reject-rate без спеціального тюнінгу, але залишають користувача

залежним від зовнішніх інструментів типографіки або ручного доопрацювання. DALL·E, поєднуючи трансформерний перепис промптів із дифузійним денойзером, досягає найкращого балансу між точністю тексту й візуальною якістю, однак обмежується фіксованою роздільною здатністю. Відкритий стек Stable Diffusion надає найширший контроль (LoRA, ControlNet), проте вимагав найбільших ресурсних і часових затрат для налаштування та мав найвищий відсоток відбракування без доопрацювань.

Recraft підтвердив перевагу векторного виходу для брендингових завдань, водночас виявивши лінгвістичні похибки, що потребують перевірки людиною. Gemini та Claude продемонстрували роль великих LLM як промпт-оркестраторів і

генераторів прототипів: вони покращують семантичну відповідність, але потребують зовнішніх візуальних рушіїв для фінального рендеру.

Отже, вибір платформи слід здійснювати з урахуванням конкретного типу задачі: швидке створення концептуальних ілюстрацій – Midjourney чи Firefly; банери зі змістовним текстом – DALL·E; керована генерація з просторовими обмеженнями – Stable Diffusion + ControlNet; векторні логотипи й постери – Recraft; автоматизоване сценарне генерування серій – Claude або Gemini у зв'язці з дифузійною моделлю. Запропонована класифікація та методика бенчмаркування створюють основу для подальшого дослідження продуктивності та енергоефективності генеративних систем у професійному дизайні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Autodesk. State of Design & Make Report 2024. URL: <https://www.autodesk.com/design-make/research/state-of-design-and-make> (дата звернення: 22.12.2025).
2. Brynjolfsson E., Li D., Raymond L. Generative AI at work. URL: <https://arxiv.org/pdf/2304.11771> (дата звернення: 22.12.2025).
3. Grand View Research. Global generative AI market size & outlook, 2024–2030. *Grand View Horizon*: веб-сайт. 1 лют. 2024 URL: <https://www.grandviewresearch.com/horizon/outlook/generative-ai-market-size/global> (дата звернення: 22.12.2025).
4. Haley M. The future of making will be powered by generative design and generative AI. *Autodesk Design & Make*: веб-сайт. 1 лют. 2024. URL: <https://www.autodesk.com/design-make/articles/generative-design-and-generative-ai> (дата звернення: 22.12.2025).
5. Iorliam A., Ingio J. A. A comparative analysis of generative artificial intelligence tools for natural language processing. *Journal of Computing Theories and Applications*, 2024. Vol. 2, № 1. P. 92–104. DOI: 10.62411/jcta.9447.
6. Lindsay G., Townsend A. The future of generative AI in architecture, design, and engineering: white paper. URL: <https://bpb-us-w2.wpmucdn.com/sites.coecis.cornell.edu/dist/4/371/files/2024/01/The-Future-of-Generative-AI-in-ADE-1adc26e1ff18b24c.pdf> (дата звернення: 22.12.2025).
7. Ramesh A., та ін. Hierarchical text-conditional image generation with CLIP latents. URL: <https://arxiv.org/pdf/2204.06125> (дата звернення: 22.12.2025).
8. Rombach R., та ін. High-resolution image synthesis with latent diffusion models. URL: https://openaccess.thecvf.com/content/CVPR2022/papers/Rombach_High-Resolution_Image_Synthesis_With_Latent_Diffusion_Models_CVPR_2022_paper.pdf (дата звернення: 22.12.2025).
9. Saharia C. та ін. Photorealistic text-to-image diffusion models with deep language understanding. URL: <https://arxiv.org/pdf/2205.11487> (дата звернення: 22.12.2025).
10. Storey B. How to use generative design, AI, and 3D modeling for improved site planning. *Autodesk Forma Blog*: веб-сайт. 24 квіт. 2025. URL: <https://blogs.autodesk.com/forma/2025/04/24/how-to-use-generative-design-ai-and-3d-modeling-for-improved-site-planning/> (дата звернення: 22.12.2025).
11. Sun J. та ін. Investigating explainability of generative AI for code through scenario-based design. URL: <https://arxiv.org/pdf/2202.04903> (дата звернення: 22.12.2025).
12. Ye Y. та ін. Generative AI for visualization: State of the art and future directions. URL: <https://arxiv.org/pdf/2404.18144> (дата звернення: 22.12.2025).
13. Zhang L., Rao A., Agrawala M. Adding conditional control to text-to-image diffusion models. URL: <https://arxiv.org/pdf/2302.05543> (дата звернення: 22.12.2025).

REFERENCES

1. Autodesk. (2024) State of Design & Make Report 2024. URL: <https://www.autodesk.com/design-make/research/state-of-design-and-make>
2. Brynjolfsson E., Li D., & Raymond L. (2024) Generative AI at work. arXiv preprint arXiv:2304.11771. URL: <https://arxiv.org/pdf/2304.11771>
3. Grand View Research. (2024) Global generative AI market size & outlook, 2024–2030. Grand View Research Horizon. URL: <https://www.grandviewresearch.com/horizon/outlook/generative-ai-market-size/global>
4. Haley M. (2024) The future of making will be powered by generative design and generative AI. Autodesk Design & Make. URL: <https://www.autodesk.com/design-make/articles/generative-design-and-generative-ai>
5. Iorliam A., & Ingio J. A. (2024) A comparative analysis of generative artificial intelligence tools for natural language processing. *Journal of Computing Theories and Applications*, 2(1), 92–104. DOI: 10.62411/jcta.9447.

6. Lindsay G., & Townsend A. (2024) The future of generative AI in architecture, design, and engineering: white paper. URL: <https://bpb-us-w2.wpmucdn.com/sites.coecis.cornell.edu/dist/4/371/files/2024/01/The-Future-of-Generative-AI-in-ADE-1adc26e1ff18b24c.pdf>
7. Ramesh A., et al. (2022) Hierarchical text-conditional image generation with CLIP latents. URL: <https://arxiv.org/pdf/2204.06125>
8. Rombach R., et al. (2022) High-resolution image synthesis with latent diffusion models. URL: https://openaccess.thecvf.com/content/CVPR2022/papers/Rombach_High-Resolution_Image_Synthesis_With_Latent_Diffusion_Models_CVPR_2022_paper.pdf
9. Saharia C., et al. (2022) Photorealistic text-to-image diffusion models with deep language understanding. URL: <https://arxiv.org/pdf/2205.11487>
10. Storey B. (2025) How to use generative design, AI, and 3D modeling for improved site planning. Autodesk Forma Blog. URL: <https://blogs.autodesk.com/forma/2025/04/24/how-to-use-generative-design-ai-and-3d-modeling-for-improved-site-planning/>
11. Sun J., et al. (2022) Investigating explainability of generative AI for code through scenario-based design. URL: <https://arxiv.org/pdf/2202.04903>
12. Ye Y., et al. (2024) Generative AI for visualization: State of the art and future directions. URL: <https://arxiv.org/pdf/2404.18144>
13. Zhang L., Rao A., & Agrawala M. (2023) Adding conditional control to text-to-image diffusion models. URL: <https://arxiv.org/pdf/2302.05543>

Дата першого надходження рукопису до видання: 19.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Руслан НЕУПОКОЄВ,

orcid.org/0000-0003-4823-9435

заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри мистецтва театру ляльок

Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І.К. Карпенка Карого
(Київ, Україна) *r.neupokoyev@kntk.edu.ua*

ПОДІЯ ЯК ОНТОЛОГІЧНА КАТЕГОРІЯ РЕЖИСУРИ

Статтю присвячено дослідженню події як онтологічної категорії режисури та її трансформації в сучасному театрознавчому дискурсі. Метою роботи є осмислення події не лише як елемента драматургічної структури, а як самостійного перформативного, тілесно-афективного та смислотворчого феномену, що виникає у просторі взаємодії режисера, актора й глядача. Особливу увагу приділено зіставленню класичної та онтологічної парадигм режисури, а також визначенню ролі режисера у формуванні події як процесу присутності й співпереживання. Методологія дослідження поєднує філософську герменевтику та феноменологію, що дозволяє розглядати подію як явище, яке не зводиться до наративу чи драматургічного «вузла», а проявляється через тілесність, афект і екзистенційний досвід. Концепт ризому Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі використано для інтерпретації подієвого розгортання як нелінійного, відкритого та множинного процесу, позбавленого ієрархічної структури та жорсткої причинно-наслідкової логіки. Теоретичні засади Лєся Курбаса та Єжи Гротовського слугують підґрунтям для обґрунтування переходу від репрезентативного театру до театру присутності, у якому подія постає як перформативний акт живої взаємодії актора і глядача. Застосування порівняльного та структурно-функціонального аналізу дає змогу виявити евристичний потенціал події в онтологічному театрознавстві. Наукова новизна полягає в переосмисленні події як простору афективно-екзистенційної трансформації глядача, де сюжет і драматургічна фабула набувають другорядного значення, поступаючись ритуальності та тілесному досвіду. Запропоновано розширене трактування катарсису як універсального результату перформативного акту, властивого різним формам театру. У висновках доводиться, що в класичній режисурі подія є структурною одиницею драми, тоді як в онтологічній вона постає феноменом присутності, що зміщує акцент із репрезентації на трансформацію глядача.

Ключові слова: онтологія, подія, режисура, перформативність, ритуал, семіограма, постмодерна естетика, феномен присутності, символічна дія.

Ruslan NEUPOKOIEV,

orcid.org/0000-0003-4823-9435

Honored Figure of the Arts Ukraine, Professor

Professor at the Department of Puppet Theatre Art

I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television

(Kyiv, Ukraine) *r.neupokoyev@kntk.edu.ua*

EVENT AS AN ONTOLOGICAL CATEGORY OF DIRECTING

The article explores the event as an ontological category of directing and its transformation within contemporary theatre studies discourse. The aim of the study is to conceptualize the event not merely as an element of dramatic structure, but as an autonomous performative, bodily-affective, and meaning-generating phenomenon that emerges in the space of interaction between director, actor, and spectator. Particular attention is paid to comparing classical and ontological paradigms of directing and to defining the role of the director in shaping the event as a process of presence and shared experience. The methodology combines philosophical hermeneutics and phenomenology, enabling the interpretation of the event as a phenomenon that cannot be reduced to narrative or a dramaturgical “node,” but instead manifests through corporeality, affect, and existential experience. The rhizome concept developed by G. Deleuze and F. Guattari is employed to interpret the unfolding of the event as a nonlinear, open, and multiple process, free from hierarchical structure and rigid cause-and-effect logic. The theoretical foundations of Les Kurbas and Jerzy Grotowski provide a framework for substantiating the shift from representational theatre to the theatre of presence, in which the event emerges as a performative act of direct interaction between actor and spectator. The application of comparative and structural-functional analysis makes it possible to identify the heuristic potential of the event within ontological theatre studies. The scientific novelty of the research lies in rethinking the event as a space of affective and existential transformation of the spectator, where plot and dramatic fabula become secondary to rituality and bodily experience. An expanded understanding of catharsis is proposed as a universal outcome of the performative act, inherent in various forms of theatre. The conclusions demonstrate that in classical directing the event functions as a structural unit of drama, whereas in ontological directing it appears as a phenomenon of presence, shifting the emphasis from representation to the transformation of the spectator.

Key words: ontology, event, directing, performativity, ritual, semiogram, postmodern aesthetics, phenomenon of presence, symbolic action.

Постановка проблеми. Поняття події будучи базовою категорією режисури традиційно визначається як відрізок часу, головний структурний елемент нарративу, що має потенціал до розгортання. Подія принципово відрізняється від точки, яка сама по собі не здатна розвиватися, проте може слугувати поштовхом для виникнення події. У класичній режисурі таку початкову імпульсну точку називають поштовховою запропонованою обставиною (Цветков, 2025). Проте реалістична школа, що заклала основи сучасної режисури, через різночитання власних засновників залишила спадок подвійності: частина режисерів і досі отожднює подію з точкою. Така позиція суперечить і філософам, які найґрунтовніше працювали з категорією події: для Жюльєна Дельоза подія – це процес, становлення, нескінченне розгортання смислів (Deleuze, 1995: 12–14), а для Алана Бадью – радикальний розрив, що творить нову онтологічну ситуацію (Badiou, 2013: 45–47). Обидва мислителі чітко відмежовують подію від точки, проте плутанина реалістичної школи продовжує впливати на театральну педагогіку та практику.

Подія є структурним елементом перформативного акту, а в деяких випадках – і самим перформативним актом. Визначення її онтології стає вирішальним для організації сценічного процесу. Як зазначає Еріка Фішер-Ліхте: «Перформанс існує лише у моменті свого здійснення, він не передує сам собі й не залишає по собі завершеного продукту; він є подією у чистому вигляді» (Fischer-Lichte, 2008: 32). Отже, подія може розглядатися як окреме театральне чи ритуальне дійство, а не лише як його елемент.

Звідси впливає головне питання, яке постає з онтологічного підходу: чим є подія у своїй онтології і яку функцію в ній виконує режисур? Класична режисура стверджує, що її завдання – організація конфлікту, оскільки саме конфлікт нібито утримує увагу глядача. Наші попередні дослідження показали протилежне: твердження, що увага глядача зосереджується виключно на конфлікті, є міфом класичної режисури (Неупокоев, 2019). Конфлікт – лише один із конкретних випадків взаємодії, причому деструктивної, і глядацька увага спрямована не на сам конфлікт, а на ефекти, які він продукує. Якщо не конфлікт є серцевиною події, то що саме відбувається в ній з точки зору онтології? Без відповіді на це питання режисура залишатиметься у межах завдань, нав'язаних добою Просвітництва: раціональною організацією конфлікту як боротьби ідей з перемогою однієї з них. Іншими словами – насаджуванням того, що постмодерна парадигма кваліфікує як насильство

над свідомістю глядача (Есо, 1989: 110–112). Лише повернувшись до онтології події як процесуальної структури, режисура зможе відкрити власну природну функцію – створення простору для розгортання перформативної реальності.

Онтологічний підхід, що спирається на постмодерну парадигму, розглядає конфлікт лише як один із можливих проявів взаємодії (Неупокоев, 2019). Якщо класична подія структурована літературною драматургією, то подія у онтологічній парадигмі тяжіє до перформативного акту, який має ритуальну природу та постає як етап обряду, акція, івент чи захід, що є самостійним перформативним актом та розгортається як феномен присутності, що відкриває простір тілесного, афективного та ритуального досвіду. Зсув парадигми у бік онтології переводить подію з площини літературно-драматичної функції у сферу обрядово-перформативного буття.

Цим дослідженням робиться спроба окреслити принципові відмінності у трактуванні події в межах класичної та онтологічної режисерських парадигм, а також з'ясувати їхні аксіологічні засади та естетичні наслідки, що дозволяє наблизитися до розуміння онтології режисерської функції.

Аналіз досліджень. У класичному театрі – від Арістотеля до неокласичних практик XIX–XX століть (французький класицизм Корнеля й Расіна, академічні постановки Комеді Франсез; у XIX–XX ст. – режисерські школи А. Антуана, К. Станіславського, П. Дюллена, Й. Райнхардта) – подія розглядається насамперед як епізод у структурі дії, що просуває сюжет уперед і організовує конфлікт. Арістотель у Поетиці визначає: «Подія є поворотом дії або ж відкриттям, яке викликає зміни у долі героїв» (Арістотель, 2018: 32).

У подальшому класична режисура корегує цю позицію, розгортаючи її до процесу спільного буття. Професор В. Цветков у книзі «Шлях до вистави» зазначає: «Загалом події завжди всередині нас – і як душевний відгук, і як прояв вашого ставлення, вашої оцінки того, що сталося» (Цветков, 2025: 72). Подія трактується як процес рефлексії на поштовхову запропоновану обставину, що перетворюється на складову сюжету, викладену у вигляді послідовного розгортання, що монтується у подієвий ряд та формує режисерський погляд на сюжет. Така модель узгоджується з аполлонічними цінностями, описаними Ф. Ніцше (Ніцше, 2022: 112–114): гармонією, логічною послідовністю та моральною ясністю.

Однак сучасна думка, сформована під впливом феноменології Merleau-Ponty, 1945: 98–101), постструктуралізму (Deleuze, 1995: 215–220;

Deleuze, 1980: 48–52) та теорій події (Badiou, 2013: 150–155), пропонує інше розуміння. Подія втрачає репрезентативну функцію «переказу» сюжету через режисерську інтерпретацію і постає як акція – присутність, що не стільки повідомляє зміст, скільки створює новий емоційний досвід перформера й глядача. Обидві сторони не лише «отримують інформацію», а входять у зону інтенсивного досвіду, що наближає театральну подію до обрядової дії (Гротовський, 1999: 45–47).

Класична режисура замінила обрядову онтологію сценічної дії на репрезентативну – цей зсув був обумовлений викликами доби Просвітництва, де театр виконував функцію виховання раціонального й морального суб'єкта. Відтак звернення до первісної онтології перформансу у XX столітті часто сприймалося як авангард або «екстремізм». Насправді ж тяжіння театру до обряду було очевидним і для Л. Курбаса (Курбас, 2022: 85–87), і для Б. Брехта (Брехт, 1977: 120–122), і для Є. Гротовського (Гротовський, 1999: 102–104).

Подія функціонує через тілесність, афективність і ритуальність, породжуючи досвід, співставний із переживанням атракціону. Подія, будучи структурним елементом перформативного акту, інколи сама є окремим перформативним актом на думку Еріки Фішер-Ліхте (Fischer-Lichte, 2008: 32). У статті «Сценічний трюк як інструмент створення глядацького враження» (Неупокоев, 2024) ми показали, що основою для глядацькою уваги стають саме ефекти взаємодії – те, що Ж. Дельоз називає поверхневими ефектами (Deleuze, 1995: 121–125).

Сценічний трюк не є «зовнішньою хитрістю», а виступає механізмом створення інтенсивності, що і викликає у глядача відчуття події. Подія постає як генератор ефектів, які вкорінені в тілесно-афективному досвіді. Звідси й завдання режисури не обмежується організацією конфлікту, а зосереджується насамперед на виробництві ефектів.

Ця позиція перегукується з концепціями Гротовського (Гротовський, 1999: 108–110) щодо тілесності і жертвопринесення актора, П. Брука (Barba, 1995: 44–46) – «миттєве народження театру» у співприсутності актора і глядача, Е. Барби (Barba, 1995: 90–92), Ж. Лесока (Lecoq, 2000: 50–53), Е. Декру (Decroux, 1968: 60–62), Є. Гротовського (Гротовський, 1999: 112–115).

Подія розгортається як процес взаємодії тіла, простору та ритму, де афективний досвід глядача є ключовим. Перформативна присутність за П. Бруком (Barba, 1995: 44–46) та Е. Барбою (Barba, 1995: 90–92) наголошує на співприсутності актора й глядача. Подія виникає у моменті взаємодії і не може бути відтворена як текст.

Філософсько-онтологічне бачення Ж. Дельоза (Deleuze, 1995: 112–116; Deleuze, 1980: 88–92) і А. Бадью (Badiou, 2013: 150–155) надають події статусу процесуальної структури. Подія не зводиться до епізоду чи конфлікту, вона є механізмом утворення смислу, радикально відкритим і трансресивним.

Семіотичний підхід Ж. Дерріди (Derrida, 1967: 45–50) показує, що подія може розгортатися як система знаків, де значення виникає у процесі взаємодії. Це дозволяє розглядати подію як складну динамічну структуру, що поєднує матеріальне, афективне та смислове.

Л. Курбас у своїй концепції «живої дії» (Курбас, 2022: 85–87) підкреслює: театр – це філософський акт, а подія є енергією, що випромінюється актором у моменті. Такий підхід безпосередньо перегукується з діонісійським принципом Ніцше (Ніцше, 2022: 112–114).

Дослідження доводять, що подія – багатовимірна категорія, яка поєднує структуру, процес і перформативний акт. Вона відкриває можливості для аналізу онтології режисури, де ключовим стає не конфлікт, а тілесно-афективний досвід і ефекти взаємодії. Це формує методологічну базу для переходу від класичного раціоналістичного розуміння до аналізу події як процесуальної й тілесно-афективної структури, що й визначає актуальність онтологічного підходу до режисури.

Мета статті – дослідження події як онтологічної категорії режисури, виявлення її принципових відмінностей від класичного драматургічного трактування та обґрунтування функції режисури у формуванні події як перформативного й тілесно-афективного феномену.

Виклад основного матеріалу. Обидва підходи до режисури – класичний та онтологічний – розглядають подію як спільне буття, у якому беруть участь і глядач, і перформер. Водночас різниця полягає в аксіології підходів. Якщо метою класичної режисури є репрезентація, за якою стоїть донесення певної ідеї до глядача, то для онтологічної режисури репрезентація не уявляється цінністю, оскільки сама «ідея» є явищем репресивним (Austin, 1962: 110–112). Як зауважує Ж. Дельоз, постмодернізм не створив нової онтології, а лише «повернувся до буття як різниці» (Deleuze, 1980: 12).

Класична режисура апелює передусім до свідомості глядача, використовуючи логічні схеми, моральні дилеми та впорядковану послідовність дій. Онтологічна режисура натомість прагне охопити також несвідоме, звертаючись до тілесної присутності й архетипічного досвіду (Lecoq,

2000). Це відповідає зміні ціннісних орієнтирів: від гуманістичного раціоналізму до постмодерної чуттєвості, де подія трактується як онтологічне відкриття, а не лише як естетичний конструкт (Deleuze, 1980: 102).

У класичній парадигмі незалежно від лінійності наративу подія може розглядатися як наративна одиниця, причому наявність конфлікту (насамперед ідейного) є можливою, але не обов'язковою умовою. Звідси випливає питання: що саме відбувається в події як наративній одиниці? Ми враховуємо, що подія походить від обряду й сама є елементом обряду, проте що саме має відбутися в обрядовій дії, щоб подія могла вважатися подією?

Звернемося до Ж. Дерріди. У «Грамотології» він визначає, що немає нічого поза текстом (Derrida, 1967: 112). Відповідно, і подію слід визначити як текст. У режисурі драматургічний текст перетворюється на сценічну дію; тут під «текстом» мається на увазі не буквально слова, а структура знаків, яка організує сприйняття. Аналогічно в хореографії термін «текст» використовується для позначення послідовності рухів, де створюється цілісна структура значень без слів: текст у цьому разі означає порядок знаків чи знакових систем.

Якщо розширити цю логіку, будь-яка подія як наративна одиниця може бути витлумачена як складна знакова система. Тут семіотика пропонує ключ: подію можна розглядати не лише як драматургічний факт, а як процес одночасного «запису» та «прочитання» знаку. Перформер «записує» знак у дії, а глядач водночас його «читає», тобто система розгортається у присутності, твориться у моменті й одночасно інтерпретується.

Пропонуємо назву для такої системи – семіограма. Семіограма є знаковою системою, яка сама твориться і водночас інтерпретується у моменті свого здійснення. Цей термін має потенціал для визначення онтології події, адже дозволяє поєднати ритуальність, тілесність та знаковість у єдиній концептуальній рамці. Такий підхід узгоджується як із грамотологією Ж. Дерріди, так і з поглядами Ю. Лотмана: у концепції семіосфери культурна подія постає актом комунікації, де текст одночасно народжується і прочитується в контексті культури (Lotman, 1999). Ж. Дерріда, аналізуючи *différance*, доводив, що знак завжди є відкладеним і водночас актуалізованим у моменті прочитання (Derrida, 1967: 115). Подія як семіограма – це той випадок, коли відкладеність і актуалізація збігаються у єдиному ритуальному акті.

Архетипічним прикладом події-семіограми є обряд, де знак виконує дві функції: він записує сакральний смисл і прочитується як акт віри чи

колективної участі. Цей підхід розробляв В. Тернер, наголошуючи на «лімінальності» обряду – як стані між структурою й хаосом, де смисл народжується у процесі дії (Turner, 1969: 105). Отже, подія як семіограма виходить за межі театру та проявляється у різних сферах людського досвіду. Молитва – акт промовляння сакрального тексту – є водночас його переживанням; молитва не лише «відтворює» написане, а створює унікальний досвід присутності сакрального. Письмо і читання у щоденнику: людина творить запис і тут же інтерпретує його у процесі, вибудовуючи новий простір смислу для себе. Музична імпровізація: нотний текст відсутній, але звук, який виникає, є одночасним «записом» і «прочитанням» музичної події. Політичний мітинг чи протест: знак протесту формується в дії й одночасно прочитується всіма учасниками як новий соціальний сенс.

Усі ці приклади демонструють головну рису семіограми: вона не є попередньо створеним текстом, а є динамікою смислу в моменті, у процесі спільної дії. Семіограма як одночасний акт запису та прочитання знаку є головним елементом обряду, якщо під обрядом розуміти будь-яку знакову систему, у межах якої відбувається набуття досвіду учасниками. У цьому сенсі життя неможливо мислити поза обрядом. Обрядом є урок, де вчитель виконує роль «жерця» (перформера), а учні стають реципієнтами; обрядом із застосуванням психотропних засобів може бути розмова за чашкою кави чи перекур; обрядом є тілесна близькість закоханих, де головною подією виступає семіограма – розгортання системи тілесних знаків із їхнім одночасним прочитанням та інтерпретацією.

Структура будь-якого знаку, за Фердинандом де Соссюром, передбачає наявність позначника та позначуваного (Соссюр, 1998: 212). Позначник, незалежно від його візуальної, аудіальної чи кінетичної природи, завжди має певну форму. Подія як семіограма функціонує саме завдяки цій подвійній структурі знаку.

У постановці «Король Лір» Пітера Брука 1971 року події ще мисляться у класичному ключі: сцени функціонують як драматургічні вузли, що поступово розгортають конфлікт. Однак бруківський мінімалізм та очищення простору вже ставлять під сумнів межі класичної парадигми, наближаючи її до феноменологічного досвіду глядача (Descoux, 1968). Тут простір стає важливим компонентом події, а глядач переживає сценічний досвід не лише інтелектуально, а й тілесно, через афективне включення у ситуацію.

Протилежний підхід демонструють вистави Ромео Кастеллуччі, наприклад «Інферно»

2008 року, та Теодороса Терзопулоса. Тут подія не виконує сюжетної функції, а існує як шокова або ритуальна акція, що апелює до тілесної пам'яті та архетипічних пластів культури. Це – простір «присутності», де зміст виникає не з наративу, а з інтенсивності взаємодії між актором, тілом і глядачем. Подія функціонує як семіограма, що розгортається у тілі й афекті, поєднуючи процес творення знаку та його одночасного прочитання. В українському контексті подібні пошуки простежуються в експериментах Л. Курбаса, який розглядав «живу дію» як енергію семіотичного й тілесного процесу (Курбас, 2022: 88–101). Його концепція близька до ідеї поді-семіограми: актор не займається трансляцією змісту, а творить у моменті знак, що сам себе записує й прочитується.

Ці приклади підтверджують, що подія в сучасному театрі та перформансі набуває рис семіограми, перформативна онтологія якої дозволяє зрозуміти, що головним елементом будь-якої події стає саме процес творення і переживання знаку, а не реалізація сюжету або донесення ідеї. У цьому сенсі семіограма виступає ключовим інструментом режисури, що відкриває простір для тілесно-афективного досвіду, перетворюючи подію на явище, яке існує тут і тепер.

Висновки. Порівняльний аналіз класичної та онтологічної парадигм режисури виявляє суттєві відмінності у сприйнятті події як театрального феномену. У класичній парадигмі подія розглядається як структурна одиниця драми, підпорядкована логіці сюжету, моральній ясності та наративній послідовності. Вона активізується поштовховою обставиною, що стає відправною

точкою для розгортання конфлікту і розвитку драматичної дії

Онтологічна режисура трактує подію як феномен присутності, де на перший план виходять тілесність, афект, ритуал і несвідоме. Подія постає як семіограма – знак, який одночасно твориться та інтерпретується в моменті свого здійснення, формуючи простір спільного досвіду акторів і глядачів. У такому підході театр перестає бути лише засобом репрезентації, стаючи платформою для співтворення нових способів буття людини у культурі.

У класичній традиції подія служить естетичною та моральною структурою, тоді як у контексті онтологічної режисури вона набуває аксіологічного і онтологічного значення, відкриваючи простір для тілесного, афективного та ритуального переживання. Погляди Ж. Дельоза та Р. Бадью підкреслюють різні аспекти події: Дельоз акцентує на події як прояві різниці та повторення у процесі актуалізації, тоді як Бадью розглядає подію як момент можливості і відкриття нового смислу.

Продуктивність режисерської організації події зумовлена здатністю поєднувати естетичний, аксіологічний і онтологічний виміри. У класичній режисурі подія структурно організує сюжет і формує конфлікт, тоді як у онтологічній режисурі вона функціонує як живий простір взаємодії елементів (акторів, тілесних проявів, аудиторії), що народжує унікальний перформативний досвід.

Таким чином, дослідження події як онтологічної категорії режисури дозволяє виявити принципові відмінності між традиційною драматургією логікою та сучасним феноменологічним підходом, а також підкреслити роль режисури у формуванні живої, тілесно-афективної театральної реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арістотель. Поетика / пер. з давньогрец. Б. Тена; передм. Й. Кобіва. Харків: Фоліо, 2018. 153 с.
2. Брехт Б. Про мистецтво театру / пер. з нім. О. Чиркова; упоряд., вступ. ст., коментарі О. Чиркова. Київ: Мистецтво, 1977. 362 с.
3. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / упоряд., вступ. ст. та пер. з польськ. Б. Козака. Львів: Літопис, 1999. 192 с.
4. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Харків; Київ: Видавець Олександр Савчук; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.
5. Ніцше Ф. Народження трагедії / пер. з нім. Ю. Шерех. Київ: Астролябія, 2022. 624 с.
6. Неупокоев Р. В. Сценічний трюк як інструмент створення глядацького враження. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2024. № 35. С. 28–34. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318062>.
7. Неупокоев Р. В. Основне завдання неklasичної режисури. Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: матеріали IV міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2019. С. 40–43.
8. Соссюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / пер. з фр. С. Чорного. Київ: Основи, 1998. 324 с.
9. Цветков В. Шлях до вистави. Київ: Ліра-К, 2025. 104 с.
10. Austin J. L. How to Do Things with Words. Oxford: Oxford University Press, 1962. 168 p.
11. Badiou A. Being and Event. London: Bloomsbury Academic, 2013. 600 p.
12. Barba E. The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology. London: Routledge, 1995. 320 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203360095>.
13. Decroux É. Le corps de l'acteur. Paris: Éditions du Seuil, 1968. 256 p.

14. Deleuze G. *Difference and Repetition* / trans. P. R. Patton. New York : Columbia University Press, 1995. 350 p.
15. Deleuze G., Guattari F. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980. 645 p.
16. Derrida J. *De la grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967. 445 p.
17. Eco U. *The Open Work* / trans. A. Cancogni. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1989. 320 p.
18. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*. London ; New York : Routledge, 2008. 412 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203894989>.
19. Lecoq J. *The Moving Body : Teaching Creative Theatre*. London : Methuen Drama, 2000. 192 p.
20. Lotman Y. On the Semiosphere. *Sign Systems Studies*. 2005. Vol. 33, No. 1. P. 205–229. DOI: <https://doi.org/10.12697/SSS.2005.33.1.09>.
21. Merleau-Ponty M. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945. 531 p. *ure and Anti-Structure*. New York : Aldine Publishing Company, 1969. 224 p. DOI
22. Turner V. *The Ritual Process : Struct*: <https://doi.org/10.4324/9781315134666>.

REFERENCES

1. Aristotel. (2018). *Poetyka [Poetics]*. Per. z davn'ohrets. B. Tena; peredm. Y. Kobiva. Kharkiv: Folio. 153 s. [in Ukrainian].
2. Brekht, B. (1977). *Pro mystetstvo teatru [On the art of theatre]*. Per. z nim. O. Chyrkova; upor., vstup. st., komentarii O. Chyrkova. Kyiv: Mystetstvo. 362 s. [in Ukrainian].
3. Hrotovskiy, Ye. (1999). *Teatr. Rytual. Performer [Theatre. Ritual. Performer]*. Upor., vstup. st. ta per. z pol'sk. B. Kozaka. Lviv: Lytopys. 192 s. [in Ukrainian].
4. Kurbas, L. (2022). *Filosofia teatru [Philosophy of theatre]*. Upor. M. Labinskyi. Kharkiv; Kyiv: Vydavets Oleksandr Savchuk; Vydavnytstvo "Osnovy". 920 s. [in Ukrainian].
5. Nitshe, F. (2022). *Narodzhennia trahedii [The birth of tragedy]*. Per. z nim. Yu. Sherekh. Kyiv: Astrolabiia. 624 s. [in Ukrainian].
6. Neupokoiev, R. V. (2024). *Stsenichniy triuk yak instrument stvorennia hliadats'koho vrazhennia [The stage trick as a tool for creating audience impression]*. *Nauk. visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 35, 28–34. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318062> [in Ukrainian].
7. Neupokoiev, R. V. (2019). *Osnovne zavdannia neklasychnoi rezhyury [The main task of non-classical directing]*. In *Suchasni doslidzhennia v haluzi kultury i mystetstva: materialy IV mizhnar. nauk.-prakt. konf. KNUTKiT (pp. 40–43)*. Kyiv. [in Ukrainian].
8. Sossur, F. de. (1998). *Kurs zahal'noi linhvistyky [Course in general linguistics]*. Per. z fr. S. Chornoho. Kyiv: Osnovy. 324 s. [in Ukrainian].
9. Tsvietkov, V. (2025). *Shliakh do vystavy [The path to the performance]*. Kyiv: Lira-K. 104 s. [in Ukrainian].
10. Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press. 168 p.
11. Badiou, A. (2013). *Being and event*. London: Bloomsbury Academic. 600 p.
12. Barba, E. (1995). *The paper canoe: a guide to theatre anthropology*. London: Routledge. 320 p. <https://doi.org/10.4324/9780203360095>
13. Decroux, É. (1968). *Le corps de l'acteur*. Paris: Éditions du Seuil. 256 p. [in French].
14. Deleuze, G. (1995). *Difference and repetition*. Trans. P. R. Patton. New York: Columbia University Press. 350 p.
15. Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux [A thousand plateaus]*. Paris: Éditions de Minuit. 645 p. [in French].
16. Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit. 445 p. [in French].
17. Eco, U. (1989). *The open work*. Trans. A. Cancogni. Cambridge, MA: Harvard University Press. 320 p.
18. Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London; New York: Routledge. 412 p. <https://doi.org/10.4324/9780203894989>
19. Lecoq, J. (2000). *The moving body: teaching creative theatre*. London: Methuen Drama. 192 p.
20. Lotman, J. (1999). *Semiosfäärist [The Semiosphere]*. Trans. K. Pruul; ed. P. Torop. Tallinn: Vagabund. 416 p. [in Estonian].
21. Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. 531 p. [in French].
22. Turner, V. (1969). *The ritual process: structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing Company. 224 p. <https://doi.org/10.4324/9781315134666>

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Жанна НІМЕНСЬКА,

orcid.org/0000-0002-4413-1876

старший викладач кафедри сценічної мови

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) *j.nimenska@gmail.com*

МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНІ ПРИНЦИПИ АКТОРСЬКОЇ ГРИ В СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ

Статтю присвячено комплексному музикознавчому осмисленню музично-драматичних принципів акторської гри в сучасному театрі як цілісного художнього феномена. Актуальність дослідження зумовлена посиленням синтетичних тенденцій у сценічному мистецтві, в межах яких акторська дія формується на перетині драматургічного мислення, музично-інтонаційної організації та тілесно-пластичної експресії. Метою статті є виявлення та систематизація музично-драматичних принципів акторської гри, а також визначення їхньої ролі у формуванні сценічної дії та виконавської інтерпретації.

Методологічну основу дослідження становлять музикознавчий, структурно-драматургічний та інтерпретаційно-аналітичний підходи, що дозволяють розглядати акторську гру як інтонаційно-ритмічну та композиційно організовану систему. У статті доведено, що ритм і темпоритм виконують структуроутворювальну функцію в організації сценічної дії, визначаючи логіку розвитку образу та внутрішню драматургію ролі. Особливу увагу приділено інтонаційній природі сценічного мовлення, яке трактується як музично організоване звукове висловлювання, а драматургічний текст – як своєрідна партитура акторського виконання.

Обґрунтовано принцип тілесної музичності як важливий чинник сучасної акторської гри, де рух і жест функціонують відповідно до законів музичної композиції та енергетичної динаміки. Розглянуто роль сценічного простору як акустично й ритмічно активного середовища, а також ансамблеву природу акторської взаємодії, що наближає театральний процес до принципів музичного колективного виконавства. Зроблено висновок, що музично-драматичні принципи акторської гри формують універсальну модель сценічного мислення, яка відкриває нові перспективи для інтерпретаційної, педагогічної та режисерської практики.

Ключові слова: акторська гра, музично-драматичні принципи, музичність театру, інтонація, ритм, темпоритм, тілесна експресія, сценічна драматургія, театральна інтерпретація.

Zhanna NIMENSKA,

orcid.org/0000-0002-4413-1876

Senior Lecturer of the Stage Language Department

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) *j.nimenska@gmail.com*

MUSICAL AND DRAMATIC PRINCIPLES OF ACTING IN THE MODERN THEATER

The article is devoted to a comprehensive musicological understanding of the musical and dramatic principles of acting in the modern theater as a holistic artistic phenomenon. The relevance of the research is due to the strengthening of synthetic trends in stage art, within which acting is formed at the intersection of dramatic thinking, musical-intonational organization, and bodily-plastic expression. The purpose of the article is to identify and systematize the musical and dramatic principles of acting, as well as to determine their role in the formation of stage action and performance interpretation.

The methodological basis of the research is musicological, structural-dramaturgical, and interpretative-analytical approaches, which allow us to consider acting as an intonation-rhythmic and compositionally organized system. The article proves that rhythm and tempo play a structuring function in the organization of stage action, determining the logic of image development and the internal dramaturgy of the role. Special attention is paid to the intonation nature of stage speech, which is interpreted as a musically organized sound expression, and the dramatic text as a kind of score for an actor's performance.

The principle of bodily musicality is substantiated as an important factor in modern acting, where movement and gesture function according to the laws of musical composition and energy dynamics. The role of the stage space as an acoustically and rhythmically active environment is considered, as well as the ensemble nature of actor interaction, which brings the theatrical process closer to the principles of musical collective performance. It was concluded that the musical and dramatic principles of acting form a universal model of stage thinking, which opens up new perspectives for interpretive, pedagogical and directing practice.

Key words: acting, musical and dramatic principles, musicality of the theater, intonation, rhythm, tempo, bodily expression, stage drama, theatrical interpretation.

Постановка проблеми. Сучасний театральний процес дедалі виразніше засвідчує тенденцію до синтетичного осмислення сценічної дії, у межах якого акторська гра формується на перетині драматургічного мислення, музично-інтонаційної організації та тілесно-пластичної експресії. Такий підхід актуалізує розуміння театру як складної художньої системи, у якій музичність постає не факультативним елементом, а визначальним структуроутворювальним чинником сценічного висловлювання.

Музично-драматичні принципи акторської гри виявляються передусім у темпоритмічній організації сценічної дії, що корелює з закономірностями музичної форми. Ритм, пауза, динамічні контрасти та інтонаційні напруження виконують функцію смислових маркерів, які забезпечують внутрішню логіку розвитку сценічного образу. У цьому контексті драматургічний текст набуває ознак своєрідної партитури, а акторська інтерпретація постає як процес її живого сценічного прочитання.

Особливого значення набуває інтонаційна природа акторського мовлення, що розглядається в категоріях музикознавчого аналізу – мелодики, тембрової варіативності, динаміки та артикуляційної виразності. Голос актора функціонує як багатовимірний художній інструмент, здатний до тонких семантичних трансформацій, завдяки чому словесний текст інтегрується в цілісну звуково-драматургічну тканину вистави.

Не менш вагомим є тілесно-ритмічний аспект акторської гри, у межах якого рух і жест підпорядковуються законам музичної організації. Тіло актора постає як носій ритмічної та енергетичної структури, що забезпечує безперервність сценічної дії та її внутрішню напруженість. Таким чином, тілесна експресія інтегрується в музично-драматичний процес як повноцінний семантичний компонент.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що в сучасному театрі музика осмислюється не як зовнішній супровід драматичної дії, а як універсальна модель сценічного мислення, яка визначає принципи організації акторської гри, характер взаємодії з простором і партнером та механізми комунікації з глядачем. Саме це зумовлює актуальність комплексного музикознавчого осмислення акторської гри як цілісного музично-драматичного феномена.

Аналіз досліджень і публікацій. Осмислення театру як складної художньої системи, що функціонує за принципами внутрішньої самоорганізації, посідає центральне місце в науковій концепції

Н. Корнієнко (1993). У її дослідженні сценічне мистецтво постає як діагностична модель суспільства, у межах якої театральна форма відображає глибинні культурні й соціальні процеси. Такий підхід створює теоретичне підґрунтя для музикознавчого аналізу акторської гри, оскільки дозволяє розглядати сценічну дію як структуровану систему взаємодії ритму, інтонації та драматургічного розвитку.

Дослідження Л. Синявської (2019) зосереджені на комунікативних стратегіях української драматургії кінця XIX – початку XX століття, що мають безпосередній вплив на формування акторської інтерпретації. Аналіз драматургічного тексту як комунікативної моделі відкриває можливість його трактування в музикознавчих категоріях, де діалогічна структура, ритмічні повтори та інтонаційні акценти функціонують аналогічно музичним формам. У цьому контексті акторська гра розглядається як процес інтонаційного «озвучення» драматургічної логіки, що поєднує слово, звук і сценічну дію в єдину художню цілісність.

Суттєвий внесок у розуміння тілесно-енергетичних і ритмічних засад акторської гри зробили Е. Барба та Н. Савареze (Barba, Savarese, 2005), які розробили антропологічний підхід до аналізу виконавських технік. У межах їхньої концепції тіло актора розглядається як ритмічно організована система, що функціонує за законами музичної композиції. Поняття передекспресивного рівня, енергетичного балансу та ритмічної напруги дозволяють інтерпретувати акторську дію в категоріях темпоритму, динаміки та акцентуації, що є традиційними для музикознавчого аналізу.

Режисерські концепції П. Брука (Brook, 1990) та А. Богарт (Bogart, 2001) поглиблюють розуміння акторської гри як активного процесу формування сценічного простору й часу. У праці П. Брука (Brook, 1990) театр постає як мінімалістична, але надзвичайно напружена художня структура, у якій ритм, пауза та тиша відіграють функцію смислоторчих елементів, співвідносних із музичними принципами організації форми. А. Богарт (Bogart, 2001), у свою чергу, акцентує увагу на взаємодії актора з просторово-часовими параметрами сцени, що дозволяє трактувати акторську дію як своєрідну музично-драматичну партитуру, реалізовану в процесі сценічного виконання.

Особливе місце в сучасному науковому дискурсі посідає дослідження Д. Рьоснера (Roesner, 2014), присвячене феномену музичності театру. Автор розглядає музику не лише як акустичний компонент вистави, а як універсальну модель театрального мислення, метод організації сценічної

дії та метафору творчого процесу. Такий підхід безпосередньо інтегрує музикознавчі категорії – ритм, форма, тембр, динаміка – у аналіз акторської гри, що відкриває нові перспективи для міждисциплінарного осмислення сучасного театру.

Узагальнюючи сказане, можна констатувати, що наявний корпус наукових досліджень створює ґрунтовне теоретичне підґрунтя для аналізу музично-драматичних принципів акторської гри. Водночас проблема цілісного музикознавчого осмислення акторської дії як інтонаційно-ритмічного та драматургічно організованого феномена залишається актуальною і потребує подальшого системного дослідження.

Метою статті є виявлення та систематизація музично-драматичних принципів акторської гри в сучасному театрі, а також окреслення їхньої ролі у формуванні сценічної дії та виконавської інтерпретації.

Методологічну базу дослідження формують музикознавчий, структурно-драматургічний та інтерпретаційно-аналітичний підходи, які уможливають осмислення акторської гри як інтонаційно-ритмічно й композиційно впорядкованої системи.

Виклад основного матеріалу. Музично-драматичні принципи акторської гри в сучасному театрі формуються на перетині театрознавства, музикознавства та психології творчості, що зумовлює їх комплексний і багатовимірний характер. У центрі цього підходу перебуває розуміння сценічної дії як цілісного темпоритмічного процесу, у якому акторська гра постає не як сукупність окремих виразових прийомів, а як організована у часі й просторі художня структура. Визначальним чинником такої організації виступає ритм, що функціонує як базова категорія сценічного мислення та головний структуроутворювальний принцип театрального процесу.

Ритм у театральному мистецтві не зводиться до механічного чергування рухів або темпу мовлення. Він постає як внутрішній закон сценічного буття, що визначає співвідношення дії та бездіяльності, напруги й розрядки, руху й паузи. Темпоритм вистави формується на макро– і мікрорівнях: від загальної динаміки драматургічного розвитку до найдрібніших акторських жестів і інтонаційних зламів. У цьому сенсі кожна акторська дія підпорядковується єдиній ритмічній логіці, яка забезпечує цілісність сценічного образу та його внутрішню переконливість.

Темп, агогіка, ритмічні акценти та паузи відіграють ключову роль у формуванні драматургії ролі. Пауза в сучасному театрі перестає бути лише

технічним прийомом і набуває самостійного смислового статусу, функціонуючи як зона внутрішньої дії, психологічного напруження або трансформації образу. Саме через паузу актор отримує можливість перевести зовнішню дію у внутрішній план, актуалізуючи підтекст і багатшаровість сценічного висловлювання. У цьому контексті акторська дія вибудовується за аналогією до музичної фрази, де кожен елемент має чітке структурне, ритмічне та семантичне навантаження.

Інтонаційна природа сценічного мовлення є одним із фундаментальних компонентів музично-драматичної організації акторської гри. Голос актора розглядається не лише як носій текстової інформації, а як складний акустичний інструмент, здатний до багаторівневих тембрових, динамічних та артикуляційних трансформацій. У процесі сценічного виконання слово втрачає суто вербальний характер і набуває властивостей звукової матерії, що розвивається у часі за законами інтонаційної логіки.

Мелодика мовлення, інтонаційні підйоми та спадання, варіативність наголосів і ритмічна організація фраз формують інтонаційно-драматургічну лінію образу. Ця лінія не є випадковою або імпровізаційною, а вибудовується відповідно до загальної концепції ролі та ритмічного каркасу вистави. Таким чином, драматургічний текст функціонує як своєрідна партитура, у якій закладено потенціал різних інтонаційних рішень, що реалізуються через індивідуальну акторську інтерпретацію. Актор у цьому процесі постає не як «виконавець тексту», а як інтерпретатор, який озвучує приховану музичність драматургії.

Особливого значення в сучасному театрі набуває принцип тілесної музичності, що ґрунтується на усвідомленні тіла актора як ритмічно організованої, динамічної системи. У межах цього підходу рух, жест і поза осмислюються не як допоміжні ілюстративні засоби, а як самодостатні елементи драматургічної структури. Тіло актора стає носієм ритмічної енергії, у якій напруга і розрядка, прискорення й уповільнення, статика й динаміка формують складну пластичну партитуру ролі.

Тілесна експресія у цьому сенсі функціонує як автономний канал сценічного смислотворення. Через пластику, просторову організацію руху та ритмічну варіативність жесту актор створює додаткові семантичні пласти, що не завжди вербалізуються, але активно зчитуються глядачем на рівні тілесного та емоційного сприйняття. Таким чином, тілесність стає важливим інструментом музично-драматичної організації вистави, забезпечуючи її багатовимірність і художню глибину.

Не менш значущим є принцип взаємодії актора зі сценічним простором, який у сучасному театрі розглядається як активне акустично-ритмічне середовище. Простір перестає виконувати функцію нейтрального фону і набуває ознак повноцінного партнера сценічної дії. Існування актора на сцені, вибір траєкторії руху, дистанція між виконавцями, а також взаємодія з предметним середовищем підпорядковуються законам просторово-ритмічної організації, що співвідносяться з принципами музичної композиції.

Сценічний простір у цьому аспекті функціонує як резонансна зона, у якій акторська дія отримує додатковий акустичний і смисловий вимір. Зміна просторових акцентів впливає на ритмічне сприйняття сцени, посилює або, навпаки, нейтралізує драматургічну напругу, формуючи складну систему взаємодії між тілом актора, звуком і простором. Такий підхід наближує театральне мислення до музичного, де простір є невід'ємною складовою звучання.

Музично-драматичні принципи акторської гри визначають також колективну природу сценічної дії. Акторська взаємодія в ансамблі ґрунтується на принципах слухання, ритмічної узгодженості та відчуття спільної структури сценічного процесу. Подібно до музичного ансамблю, театральний колектив функціонує як складна поліфонічна система, у якій кожна акторська партія зберігає індивідуальність, водночас інтегруючись у загальну драматургічну тканину вистави.

Колективна сценічна дія вибудовується за законами поліфонічної організації, де паралельно розвиваються різні лінії дії, інтонаційні та ритмічні шари. Узгодженість цих елементів забезпечує цілісність художнього простору й дозволяє досягти високого рівня сценічної органічності. У результаті музично-драматичні принципи

акторської гри виступають не лише як технічний інструментарій, а як фундаментальна основа сучасного театального мислення, що забезпечує єдність форми і змісту, тілесності й голосу, індивідуального та колективного начал у сценічному мистецтві.

Висновки. Музично-драматичні принципи акторської гри становлять універсальну модель сучасного сценічного мислення, у межах якої актор постає не лише як виконавець драматургічної ролі, а як активний суб'єкт формування музично організованої сценічної реальності. Акторська дія в цьому контексті вибудовується за законами музичної форми, де ритм, інтонація, темпоритм і динаміка виконують структуроутворювальну функцію та визначають логіку розвитку сценічного образу.

Музично-драматичний підхід забезпечує цілісність сценічного процесу, інтегруючи словесну, звукову, тілесно-пластичну та просторову складові в єдину художню систему. Осмислення акторської гри крізь призму музичності дозволяє трактувати сценічну дію як синтез ритмічної організації, інтонаційної виразності, тілесної енергетики та просторово-часової взаємодії, що наближує театральне виконання до принципів музичного мислення й ансамблевої взаємодії.

Таким чином, музичність у сучасному театрі постає не як допоміжний елемент драматургії, а як універсальний художній принцип, що розширює інтерпретаційні можливості актора, поглиблює семантичний потенціал сценічного образу та актуалізує нові підходи до театальної педагогіки й режисерської практики. Застосування музикознавчих категорій у аналізі акторської гри відкриває перспективи подальших міждисциплінарних досліджень сценічного мистецтва як цілісного музично-драматичного феномена.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Корнієнко, Неллі Миколаївна. Театр як діагностична модель суспільства (Деякі універсальні механізми самоорганізації худ. культури) : автореф... д-ра мистецтвознав. у формі наук. доп.: 17.00.01 / АН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. К., 1993. 77 с.
2. Синявська Л. І. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: комунікативні стратегії: монографія. Одеса: КП ОМД, 2019. 302 с.
3. Barba E., & Savarese N. A. Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer (2nd ed.). London: Routledge. 2005.
4. Bogart, A. A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre. London: Routledge. 2001.
5. Brook, P. The Empty Space. London : Penguin Books, 1990. 192 p.
6. Roesner, David. Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making. London: Routledge, 2014.

REFERENCES

1. Korniienko N. M. (1993). Teatr yak diahnostychna model suspilstva (Deiaki universalni mekhanizmy samoorhanizatsii khud. kultury) [Theater as a diagnostic model of society (Some universal mechanisms of self-organization of artistic culture) : avtoref... d-ra mystetstvoznauk. u formi nauk. dop.: 17.00.01 / AN Ukrainy, In-t mystetstvoznauk., folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho. K. 77. [in Ukrainian].
2. Syniavska L. I. (2019). Ukrainska dramaturhiia kintsia KhIKh – pochatku XX stolittia: komunikatyvni stratehii [Ukrainian dramaturgy of the late 19th and early 20th centuries: communicative strategies:]; monohrafiia. Odesa: KP OMD. 302. [in Ukrainian].
3. Barba E., & Savarese N. A. (2005). Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer (2nd ed.). London: Routledge.
4. Bogart, A. A (2001). Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre. London: Routledge.
5. Brook, P. (1990). The Empty Space. London : Penguin Books, 1990.
6. Roesner, David. (2014). Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making. London: Routledge.

Дата першого надходження рукопису до видання: 19.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Олена ОЗІРНА,*orcid.org/0000-0002-0056-766X*аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) *olena.ozirna@naoma.edu.ua***ПАВЛО ГОРБЕНКО: ФУНКЦІОНЕР, ЧИ МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ?**

У статті на основі широкого масиву раніше невідомих архівних документів досліджено життєвий шлях та професійну діяльність Павла Горбенка (1892–?) – помітної, але маловідомої постаті в історії української культури 1920-х років. Автор аналізує складну дихотомію професійної ідентичності Горбенка, який балансував між роллю партійного функціонера та мистецтвознавця. Інформацію з архівних джерел доповнено інформацією зі статей різних авторів, в яких згадано Горбенка, що дозволило повніше реконструювати його життєвий шлях. Дослідження базується на аналізі широкого масиву раніше невідомих архівних документів, зокрема особової справи П. Горбенка з фондів ЦДАВО України та його епістолярної спадщини з фондів ЦДАМЛМ.

У статті встановлено точні біографічні дані: Горбенко народився у 1892 році на Чернігівщині, отримав освіту в реальній школі та на архітектурних курсах у Ленінграді, а згодом – в Українській академії мистецтв у майстернях В. Кричевського та М. Бойчука. Висвітлено його стрімку кар'єру: від завідувача музею в Сокиринцях до старшого інспектора художньої освіти Наркомосвіти УСРР.

Особливий акцент зроблено на участі Горбенка у черговій спробі написання «Історії українського мистецтва». Аналіз епістолярної спадщини 1940-х років висвітлює період заслання Горбенка, репресованого за «потурання ворогам на художньому фронті». Вперше детально описано період його перебування у засланні (м. Молотовськ, сучасна назва – Северодвінськ), де він продовжував викладацьку та наукову роботу, попри офіційне таврування «пособником ворогів». Дослідження висвітлює механізми виживання української інтелігенції в умовах ідеологічного тиску та доповнює вже відому раніше інформацію про процес руйнації фундаментальних наукових мистецтвознавчих проєктів напередодні Великого терору.

Аналіз однієї зі статей П. Горбенка, дозволяє краще зрозуміти його, як художнього критика і мистецтвознавця, який мав власні погляди, але водночас добре розумів радянську кон'юнктуру.

Стаття буде цікава дослідникам українського мистецтва та української культури 1920–1930-х років.

Ключові слова: Павло Горбенко, АРМУ, історія українського мистецтва, КХІ, українське мистецтвознавство, 1920-ті, 1930-ті, художня освіта.

Olena OZIRNA,*orcid.org/0000-0002-0056-766X*PhD at the Department of Art Theory and History
National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) *olena.ozirna@naoma.edu.ua***PAVLO GORBENKO: FUNCTIONARY OR ART HISTORIAN?**

Based on a wide array of previously unknown archival documents, this article explores the life and professional activity of Pavlo Horbenko (1892–?), a prominent yet little-known figure in the history of Ukrainian culture of the 1920s. The author analyzes the complex dichotomy of Horbenko's professional identity as he navigated between the roles of a party functionary and an art historian. Information from archival sources is supplemented by data from articles by various authors mentioning Horbenko, which allowed for a more comprehensive reconstruction of his life path. The research is based on the analysis of a broad range of previously unknown archival documents, including P. Horbenko's personal file from the funds of the Central State Archive of Higher Authorities and Administration of Ukraine (TSDAVO) and his epistolary legacy from the funds of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine (TSDAML).

The article establishes precise biographical data: Horbenko was born in 1892 in the Chernihiv region, received his education at a non-classical secondary school ("real school") and through architectural courses in Leningrad, and later studied at the Ukrainian Academy of Arts in the studios of Vasyl Krychevsky and Mykhailo Boichuk. His rapid career progress is highlighted – from managing a museum in Sokyryntsi to serving as the senior inspector of art education at the People's Commissariat for Education of the Ukrainian SSR.

Particular emphasis is placed on Horbenko's participation in another attempt to write the "History of Ukrainian Art". The analysis of his epistolary legacy from the 1940s sheds light on the period of Horbenko's exile, following his repression for "indulging enemies on the artistic front". For the first time, the period of his stay in exile (Molotovsk, modern-day Severodvinsk) is described in detail, where he continued his teaching and research work despite being officially

branded an "accomplice of enemies". The study highlights the survival mechanisms of the Ukrainian intelligentsia under ideological pressure and supplements previously known information regarding the dismantling of fundamental scholarly art-historical projects on the eve of the Great Terror. An analysis of one of Horbenko's articles provides a better understanding of him as an art critic and art historian who held his own views while simultaneously navigating the Soviet political climate. The article will be of interest to researchers of Ukrainian art and culture of the 1920s–1930s.

Key words: Pavlo Horbenko, ARMU, history of Ukrainian art, KHI, Ukrainian art history, 1920s, 1930s, art education.

Постановка проблеми. Попри часте згадування імені П. Горбенка в багатьох документах, які стосувалися мистецького життя і художньої освіти 1920-х років, а також залучення у науковий обіг його критичних статей, його особистість донедавна залишалася на периферії історико-мистецтвознавчих досліджень.

Метою статті є реконструкція життєвого та творчого шляху Павла Горбенка у контексті трансформації українського мистецького життя 1920-х – початку 1940-х років.

Аналіз досліджень. Про роль художнього критика П. Горбенка у піднесенні та «занепаді» бойчукізму, зокрема, у тому, що він був одним з небагатьох, хто захищав українську монументальну школу, писав М. Криволапов у збірнику вибраних статей «Про мистецтво та художню критику України ХХ століття». Л. Соколюк у дисертації «Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва» також підкреслювала роль художньої критики Горбенка у становленні школи М. Бойчука. А. Сидоренко у статті «Історичне значення АРМУ за часів НЕПу та українізації» пише у про Горбенка, як про активного учасника АРМУ. У статті «Незреалізоване видання Шеститомної історії українського мистецтва (1930–1931)» С. Білокінь надав неточну довідкову інформацію про П. Горбенка: «Мистецький критик Петро Горбенко (1897 р. н. у м. Миргороді) помер в м. Ухті Комі АРСР» (Білокінь, 2010: 57).

Виклад основного матеріалу. 8 липня 1932 року Заступник керівника Сектору науки т. Похилевич написав рапорт на ім'я заступника Наромосвіти т. Карпенка:

«Сектор науки через УІМК [Український інститут матеріальної культури] приступив до видання 3-х томної історії Українського мистецтва. Розмір роботи 75–100 др. арк. і те, що такого характеру робота є перша в Радянському Союзі говорить за ту відповідальність і труднощі, що їх потрібно буде переробити на цьому шляху. З видавництвом вже складено відповідно угоду.

Історію має писати ряд колективів по цілій Україні, що вимагає великої організаційної роботи.

Прошу Вас задовольнити клопотання співробітника Методсектора тов. ГОРБЕНКО, що є бригадиром цієї роботи про надання йому творчої відпустки на 1 місяць з 25/VII–25/VIII-32 р» (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1389. Арк. 65).

Це була остання у передвоєнний час спроба написати історію українського мистецтва. У 1925 році роботу над «Нарисом історії українського мистецтва» розпочали Д. Щербаківський та Ф. Ернст. У 1929 році, після смерті Д. Щербаківського, Ф. Ернст продовжив працювати над планом історії (Ходак, 2009). У 1930 було анонсоване написання шеститомника «Українське мистецтво» над планом якого працювали вже Ф. Ернст, М. Макаренко та І. Врона, а пізніше долучився академік О. Новицький (Білокінь, 2010). Жодне з видань так і не було реалізоване не з вини науковців.

Особова справа Павла Дмитровича Горбенка зберігається в архіві ЦДАВО у фонді Міністерства освіти (НКО) фонд 166, опис 12, справа №1717.

Горбенко Павло Дмитрович. Народився 1892 року у селі Сокиринці Чернігівської губернії в родині селянина-середняка. Українець, володів українською і російською мовами, читав німецькою.

Він писав в анкеті, що закінчив реальну школу в Ленінграді у 1910. Ймовірно, або родина переїхала, або хлопчика відправили до родичів. Реальні школи (училища) були середніми навчальними закладами у Російській імперії, спрямовані на вивчення точних наук, на відміну від гімназій. Навчання тривало сім років, але міг додаватися ще один рік, для підготовки до вступу в вищий навчальний заклад. В одній з анкет Горбенко вказав, що вчився в училищі 3 роки і закінчив його (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 30). Після училища Павло Дмитрович вказує «Курси будівництва 2 роки Ленінград», ймовірно, йдеться про архітектурний факультет Вищого художнього училища при Академії художеств. Оскільки анкету Горбенко заповнював як посадовець Народного комісаріату освіти у 1926 році, можна припустити, що він свідомо уникав подразнюючих назв більш привілейованих навчальних закладів (у подальшому він про ці курси більше не згадував). На перших трьох курсах архітектурного факультету студенти вивчали основи композиції, графіку, історію мистецтв, а також отримували математичні та інженерні знання. Проте, Павло Горбенко вказує лише 2 роки навчання. 1913–1915 роки Горбенко працював у Київському губернському земстві, де людина з його освітою могла бути техніком, або помічником архітектора. Після початку Першої світової війни його мобілізували, і з 1915 до 1918 року він перебував у цар-

ській армії. У 1916 році закінчив школу прапорщиків у Москві, що свідчить про те, що він мав молодше офіцерське звання, але ніяких нагород в анкеті не вказав. У Червоній армії він не служив (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 1-2 зв.).

Наступний етап його освіти – 1 рік навчання в Академії мистецтв (Київ). Спочатку у майстерні Василя Кричевського, а коли той переїхав у Миргород – у Михайла Бойчука (Білокінь, 2007: 94). З лютого 1920 року він повернувся у Сокиринці, де до жовтня працював завідувачим Художньо-історичним музеєм, який був утворений на базі маєтку Галаганів. Того ж року П. Горбенко вступив у КПБУ. Короткий період його навчання в академії припав, мабуть, на найважчий час її існування (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 1–2 зв.).

З осені 1920-го року Павло Горбенко працював в органах освіти. З 1920 до 1922 він завідував позашкільним відділом, а потім політосвітою у Прилуцькому відділі освіти. Але він прагнув бути ближче саме до художньої освіти, тому з травня 1923 по березень 1925 працював політичним комісаром Межигірського керамічного технікуму (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 1–2 зв.), де у 1923 році організував «Революційний ляльковий театр»: «Там була використана форма старовинного українського лялькового театру вертепу. Студенти технікуму виготовляли ляльки; серед студентів знайшовся й дуже здібний ляльковод, що став за головний чинник успіху театру. Цей театр демонстрував свою роботу в Межигір'ї, далі в Києві, в Київській окрузі, а потім в Харкові, Прилуках та Житомирі» – писав у 1929 році Горбенко про цей досвід (Горбенко, 1929).

А з квітня по червень 1925 року керував Театральним технікумом. Водночас, з 1921 по 1922, був головою профспілки Робос міста Прилуки та редактором газети «Правда Прилуччини» (1922–1923) (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 1–2 зв.).

25 серпня 1925 року у Києві відбулося заснування мистецького об'єднання АРМУ, до ідеологічного та організаційного ядра якого входив разом з І. Вроною, М. Бойчуком, В. Седляром і П. Горбенко (Сидоренко, 2021). А вже 26 серпня 1925 року Павло Горбенко замінив на посаді старшого інспектора художньої освіти НКО Осипа Білоскурського (художника-кераміста). Тепер в його обов'язки входило затверджувати навчальні плани всіх мистецьких навчальних закладів від шкіл до технікумів та інститутів. В його підпорядкуванні були і художні, і музичні, і театральні заклади освіти УСРР (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 4, 5).

У грудні 1925 року Горбенко ініціює своє відрядження у Москву та Ленінград для ознайомлення

з «постановкою художньої професійної освіти в РСФРР» (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 16.).

У квітні 1926 року П. Горбенку поставили діагноз туберкульоз II стадії з сильною втратою ваги. Влітку він просив додаткову відпустку для лікування. Це була досить розповсюджена у ті часи хвороба (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 7–10).

Після «Листа 26 діячів мистецтва і культури» 15-22 лютого Горбенко разом з заступником завідувачого Управління Профосвіти Юрієм Коцюбинським були відкомандировані в Київ для обслідування Київського художнього інституту (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 19). Але подібні перевірки для обслідування стану навчальних закладів на предмет «придатності адміністративного і педагогічного персоналу» відбувалися і без відкритих листів (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 21).

З 1927 року Горбенко також почав працювати науковим співробітником в Інституті педагогіки у Харкові, попри те, що не мав завершеної вищої освіти (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 30).

У листопаді 1929 року Сталін, проголосив курс на «рік великого прориву», але перша п'ятирічка почалися раніше, і партія почала мобілізацію «на село» ще влітку того року. 10 липня в НКО отримали стандартний лист російською мовою з вписаним від руки прізвищем Горбенка: «Пропонується направити товариша П. Д. Горбенка у розпорядження Окрпарткому як мобілізовану особу для постійної роботи на селі. Вам слід провести розрахунок з товаришем П. Д. Горбенком, виплативши йому зарплату 10/VI-29 і, додатково, компенсацію у розмірі місячної зарплати. Питання про посаду, яку займає товариш Горбенко, має бути погоджене з РПК або Окрпартком» (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 27). Подібні «відрядження» могли тривати від місяця до кількох років.

Наступний запис у його особовій справі 5 лютого 1930 року: Горбенка призначили ректором Харківського муздрам інституту. На що Харківський округовий комітет КПБУ звернувся до комчастини Наркомосвіти з зауваженням: «З свого боку рахуємо неправильне використання тов. Горбенко на цій посаді, так як він має спеціальну освіту й працює в галузі образотворчого мистецтва» (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 24, 25).

1930 рік був роком реформ, гучних звільнень та призначень, зокрема у мистецькій освіті. Так 16 березня звільнили І. Врону з посади ректора Київського художнього інституту, а на його місце призначили В. Вольського, який був до цього його заступником, щоб потім поміняти на С. Томаха.

За час роботи Горбенка у Харківському муз-драм інституті назва посади змінилася в усіх ВНЗ з «ректора» на «директора». Горбенка звільнили з посади директора 1 грудня 1930 року (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 29), у зв'язку з переводом на посаду методиста-референта з мистецької освіти. Цю роботу він продовжував поєднувати з науковою роботою в Інституті педагогіки.

Творча відпустка для роботи над «Історією українського мистецтва» мала тривати з 25 липня по 25 серпня 1932 року. А 9 листопада 1933 року П.Д. Горбенко звільнився з НКО за власним бажанням (ЦДАВО. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717. Арк. 33). Це останній запис в його особовій справі.

Про подальшу долю Павла Горбенка можна дізнатися з його листування з Паньком (Пантелеймоном) Мусієнком, який у 1939 році звернувся до нього з пропозицією разом податися на конкурс на написання підручника з історії мистецтва народів СРСР. Горбенко відповів: «для мене, вся діяльність якого до 1933 року оцінюється як потурання ворогам на худфронті, робота по створенню підручника історії мистецтва могла б стати знаком нового життя, відновлення доброго імені і наукової кваліфікації» (ЦДАМЛМ. Ф. 990. Оп. 1. Спр. 648. Арк. 2), але він відмовляється від пропозиції фахово оцінивши свої можливості та обмежений час. Він на той час перебував у місті Молотовськ (нині Северодвінськ, Архангельська обл., Росія), тому зважав на відсутність у доступі потрібної літератури, а також він вказав на брак часу, який виділявся на написання підручника. Горбенко писав, що викладає історію мистецтва у Молотовській художній школі та підробляє у кооперативі «Художник». У провінційному Молотовську він стежив за науковими новинами, знав про розкопки в Арменії та планував поїздку в Ермітаж і Російський музей у Ленінграді, щоб «вивчити як слід» експозиції. Давав фаховий відгук на нову книгу Алпатова, яку він не зміг купити, але принаймні, прочитав. Якщо не знати, що Молотовськ – це місто, пов'язане з ГУЛАГом, мало бути місцем примусового поселення, після відбуття терміну у таборі, то складалася ілюзія нормального життя. «Здоров'я в мене на одній точці, не гірше, як було, коли ми бачилися в останній раз, але гірше, ніж тоді, як я виїздив з Харкова» (ЦДАМЛМ. Ф. 990. Оп. 1. Спр. 648. Арк. 2 зв.). У подальшому листування П. Мусієнко радився з Горбенком щодо своїх статей, навіть надсилав деякі тексти для рецензії (звісно, приватної). Остання листівка від Горбенка надійшла з привітанням на Новий, 1944, рік з Воронежа (ЦДАМЛМ. Ф. 990. Оп. 1. Спр. 648).

У статтях, написаних Павлом Горбенком, він постає одночасно як пропагандист, вмілий організатор, який знає тонкощі роботи і у виставковій

діяльності, і у художній освіті та професійний художній критик. Він дає досить структуровані характеристики різноманітним художнім угрупованням і течіям. Згадаємо тут лише одну статтю «Огляд Всеукраїнської художньої виставки в 10 роковини Жовтня» у журналі «Червоний шлях» за березень 1928 року. Автор педантично знайомить читача і з проблемами організації самої виставки, і з експозицією. Дає влучні характеристики художникам та висловлює своє ставлення і до їх творчості і до творів, представлених на виставці: «Худ. Жук був представлений на виставці на жаль не кращими з своїх речей. Те, що показано, досить бліде, невиразне. Його портрети та етюд з квітами, виконані оригінальною напівмалярською, напівграфічною технікою, не зупиняють на собі уваги. Авторіві шкодить зайва манерність та невдалі фактурні експерименти з матерією, наклеєною на раму і на саму картину» (Горбенко, 1928: 121) – критично пише Горбенко.

Він дає досить прості і зрозумілі характеристики різним напрямкам і угрупованням художників: «Мистецькі течії в галузі образотворчого мистецтва можна розподілити на дві основних групи: лівий фронт і правий фронт, або ліві угруповання і праві угруповання. Ліві відкидають натуралістичне мистецтво, що являє собою найхарактерніший мистецький напрямок для капіталістичного періоду, і шукають нових форм, а також переглядають цілу діяльність художника, визначаючи нові рядки його роботи, ставлячи це в залежність від вимог радянського побуту та умов виробництва. Переоцінюючи соціальну роль художника, ліві течії дійшли далеко не однакових висновків: тут в крайні ліві, що відкидають, наприклад, цілком станкову картину або скульптуру, як речі непотрібні новому побуту, консервативні в своїй суті. На їх погляд, діяльність художника повинна органічно злитися з масовим виробництвом. Виставка станкових речей для них звичайно є зайва річ. Може бути тільки виставка зразків художньої роботи у виробництві (архітектура, кераміка, текстиль, поліграфія і т. ін.)» (Горбенко, 1928: 117). Художній критик Горбенко, на відміну від багатьох сучасних йому колег, не навішує ярлики, а дає точні визначення. Його критика не змінює тональності розповіді, а, ніби, лише підмічає деталі. «Художників натуралістично-реалістичного розділу можна розподілити на три групи: більше консервативна – ідеалом котрої є школа «передвижників», прогресивна, що наслідує традиції «Мира искусства і до певної міри відбиває вплив таких майстрів французького малярства, як Сезан, Гоген, Матіс, і перехорова між цими двома. Правий фланг займають художники Носко, Тимошук, Кокель, Могилевський і чоловіка 2 з молоді.

Це справжні натуралісти, ідеал яких точне копіювання натури без будь-якого натяку на композиційне та кольористичне розв'язання теми» (Горбенко, 1928: 120).

Цікаві його міркування про архітектуру: «Тут нам можуть закинути нелогічність, що в малярстві ми визнаємо правильним і раціональним використання старих майстрів, а в архітектурі називаємо це відсталістю. Пояснюємо це. Використання старого мистецтва і в архітектурі ми вважаємо можливим, а саме для залізобетонних споруджень могли б мати деяке значіння студії форм кам'яного будівництва, напр., Єгипту, Асирії. Але в архітектурі це використання спадщини можливе в значно меншій мірі, як у малярстві, бо техніка архітектури еволюціонувала не таким темпом, як малярство. Архітектурні форми значно більшою мірою залежать від техніки, як малярські. От чому для архітектури абсолютно визначаючим моментом в характер і рівень сучасної техніки. Взагалі, на нашу думку, мистецтво нашої доби повинне не наслідувати, а вико-

ристовувати. Минуле може бути тільки матеріалом, а не догмою» (Горбенко, 1928: 127).

Павло Горбенко, хоча і фактично належав до когорти нових революційних художніх критиків, таких як Є. Холостенко та І. Врона, проте його судження вирізнялися зваженістю, глибиною та знанням історії мистецтва. Що може підтверджувати наше припущення про дві незавершені академічні освіти, а не одну, як він писав у анкетах (архітектурний факультет Вищого художнього училища при Академії художеств та Українську академію мистецтва). Загалом, художня критика П. Горбенка була виваженою та професійною. В його текстах, за радянськими кліше з цитат Леніна та чергових лозунгів, можна раптом побачити цікаві і глибокі думки. Він також був функціонером у НКО, та ставився відповідально до своєї роботи. Складається враження, що він знав як грати за правилами тої доби. Але з початку 1930-х молох репресивної машини не шкодував ні тих, хто опирався системі, ні тих, хто грав за її правилами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білокінь С. Каталог 2-ї звітної виставки Української державної академії мистецтв (УДАМ). Осінь 1921 року. *Студії мистецтвознавчі*. К.: ІМФЕ НАН України, 2007. – № 3(19). – С. 84–96.
2. Білокінь С. Незреалізоване видання Шеститомної історії українського мистецтва (1930–1931). *Студії мистецтвознавчі*. 2010. Число 1 (29). С. 50–80.
3. Горбенко П. Огляд Всеукраїнської художньої виставки в 10 роковини Жовтня. *Червоний шлях*. 1928. № 3 (60). С. 137–152.
4. Горбенко П. Ще раз про ляльковий театр. *Радянський театр*. 1929. № 2. С. 3–5.
5. Листи Горбенка П. Д. *ЦДАМЛМ України (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України)*. Ф. 990. Оп. 1. Спр. 648.
6. Листування з науково-дослідними установами про організацію виставок, поповнення музеїв та ін. [Рапорт Похилевича]. *ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України)*. Ф. 166. Оп. 10. Спр. 1389. 187 арк.
7. Особова справа Горбенка Павла Дмитровича. *ЦДАВО України*. Ф. 166. Оп. 12. Спр. 1717.
8. Сидоренко А. Історичне значення АРМУ за часів НЕПу та українізації. *Сучасне мистецтво : зб. наук. праць*. 2021. Вип. 17. С. 51–68.
9. Хомак І. Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського. *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 265–275.

REFERENCES

1. Bilokin, S. [Catalog of the 2nd reporting exhibition of the Ukrainian State Academy of Arts (USDAA). Autumn 1921]. *Studii mystetstvoznachchi*. Kyiv: IMFE NAN Ukrainy, 2007. No. 3(19). pp. 84–96. [In Ukrainian].
2. Bilokin, S. [Unrealized edition of the Six-volume history of Ukrainian art (1930–1931)]. *Studii mystetstvoznachchi*. 2010. No. 1(29). pp. 50–80. [In Ukrainian].
3. Horbenko, P. [Review of the All-Ukrainian art exhibition on the 10th anniversary of October]. *Chervonyi shliakh*. 1928. No. 3(60). pp. 137–152. [In Ukrainian].
4. Horbenko, P. [Once again about the puppet theater]. *Radians'kyi teatr*. 1929. No. 2. pp. 3–5. [In Ukrainian].
5. [Letters of P. D. Horbenko]. *TSDAML Ukrainy (Tsentral'nyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy)*. F. 990. Op. 1. Spr. 648. [In Ukrainian].
6. [Correspondence with research institutions on the organization of exhibitions, replenishment of museums, etc. (Pokhilevich's report)]. *TSDAVO Ukrainy (Tsentral'nyi derzhavnyi arkhiv vyshchikh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy)*. F. 166. Op. 10. Spr. 1389. 187 ark. [In Ukrainian].
7. [Personal file of Pavlo Dmytrovych Horbenko]. *TSDAVO Ukrainy*. F. 166. Op. 12. Spr. 1717. [In Ukrainian].
8. Sydorenko, A. [Historical significance of ARMU during the NEP and Ukrainization]. *Suchasne mystetstvo: zb. nauk. prats'*. 2021. Vol. 17. pp. 51–68. [In Ukrainian].
9. Khodak, I. [Danylo Shcherbakivskyi's concept of the history of Ukrainian art]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*. 2009. Vol. 10. pp. 265–275. [In Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 10.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 76.04(477):316.77:004.7

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-17>

Владислав ОЛЕЙНИКОВ,

orcid.org/0009-0001-1588-1336

студент магістратури

Інституту дизайну та реклами Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) greatestchannel@gmail.com

Андрій БУДНИК,

orcid.org/0000-0002-0719-2231

кандидат мистецтвознавства, Заслужений художник України,

доцент кафедри графічного дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) budnik_andriy@ukr.net

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФУНКЦІЙ ТА ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ ПЛАКАТА ПЕРІОДУ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ В ЦИФРОВИХ КОМУНІКАЦІЯХ

У статті здійснено комплексний мистецтвознавчий аналіз трансформації функціонального призначення та візуально-стилістичних особливостей українського плаката періоду повномасштабної війни в контексті його інтеграції у глобальні цифрові екосистеми. Актуальність дослідження зумовлена докорінною зміною середовища існування жанру: міграцією плакатного мистецтва з фізичного публічного простору у віртуальне середовище соціальних мереж, де воно набуває статусу динамічного медіаповідомлення.

Метою статті є виявлення та систематизація ключових змін у візуальній мові та соціокультурних функціях плаката, створеного після 24 лютого 2022 року, під впливом технічних вимог цифрових платформ. Методологічну основу дослідження складають методи системного, порівняльного та мистецтвознавчого аналізу, що дозволило розглянути плакат як інструмент інформаційного спротиву та складову цифрової культури.

В результаті дослідження визначено, що в умовах мережеских комунікацій плакат еволюціонує від традиційного засобу наочної агітації до багатофункціонального цифрового активу. Обґрунтовано, що основними функціями сучасного воєнного плаката стають: документування історичних подій та воєнних злочинів, фандрейзинг (через використання QR-кодів), психологічна підтримка населення та мобілізація міжнародної спільноти.

Проаналізовано характерні зміни візуальної мови, зумовлені «кліповим мисленням» аудиторії та адаптацією до екранів мобільних пристроїв: лаконізація форм, використання агресивних кольорових контрастів, інтеграція меметичних елементів та анімації. На прикладі кейсів вітчизняних ілюстраторів (Н. Дзивицька, В. Котик, А. Будник, О. Рубленко) та студентського проєкту «На сніданок була війна» розкрито феномен «креативного спротиву». Досліджено міжнародний контекст візуальної підтримки України через аналіз робіт іноземних митців (М. Фавр, Ф. Ван Лунтер, А. Дюран) у рамках руху #StandWithUkraine. Висновки засвідчують, що цифрова трансформація перетворила плакат на глобальний візуальний маніфест солідарності та ефективну зброю у гібридній війні.

Ключові слова: плакат, цифрові комунікації, візуальна мова, інформаційний спротив, медіамистецтво, вірусний контент, графічний дизайн.

Vladyslav OLEINYKOV,
 orcid.org/0009-0001-1588-1336

Master's student

*Institute of Design and Advertising of Kyiv National University of Culture and Arts
 (Kyiv, Ukraine) greatestchannel@gmail.com*

Andrii BUDNYK,
 orcid.org/0000-0002-0719-2231

*Candidate of Art History, Honored Artist of Ukraine,
 Associate Professor at the Department of Graphic Design
 Kyiv National University of Culture and Arts
 (Kyiv, Ukraine) budnik_andriy@ukr.net*

TRANSFORMATION OF THE FUNCTIONS AND VISUAL LANGUAGE OF THE WARTIME POSTER IN DIGITAL COMMUNICATIONS DURING THE FULL-SCALE INVASION

The article presents a comprehensive art-historical analysis of the transformation of the functional purpose and visual-stylistic characteristics of the Ukrainian poster during the period of the full-scale war, within the context of its integration into global digital ecosystems. The relevance of the study is determined by a fundamental change in the genre's environment of existence—namely, the migration of poster art from the physical public space to the virtual environment of social media, where it acquires the status of a dynamic media message.

The aim of the article is to identify and systematize the key changes in the visual language and sociocultural functions of posters created after February 24, 2022, under the influence of the technical requirements of digital platforms. The methodological framework of the research is based on systemic, comparative, and art-historical methods, which made it possible to examine the poster as an instrument of information resistance and as a component of digital culture.

As a result of the study, it is determined that under the conditions of network communications, the poster evolves from a traditional means of visual agitation into a multifunctional digital asset. It is substantiated that the primary functions of the contemporary wartime poster include the documentation of historical events and war crimes, fundraising (through the use of QR codes), psychological support for the population, and the mobilization of the international community.

The article analyzes characteristic changes in visual language caused by the audience's "clip thinking" and by adaptation to mobile device screens, including the laconicism of forms, the use of aggressive color contrasts, and the integration of memetic elements and animation. Through case studies of Ukrainian illustrators (N. Dzyvulska, V. Kotyk, A. Budnyk, O. Rublenko) and the student project War Was for Breakfast, the phenomenon of "creative resistance" is revealed. The international context of visual support for Ukraine is explored through an analysis of works by foreign artists (M. Favre, F. Van Lunter, A. Durand) within the #StandWithUkraine movement. The conclusions demonstrate that digital transformation has turned the poster into a global visual manifesto of solidarity and an effective weapon in hybrid warfare.

Key words: poster; digital communications; visual language; information resistance; media art; viral content; graphic design.

Постановка проблеми. Плакати завжди були важливим інструментом візуальної комунікації, що поєднують естетичну форму та соціально значущий зміст. Раніше вони традиційно виконували роль засобу інформування, агітації та формування національної ідентичності (Thompson, 1991). Проте після початку повномасштабного російського вторгнення 24 лютого 2022 р. плакат зазнав значних змін у своїх функціях, візуальній мові та каналах поширення. Він перестав бути лише друкованим засобом масової комунікації і став активним учасником цифрового інформаційного простору, інтегруючись у соціальні мережі, месенджери та інші онлайн-платформи.

Сучасний антивоєнний плакат поєднує традиційні художні та символічні прийоми з цифровими інструментами: інтерактивними елементами та

динамічним візуальним рядом, що дозволяє оперативно реагувати на події та мобілізувати суспільство. Візуальна мова плаката трансформується: з'являються лаконічні тексти, контрастні кольори, символи та піктограми, які легко сприймаються на екранах мобільних пристроїв і швидко поширюються онлайн. Трансформація змінює не лише спосіб комунікації, а й соціальну роль плаката: він стає засобом інформаційного опору, мобілізації, міжнародної презентації та елементом цифрової культури спротиву.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика трансформації візуального мистецтва в умовах війни стала предметом наукових досліджень багатьох науковців, які розглядають плакат крізь призму культурології, соціальних комунікацій та мистецтвознавства.

Початок повномасштабної війни суттєво змінив функціональне призначення та суспільну роль українського плаката. Якщо раніше він виконував переважно інформаційно-естетичну або комерційну функцію, то з 24 лютого 2022 року плакат повернувся до своєї історичної місії – стати потужним мобілізаційним інструментом, який здатен не лише інформувати, а й впливати на суспільні настрої, пробуджувати патріотичні почуття, зміцнювати віру у перемогу та підтримувати моральний дух населення (Сосницький, 2024: 131).

В умовах активної фази війни візуальні засоби стають критично важливими для формування суспільного сприйняття та консолідації зусиль населення (Малик, 2022: 71). Дослідниця зазначає, що плакат сьогодні виступає не лише як символ опору, а й як засіб створення образу надії та єдності, протиставляючи себе візуальним кодам агресора.

Окремий пласт досліджень присвячено змінам у візуальній мові та стилістиці. Естетика сучасного плаката трансформується під впливом цифрового споживання (Гладун, 2018). Також, дослідники розглядають трансформацію воєнних архетипів та виокремлюють скетчинг і цифрові замальовки як форми швидкого мистецького реагування, що дозволяють авторам миттєво рефлексувати на події в реальному часі (Будник, Гамалія, 2022).

Попри значну кількість наукових праць, присвячених окремим аспектам функціонування плаката у воєнний час, комплексний аналіз його трансформації саме як цифрового активу, що інтегрується у глобальні вірусні комунікації, залишається поза увагою дослідників.

Мета статті. Дослідити функціональну та візуально-стилістичну трансформацію плаката, створеного після 24 лютого 2022 року, в умовах його міграції з фізичного носія у цифрове середовище.

Для досягнення поставленої мети передбачається вирішення низки завдань: проаналізувати зміни функціонального призначення плаката при його переході з друкованого формату в статус цифрового активу; ідентифікувати трансформації візуальної мови та стилістики (композиція, колористика, символіка), що зумовлені технічними вимогами цифрових платформ та мобільних пристроїв. Окрім цього, дослідження спрямоване на визначення ролі плаката як інструменту вірусних комунікацій та елементу інтерактивної взаємодії з аудиторією, а також систематизацію ключових ознак сучасного антивоєнного цифрового плаката на основі аналізу кейсів, зокрема проєкту «На сніданок була війна» та робіт іноземних ілюстраторів.

Виклад основного матеріалу дослідження. У контексті воєнних дій плакат перетворюється

на зброю культурного фронту, на інструмент психологічної підтримки та символічного спротиву (Kaminski, 2014). Його візуальна мова стає максимально зрозумілою, емоційною і концентрованою: художники та дизайнери використовують сильні кольорові контрасти, чітку типографіку, впізнавані національні символи – прапор, тризуб, образи воїнів і волонтерів, які асоціюються зі сміливістю, свободою та єдністю. Усе це створює нову семіотику плаката, де кожен елемент несе глибоке ідейне навантаження та є частиною колективного візуального коду. Водночас така еволюція не обмежується лише змістовим наповненням – вона охоплює і зміну самої візуальної мови, що зумовлена переходом комунікацій у цифровий простір.

Трансформація візуальної мови плаката проявляється через адаптацію символів, кольорових схем, композицій та стилістики під потреби цифрового середовища. Постери тепер створюються не лише для фізичного розміщення у місті, на вулицях, в навчальних та культурних закладах, але й у цифровому форматі, орієнтованому на швидке поширення через соціальні мережі, месенджери, стікери та меми. Це означає, що плакат перетворюється на багатофункціональний цифровий продукт: він одночасно може бути інформаційним викликом, заклик до дії, засобом психологічної підтримки та мобілізаційним сигналом. Також він стає інструментом міжнародної комунікації, спрямованим на донорів, волонтерів, українську діаспору та глобальну аудиторію, яка може через нього долучатися до гуманітарної та політичної підтримки України. «У розробці комунікативних матеріалів важливу роль також відіграє самовираження дизайнера, яке може бути свідомо чи несвідомо закладеним у проєкт» (Будник та ін., 2022: 213).

Важливим аспектом сучасного плаката є інтерактивність. Сучасна цифрова графіка може містити QR-коди для благодійних внесків, посилання на відео або інформаційні ресурси, запрошення до флешмобів, онлайн-кампаній та челенджів у соціальних мережах. Це змінює спосіб сприйняття плаката: аудиторія вже не є пасивним спостерігачем, вона може миттєво долучатися до дії, поширювати плакат у мережі, активно взаємодіяти з його змістом.

Сучасний плакат має враховувати динаміку цифрового споживання та обмеження мобільних платформ. Це впливає на вибір кольорів, графічних елементів, шрифтів і формату композицій (Гладун, 2018: 119). У період війни плакати стали більш контрастними, лаконічними, з акцентом на швидко сприйманий текст і символіку, що легко

читається на екранах смартфонів. Використання яскравих кольорів, символічних піктограм та зрозумілих образів дозволяє миттєво привернути увагу користувача, забезпечити його емоційний відгук і сприяти поширенню контенту серед великої аудиторії. Крім того, плакат у цифровому форматі часто поєднує традиційні художні прийоми із сучасними меметичними та анімаційними формами, що робить його більш адаптованим до глобальної аудиторії.

Функції плаката також зазнали суттєвих змін. Він перестав бути лише рекламним чи інформаційним інструментом, став елементом цифрової культури спротиву і активним учасником візуальної війни. Особлива роль належить і його соціокультурній функції: сучасний плакат підсилює наратив національної ідентичності та патріотизму, зберігаючи візуальні коди української культури та історичні символи, адаптовані під сучасні цифрові формати. Завдяки цифровим технологіям плакат отримує додаткову життєздатність – його легко репостити, трансформувати під нові контексти, масштабувати для різних платформ, інтегрувати у мультимедійні кампанії, що робить його значущим інструментом у сфері інформаційної безпеки та психологічної підтримки населення.

Учасників креативного руху періоду війни можна умовно поділити на кілька груп залежно від способу їхньої художньої реакції на події. Насамперед активізуються митці, схильні до скетчингу – створення швидких замальовок у реальному часі, а також до плакатних форм візуальної комунікації, що передбачають миттєве відображення суспільних настроїв і подій. На перший план виходять жанри мистецтва оперативного реагування – зокрема плакат, карикатура, мем, цифровий колаж («фотожаба»), які набули популярності завдяки простоті виконання та можливості швидкого поширення в цифровому середовищі (Будник, Гамалія, 2022: 191). Використання доступних графічних редакторів і соціальних мереж дозволяє кожному охочому долучитися до інформаційно-візуального фронту, створюючи роботи, що поєднують естетичний, емоційний і соціально-політичний вимір.

Також як зазначають сучасні дослідники цифрової культури, мистецтво у віртуальному середовищі перестає бути статичним – воно функціонує як елемент комунікаційного процесу, створюючи взаємодію між митцем, аудиторією та спільнотою (Kaminski, 2014). Ця тенденція особливо яскраво проявилася в українському плакаті періоду війни, який еволюціонував у напрямі інтерактивного, соціально орієнтованого повідомлення.

Варто наголосити на тому, що в перші дні після повномасштабного вторгнення Росії 24 лютого 2022 року світова мистецька спільнота миттєво відреагувала на трагедію в Україні. Тисячі митців із різних країн почали створювати плакати, ілюстрації та цифрові твори, що стали не лише актом солідарності, а й важливим елементом глобальної комунікації. У соціальних мережах, зокрема в Instagram, поширилися сотні тисяч зображень із хештегом #StandWithUkraine, що перетворили візуальне мистецтво на потужний інструмент протесту та підтримки.

На платформі Domestika було представлено ініціативу, яка об'єднала 15 митців із різних країн, що створюють твори, спрямовані на протест, підвищення обізнаності та підтримку України. Їхні роботи демонструють, як плакат, інтегрований у цифрові медіа, поєднує естетику, громадянську позицію та функцію соціального заклик.

Показовим є приклад українських ілюстраторок Ніни Дзивульської та Вероніки Котик (рис. 1), роботи яких засвідчують зміну каналу поширення плаката – від вулиці до екрана смартфона, від індивідуального глядача до світової спільноти. Серія цифрових плакатів Дзивульської стала візуальним символом єдності та співчуття, а соняшник у роботах Котик постає універсальним образом стійкості та життєвої сили. Ці твори активно репостяться в соціальних мережах, набуваючи форми цифрових плакатів-емблем, що об'єднують світову спільноту.



Рис. 1. Творчі роботи Ніни Дзивульської та Вероніки Котик

Фатінья Рамос із Португалії та Salmorejo Studio з Іспанії (рис. 2) у своїх роботах демонструють яскравий приклад того, як сучасний плакат інтегрується у міжнародний візуальний дискурс («#StandWithUkraine: Artists Show Solidarity and Hope for Peace», n. d.). Вони поєднують кольори українського прапора із загальноприйнятими символами миру, такими як голуби та знаку пацифік, створюючи образи, що легко сприймаються й відразу асоціюються з ідеєю солідарності та підтримки.

Митці послуговуються лаконічною візуальною мовою, що несе потужний емоційний заряд без зайвих деталей. Поєднуючи українську ідентичність та універсальні цінності, такі композиції миттєво зчитуються у цифровому просторі. Завдяки мінімалізму та чіткості форм роботи ефективно ширяться соцмережами, інтегруючись у глобальну екосистему підтримки України.



Рис. 2. Твори мистецтва Фатінья Рамоса та Салморехо Студіо

Особливої уваги заслуговує творчість Аурелії Дюран (рис. 3), яка через цифрове мистецтво демонструє, як плакат може поєднувати національні символи з глобальними соціальними темами («#StandWithUkraine: Artists Show Solidarity and Hope for Peace», n. d.). У своїх роботах вона поєднує національну символіку з темами інклюзивності, підкреслюючи універсальність наслідків війни. Використання кольорів українського прапора в образах різних етнічних груп створює ефект глобальної солідарності.

Окрім цього, Дюран інтегрує свої роботи у цифрові платформи, зокрема у проекти NFT, що дозволяє плакатам не лише функціонувати як візуальні символи підтримки, а й виконувати практичну соціальну роль. Частина прибутків від продажу таких творів спрямовується на благодійні ініціативи та підтримку гуманітарних проєктів в Україні. Завдяки цьому її мистецтво поєднує естетичну цінність, соціальну активність та цифрову інтеграцію, перетворюючи плакат із статичного носія інформації на динамічний інструмент впливу та взаємодії у сучасному глобальному медіапросторі.

У цьому контексті плакат зазнав суттєвої трансформації, помістивши на другий план свою традиційну функцію декоративного або інформаційного носія і перетворившись на потужний інструмент культурного спротиву. Його нова роль виходить за межі простого донесення інформації: він стає засобом формування емоційної стійкості та психологічної підтримки населення. Плакати активно використовуються для викриття злочи-

нів агресора, документування наслідків бойових дій, зображення героїзму військових і волонтерів, а також для мобілізації міжнародної підтримки – через заклики до донорів, інституцій та громадян інших країн. Крім того, сучасний плакат виконує роль візуального маніфесту, який через яскраву, емоційно насичену графіку та символіку транслює на міжнародну аудиторію меседж про правду війни, спрямовуючи увагу світової спільноти на гуманітарні проблеми, патріотизм українського народу та необхідність солідарності з Україною у протистоянні агресії.



Рис. 3. Творчість Аурелії Дюран

Одним із ключових проявів цієї трансформації стало масове поширення плакатного мистецтва у цифровому середовищі. Соціальні мережі та онлайн-галереї стали основними просторами для митців, де народжується, існує й поширюється сучасний плакат. Онлайн-спільнота Chytomo зібрала добірку таких робіт від художників, які у своїх творах закликали до миру, гуманності та солідарності («#StandForUkraine: foreign illustrators support Ukrainian people on Instagram», 2022). Ці візуальні висловлювання показують, як плакат перетворюється на інструмент міжкультурного діалогу у цифрову епоху.

Французька ілюстраторка Маліка Фавр (рис. 4) – відома сучасна художниця, вирізняється своєю фірмовою мінімалістичною манерою, де лаконізм форми поєднується з потужним емоційним змістом («#StandForUkraine: foreign illustrators support Ukrainian people on Instagram», 2022). У її плакатах, присвячених війні в Україні, головним акцентом стає український прапор, який вона трактує не лише як національний символ, а як метафору стійкості, свободи та внутрішнього світла, що протистоїть темряві війни. Її композиційні рішення вирізняються чистими лініями, великими кольоровими площинами синього та

жовтого кольорів, а також контрастом світла й тіні, який на рівні підсвідомості передає боротьбу добра і зла («#StandForUkraine: foreign illustrators support Ukrainian people on Instagram», 2022).

Такий підхід ідеально відповідає логіці цифрового плаката – зображення одразу впізнається у стрічці соцмереж, швидко зчитується та залишає емоційний слід, не потребуючи текстового супроводу. Роботи Фавр, що поширювалися у Twitter, Instagram та ArtStation, стали частиною міжнародного культурного протесту проти агресії, а її мінімалізм став прикладом того, як візуальна простота може бути носієм глобального меседжу.



Рис. 4. Творча робота Маліки Фавр

У Бельгії художники Федеріко Ван Лунтер і Філіп Ізенберт (рис. 5) також звернулися до теми українського спротиву, створюючи серії цифрових плакатів, які поєднують документальні фрагменти війни з художньою узагальненістю. У їхніх роботах можна побачити силуети військових, кадри зруйнованих міст, постаті людей у сховищах, що передають реальність війни, і водночас інтегруються у цілісну графічну композицію з лаконічною колірною гамою («#StandForUkraine: foreign illustrators support Ukrainian people on Instagram», 2022). Такий підхід дозволяє поєднувати точність документального спостереження з символічною глибиною, надаючи плакатам багатошаровий зміст: вони одночасно інформують, емоційно впливають і мобілізують.

Федеріко Ван Лунтер, спираючись на досвід політичного дизайну, акцентує увагу на динаміці та швидкості реакції. Його композиції насичені рухом, що створює ефект присутності та передає відчуття невідкладності подій. Це перетворює плакат на засіб екстреної комунікації, який підкреслює критичність ситуації та спонукає до активних дій.

Філіп Ізенберт, навпаки, робить акцент на емоційному вимірі: його роботи передають біль, страх, тривогу, водночас закликають до надії та співчуття. Використання виразних образів і мінімалістичних деталей дозволяє кожному елементу плаката стати носієм символічного значення, створюючи психологічний ефект занурення в історію людей, яких торкнулася війна («#StandForUkraine: foreign illustrators support Ukrainian people on Instagram», 2022).



Рис. 5. Творчі роботи Федеріко Вана Лунтера та Філіпа Ізенберта

Американські митці Хейг Вільямс та Армен Парсігян (рис. 6) демонструють яскравий приклад синтезу сучасних цифрових технологій та традиційних образотворчих практик у контексті плакатного мистецтва періоду війни («#StandForUkraine: foreign illustrators support Ukrainian people on Instagram», 2022). В їхніх роботах плакатна естетика поєднується з живописом, елементами колажу та графічного дизайну, що дозволяє створювати багатошарові композиції, насичені символами, метафорами та культурними алюзіями. Кожен елемент таких плакатів несе окреме смислове навантаження, формуючи комплексну візуальну оповідь про війну, боротьбу та солідарність.

Важливим аспектом є те, що використання цифрових технологій, таких як графічні редактори, цифровий живопис та інтеграція фотографічних елементів, надає митцям можливість оперативно реагувати на події у реальному часі, створюючи нові візуальні меседжі в момент їх актуальності.



Рис. 6. Творчість Хейга Вільямса та Армена Парсігяна

Польська художниця Кася Шиковна у своїй творчості зверталася до народної естетики – вона використовувала стилізовані орнаменти, декоративні елементи народного одягу, традиційні кольори польського та українського фольклору (рис. 7). Її плакати несуть мотив взаємної допомоги слов'янських народів, передаючи через народні символи ідеї єдності, любові та миру («#StandForUkraine: foreign illustrators support Ukrainian people on Instagram», 2022).



Рис. 7. Творчість Касі Шиковни

Італійська ілюстраторка Джулія Нері обрала більш ліричний, емоційно заглиблений підхід. У своїй ілюстрації вона поєднала акварельну ніжність із виразною метафорою: зобразивши жінку, що зашиває рану на українському прапорі (рис. 8). Її роботи відзначаються м'якою палітрою та акцентом на людських почуттях, що робить їх близькими кожному глядачу, незалежно від національності чи культурного контексту («#StandForUkraine: foreign illustrators support Ukrainian people on Instagram», 2022).



Рис. 8. Творча робота Джулії Нері

Плакатний проєкт «На сніданок була війна», є яскравим прикладом трансформації функцій та візуальної мови плаката у цифрових комунікаціях воєнного часу. З перших днів вторгнення проєкт став символом миттєвої реакції творчої спільноти, коли мистецтво перетворилося з форми естетичного вираження на засіб інформаційної та психологічної боротьби («Мистецький проєкт на вістрі війни», 2022).

Ініціатива викладачів та студентів факультету графічного дизайну КНУКіМ і КУК засвідчила здатність академічного середовища оперативного адаптуватися до кризових умов. У Telegram-чаті «Креативний спротив КНУКіМ / КУК», створеному в перші години вторгнення, сформувався цифровий мистецький фронт: дизайнери об'єднали зусилля задля створення візуального контенту на підтримку українців та для інформування світу («Мистецький проєкт на вістрі війни», 2022).

У цьому контексті плакат трансформувався з декоративного носія на потужний інструмент культурного спротиву. Він виконує багатопланову функцію: інформує, мотивує та формує емоційну стійкість громадян. Через візуальні образи плакат підвищує бойовий дух, демонструючи героїзм та солідарність суспільства, а також наочно викриває злочини ворога для внутрішньої та міжнародної аудиторії.

Візуальна мова проєкту «На сніданок була війна» демонструє глибоку символіку та трансформацію естетики: кожен твір стає медіа-повідомленням, адаптованим для цифрового простору. Наприклад, плакат Андрія Будника «Sexual Violence» (рис. 9) використовує різкі кольорові контрасти й мінімалістичну композицію, щоб гостро передати тему насилля як воєнного злочину.



Рис. 9. Плакат Андрія Будника «Sexual Violence»

Плакати Оксани Рубленко «Ze killer» та «Пляма» (рис. 10) фокусуються на темі інформаційних маніпуляцій. Використовуючи графічну агресивність і контраст чорного та червоного, художниця досягає миттєвого драматичного ефекту («Мистецький проєкт на вістрі війни», 2022). Чіткі форми й напружена композиція передають відчуття небезпеки, візуалізуючи тиск інформаційного поля на суспільство.

Важливо, що ці плакати не лише демонструють художню виразність, а й функціонують як

елементи цифрового протестного мистецтва, призначені для швидкого поширення у соціальних мережах, де увага користувачів обмежена кількома секундами. Завдяки простоті сприйняття та емоційній насиченості, вони здатні миттєво передавати ключові меседжі, формувати критичне ставлення до пропаганди ворога та стимулювати активну реакцію аудиторії («Мистецький проєкт на вістрі війни», 2022). Така естетика відповідає сучасним тенденціям цифрової візуальної комунікації, де ефективність і швидкість поширення інформації набувають вирішального значення, а плакат стає не лише художнім твором, а й інструментом психологічної та інформаційної мобілізації суспільства.



Рис. 10. Плакати Оксани Рубленко «Ze killer» і «Пляма»

Проєкт також відзначився активною цифровою дистрибуцією: створені плакати швидко поширювалися у Facebook, Instagram, Telegram, де набували статусу вірусного контенту. Це під-

креслює ще одну важливу трансформацію – плакат із локального, друкованого носія переходить у сферу мережевої комунікації, де стає частиною цифрового інформаційного потоку. Внаслідок цього він отримує не лише більшу аудиторію, а й змінює свою функцію – з об'єкта мистецтва перетворюється на елемент масової цифрової культури («Мистецький проєкт на вістрі війни», 2022).

Висновки. Отже, трансформація плаката періоду війни в цифрових комунікаціях проявилася передусім у зміні його функцій. Якщо раніше плакат виконував здебільшого інформаційно-агітаційну, рекламну або декоративну роль, то сьогодні він став потужним інструментом культурного спротиву, психологічної підтримки та мобілізації населення. Завдяки інтеграції у соціальні мережі, месенджери та онлайн-платформи плакат набуває нових функцій: він одночасно інформує про події війни, привертає увагу до гуманітарних проблем, мотивує до дій, створює відчуття єдності та солідарності, а також формує міжнародний наратив підтримки України. Цифрове середовище дозволяє плакату швидко поширюватися, охоплюючи глобальну аудиторію, і перетворює його на інтерактивний інструмент, що стимулює активну участь користувачів у інформаційній та культурній комунікації.

Зміни торкнулися і візуальної мови плаката. У цифровому просторі особливо цінним стало миттєве сприйняття та емоційний ефект, що зумовило спрощення композицій, використання лаконічних форм, чітких контурів, контрастних кольорів і зрозумілих символів. Художники поєднують традиційні естетичні прийоми з анімаційними та меметичними елементами, створюючи плакати, що легко читаються на екранах смартфонів і швидко поширюються у мережі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Будник А. В. Плакат: живий чи... трансформація жанру як відповідь на виклики сучасності. *Образотворче мистецтво*. 2022. № 1-2. С. 82-85.
2. Будник А., Гамалія К. Образи «героя» та «ворога» в плакатах періоду війни. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. № 5 (2). С. 188-200. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266901>
3. Будник А., Фурдичко А., Поліщук К. Візуалізація української музичної культури у студентських проєктах «Слухай українське!» та «Vinil-Art». *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2022. № 46. С. 209–220. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258798>
4. Гладун О. Д. Український плакат: етапи розвитку візуально-пластичної мови. *Сучасне мистецтво*. 2018. Вип. 14. С. 115-122. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152212>
5. Малик І. Р. Символізм та візуалізація у формуванні пропагандистського комунікативного простору Російською Федерацією під час активної фази російсько-української війни. *Вісник НТУУ «КПІ» Політологія. Соціологія. Право*. 2022. Випуск 3(55). С. 69-76. URL: [https://doi.org/10.20535/2308-5053.2022.3\(55\).269553](https://doi.org/10.20535/2308-5053.2022.3(55).269553)
6. Мистецький проєкт на вістрі війни. КНУКіМ – Київський національний університет культури і мистецтв. URL: <https://knukim.edu.ua/mysteczkyj-proyekt-na-vistri-vijny/> (дата звернення: 13.12.2025).
7. Сосницький Ю. Український плакат як інструмент культурної ідентифікації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 81. Т. 2. С. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-2-17>
8. Kaminski J. World War I and Propaganda Poster Art: Comparing the United States and German Cases. *Epiphany: Journal of Transdisciplinary Studies*. 2014. № 7. Р. 64–81. URL: https://www.researchgate.net/publication/301820502_World_War_I_and_Propaganda_Poster_Art_Comparing_the_United_States_and_German_Cases

9. Response of Ukrainian artists to the war started by the Russian Federation. Part 4. URL: <https://www.ukrainer.net/en/illustrators-about-war-4/> (дата звернення: 08.11.2025).
10. Thompson E. Nationalist Propaganda in The Soviet Russian Press, 1939–1941. *Slavic Review*. Summer 1991. Vol. 50. Iss. 2. P. 385–399. URL: <https://doi.org/10.2307/2500213>
11. #StandForUkraine: foreign illustrators support Ukrainian people on Instagram. Part 3. URL: <https://chytomo.com/en/standforukraine-foreign-illustrators-support-ukrainian-people-on-instagram-part-3/> (дата звернення: 08.11.2025).
12. #StandWithUkraine: Artists Show Solidarity and Hope for Peace. URL: https://www.domestika.org/en/blog/10312-standwithukraine-artists-show-solidarity-and-hope-for-peace?exp_set=1 (дата звернення: 08.11.2025).

REFERENCES

1. Budnyk A. V. (2022) Plakat: zhyvyi chy... transformatsiia zhanru yak vidpovid na vyklyky suchasnosti [Poster: alive or... genre transformation as a response to modern challenges]. *Obrazotvorche mystetstvo*, no. 1–2, pp. 82–85. [in Ukrainian].
2. Budnyk A., Hamaliia K. (2022) Obrazy «heroia» ta «voroha» v plakatakh periodu viiny [Images of "hero" and "enemy" in wartime posters] *Demiurh: idei, tekhnologii, perspektyvy dizainu*, no. 5(2), pp. 188–200. [in Ukrainian].
3. Budnyk A., Furdychko A., Polishchuk K. (2022) Vizualizatsiia ukrainskoi muzychnoi kultury u studentskykh proiektakh «Slukhai ukrainske!» ta «Vinyl-Art» [Visualization of Ukrainian musical culture in student projects «Listen Ukrainian!» and «Vinyl-Art»]. *Visnyk KNUKiM. Seriia «Mystetstvoznavstvo»*, no. 46, pp. 209–220. [in Ukrainian].
4. Hladun O. D. (2018) Ukrainyskyi plakat: etapy rozvytku vizualno-plastychnoi movy [Ukrainian poster: stages of visual-plastic language development]. *Suchasne mystetstvo*, iss. 14, pp. 115–122. [in Ukrainian].
5. Malyk I. R. (2022) Symvolizm ta vizualizatsiia u formuvanni propahandystskoho komunikatyvnoho prostoru Rosiiskoiu Federatsiiei pid chas aktyvnoi fazy rosiisko-ukrainskoi viiny [Symbolism and visualization in the formation of propaganda communicative space by the Russian Federation during the active phase of the Russian-Ukrainian war]. *Visnyk NTUU «KPI». Politolohiia. Sotsiolohiia. Pravo*, iss. 3(55), pp. 69–76. [in Ukrainian].
6. KNUKiM – Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv (n.d.) Mystetskyi proiekt na vistri viiny! [Artistic project on the cutting edge of war!]. Available at: <https://knukim.edu.ua/mysteczkij-projekt-na-vistri-viiny/> (accessed December 13, 2025) [in Ukrainian].
7. Sosnytskyi Yu. (2024) Ukrainyskyi plakat yak instrument kulturnoi identyfikatsii [Ukrainian poster as a tool of cultural identification]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, iss. 81, vol. 2, pp. 129–137. [in Ukrainian].
8. Kaminski J. (2014) World War I and Propaganda Poster Art: Comparing the United States and German Cases. *Epiphany: Journal of Transdisciplinary Studies*, no. 7, pp. 64–81. URL: https://www.researchgate.net/publication/301820502_World_War_I_and_Propaganda_Poster_Art_Comparing_the_United_States_and_German_Cases
9. Response of Ukrainian artists to the war started by the Russian Federation. Part 4. *Ukrainer*. Available at: <https://www.ukrainer.net/en/illustrators-about-war-4/> (accessed November 8, 2025).
10. Thompson E. (1991) Nationalist Propaganda in The Soviet Russian Press, 1939–1941. *Slavic Review*, vol. 50, iss. 2, pp. 385–399. URL: <https://doi.org/10.2307/2500213>
11. #StandForUkraine: foreign illustrators support Ukrainian people on Instagram. Part 3. Chytomo. Available at: <https://chytomo.com/en/standforukraine-foreign-illustrators-support-ukrainian-people-on-instagram-part-3/> (accessed November 8, 2025).
12. #StandWithUkraine: Artists Show Solidarity and Hope for Peace. *Domestika*. Available at: https://www.domestika.org/en/blog/10312-standwithukraine-artists-show-solidarity-and-hope-for-peace?exp_set=1 (accessed November 8, 2025).

Дата першого надходження рукопису до видання: 14.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 785.7:780.64.071.2 '20'

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-18>**Ірина ПАЛІЙ,***orcid.org/0000-0002-9874-6825,**кандидатка мистецтвознавства,**старша викладачка кафедри оркестрових духових та ударних інструментів
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) RNPL584@gmail.com*

УКРАЇНСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ АНСАМБЛІВ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХХІ СТ.: ВИКОНАВСЬКІ СТРАТЕГІЇ

У статті розглядається український репертуар для ансамблів духових інструментів ХХІ століття в контексті сучасних виконавських стратегій. Наголошено на зростанні ролі камерно-ансамблевих форматів музикування на духових інструментах (ансамблі дерев'яних, мідних, змішані духові ансамблі), у музичному житті України, а також у системі професійної музичної освіти. Визначено основні жанрово-стильові тенденції сучасного українського репертуару для духових ансамблів: неофольклорна лінія, полістилістичні проєкції (поєднання академічної традиції з джазом, роком, поп-музикою), тяжіння до варіаційних, сюїтних, концертних циклів, а також активне використання аранжувань та перекладень. На конкретних прикладах сучасної української камерної творчості (сюїта «Калейдоскоп» Ж. Колодуб для тріо флейта–гобой–фагот, аранжувальні збірники П. Груші для мішаних ансамблів духових та ансамблю мідних, камерні ансамблі із саксофоном у творах О. Потієнка та О. Козаренка окреслено коло виконавських стратегій, пов'язаних із роботою над балансом, інтонуванням, артикуляцією, фактурною прозорістю, сценічною комунікацією та інтерпретацією крос-жанрових кодів. Показано, що сучасний український репертуар для духових ансамблів стимулює формування у виконавців комплексу компетентностей: стильового слуху, здатності до гнучкої зміни ролей у фактурі, навичок камерної взаємодії, роботи з розширеними техніками та елементами імпровізаційності. Запропоновано розглядати виконавські й комунікативні стратегії як динамічну систему рішень, що поєднує текстуральну вірність партитури з творчим моделюванням темброво-просторового образу ансамблю та простору музичної комунікації в цілому.

Ключові слова: українська музика ХХІ століття, ансамбль мідних духових, ансамбль дерев'яних духових, виконавські стратегії, комунікативна стратегія, камерно-інструментальне музикування, аранжування.

Iryna PALIY,*orcid.org/0000-0002-9874-6825**Candidate of Arts,**Senior Lecturer at the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) RNPL584@gmail.com*

UKRAINIAN REPERTOIRE FOR WIND ENSEMBLES IN THE 21ST CENTURY: PERFORMANCE STRATEGIES

The article focuses on Ukrainian repertoire for wind ensembles in the 21st century in the context of contemporary performance strategies. It emphasizes the growing role of chamber wind formats (woodwind ensembles, brass ensembles, mixed wind ensembles, flexible ensembles, small chamber groups based on wind sections) in Ukrainian musical life and in professional music education. The main genre and stylistic tendencies of Ukrainian wind ensemble repertoire are outlined: neo-folkloristic orientation, polystylistic projections (combining academic tradition with jazz, rock and pop music), the tendency towards variation, suite and concert cycles, as well as the active use of arrangements and transcriptions. Drawing on specific examples of recent Ukrainian chamber music (the suite Kaleidoscope for flute, oboe and bassoon by Zhanna Kolodub), arrangement collections for mixed wind ensembles and brass ensemble by Petro Hrusha, chamber ensembles with saxophone by Oleksandr Potiienko and Oleksandr Kozarenko), the author identifies a range of performance strategies related to balance, intonation, articulation, textural transparency, stage communication and interpretation of cross-genre codes. It is shown that the contemporary Ukrainian repertoire for wind ensembles stimulates the development of performers' competences such as stylistic awareness, the ability to flexibly change roles within the texture, skills of chamber interaction, work with extended techniques and elements of improvisation. Performance and communicative strategies are proposed to be considered as a dynamic system of decisions that combines textual fidelity to the score with creative modelling of the timbral and spatial image of the ensemble and of the communicative space of music as a whole.

Key words: Ukrainian music of the 21st century, wind ensembles, brass ensemble, woodwind ensemble, performance strategies, communicative strategy, chamber instrumental music, arrangement.

Постановка проблеми. Для сучасного українського музикознавства ХХІ століття характерною є тенденція до системного дослідження камерно-інструментальної музики, у якій духові інструменти відіграють дедалі помітнішу роль (Слупський, 2018), (Марценюк, 2017). Якщо упродовж ХІХ – значною мірою й ХХ століття провідною сферою функціонування духових інструментів залишалися оркестрова й маршево-побутова практика (духові оркестри, військові й муніципальні капели, «banda» як ансамбль мідних духових у театральній-сценічному контексті), то на початку ХХІ століття спостерігається інтенсивний розвиток саме камерно-ансамблевих форматів. Ансамблі духових інструментів – дерев'яних, мідних, змішаних – стають важливими майданчиками для реалізації нових композиторських концепцій, впровадження полістилістичних моделей та випробування інноваційних виконавських технік. При цьому український репертуар для таких ансамблів ще не має вичерпного наукового осмислення, а виконавські й комунікативні стратегії, що формуються в роботі з ним, потребують окремого комплексного аналізу.

Актуальність дослідження зумовлена кількома взаємопов'язаними чинниками. По-перше, український репертуар для ансамблів духових інструментів ХХІ століття розвивається особливо інтенсивно: з'являються нові твори як для «класичних» складів (дерев'яний квінтет, брас-квінтет), так і для гнучких, змінних ансамблів (духові групи з додаванням ударних, фортепіано, електроніки, голосу). Ці твори дедалі частіше звучать на фестивалях, у концертах муніципальних оркестрів та камерних колективів, у програмах студентських ансамблів консерваторій та мистецьких академій України. По-друге, у сучасних умовах трансформації музичної освіти в Україні особливої ваги набуває саме ансамблева підготовка духовиків, оскільки ансамблі духових інструментів використовуються як ефективна форма формування у здобувачів музичної освіти навичок слухового контролю, колективної відповідальності за результат, інтеграції стилістичних компетентностей (академічна, джазова, популярна музика) (Палаженко, Стеліга, 2020). По-третє, у музикознавчих дослідженнях значною мірою акцентується увага на творчості окремих композиторів або на солістичних жанрах (концерт, соната), тоді як ансамблева духовна музика ХХІ століття лишається радше «розпорошеним» матеріалом, що потребує узагальнення як з точки зору репертуарології, так і з позицій виконавського та інтерпретативно-комунікативного аналізу (Марценюк, 2017).

Об'єктом дослідження є український репертуар для ансамблів духових інструментів ХХІ сто-

ліття як цілісний пласт сучасної музичної культури. **Предметом** є виконавські та комунікативні стратегії інтерпретації сучасних українських творів для духових ансамблів різних складів, що реалізуються у системі «композитор – виконавець – ансамбль – слухач». **Мета статті** полягає у виявленні основних жанрово-стильових тенденцій українського репертуару для ансамблів духових інструментів ХХІ століття та окресленні комплексу виконавських і комунікативних стратегій, що формуються в процесі роботи над цими творами у професійному й освітньому середовищі. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні кількох методичних підходів. *Історико-генетичний метод* дає змогу з'ясувати еволюційні тенденції розвитку духових ансамблів в українській музичній культурі, їхній перехід від маршево-побутових та оркестрових форматів до камерно-ансамблевих структур ХХІ століття (Слупський, 2018). *Жанрово-стильовий метод* використовується для характеристики репертуару, виявлення неофольклорних, полістилістичних, неокласичних і постмодерністських домінант у сучасних українських творах для духових ансамблів. *Метод виконавського аналізу* дозволяє окреслити специфіку роботи над балансом, інтонуванням, артикуляцією, тембровим змішуванням, організацією ансамблевої фактури в репертуарі ХХІ століття (Палаженко, Стеліга, 2020). *Компаративний метод* сприяє зіставленню українських практик із загальноєвропейськими тенденціями розвитку духових ансамблів. *Інтерпретативно-комунікативний метод* спирається на концепцію музичної комунікації як інтерпретативного феномена (Ніколаєвська, 2020) та дозволяє розглядати виконавські стратегії ансамблю як різновид комунікативної стратегії *Homo interpretatus* (термін Ю. Ніколаєвської) у просторі музичного твору.

Аналіз джерельної бази показує, що дослідження духової музики в українському музикознавстві зосереджені, передусім, на історії духових оркестрів, специфіці мідних та дерев'яних духових груп, проблематиці стилістичної еволюції духової музики в Україні й світі (Слупський, 2018). Важливим корпусом джерел є авторські програми навчальних курсів, репертуарні списки кафедр духових та ударних інструментів українських мистецьких закладів, у яких фіксується поступове розширення репертуару для духових ансамблів за рахунок творів українських композиторів початку ХХІ століття та оригінальних аранжувань; серед нотних видань особливу увагу привертають камерні партитури Ж. Колодуб (Сюїта «Калейдоскоп»), та аранжувальні збірники П. Груші для мішаних ансамблів духових і ансамблів мідних духових (Груша, 2023).

Емпіричну основу становлять нотні видання та аудіозаписи виконання творів українських авторів для ансамблів мідних і дерев'яних духових (квінети, тріо, змішані ансамблі, твори для духових з ударними й фортепіано), а також окреслена в новітніх дослідженнях лінія камерних ансамблів із саксофоном у творчості українських композиторів (Барабашук, 2024). Водночас системне висвітлення українського репертуару для ансамблів духових інструментів XXI століття та його виконавських і комунікативних стратегій поки що відсутнє, що й визначає наукову новизну запропонованої розвідки.

Виклад основного матеріалу. На початку XXI століття українська музична практика демонструє співіснування кількох типів духових ансамблів, що безпосередньо впливає на формування репертуару і виконавських стратегій. До класичних камерних складів належать ансамблі дерев'яних духових (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна), брас-квінети (дві труби, валторна, тромбон, туба), тріо та квінети мідних духових. Саме ці формати найближчі до західноєвропейської камерної традиції й активно інтегрують український репертуар у концертні програми. Показовими зразками такого академічного камерного спрямування є, зокрема, сюїта Ж. Колодуб «Калейдоскоп» для флейти, гобоя й фагота, у якій неокласично-модерна стилістика втілюється через тонку динамічну драматургію та безперервний діалог трьох рівноправних голосів. Поруч із такими творами функціонують змішані духові ансамблі, у яких поєднуються дерев'яні й мідні духові (наприклад, флейта – кларнет – саксофон – тромбон – туба), нерідко з додаванням ударних інструментів, фортепіано, бас-гітари чи електроніки; такі склади широко використовуються у фестивальних проєктах, а також у студентських експериментальних ансамблях. Важливою ланкою є ансамблі, що формуються на базі духових оркестрів: камерні групи, виокремлені з «великих» духових оркестрів (брас-квінети, саксофонні квінети, малі ансамблі трубачів, тромбоністів тощо), які виконують як оригінальні твори, так і аранжування оркестрового репертуару, включно з українськими композиціями (Палаженко, Стеліга, 2020).

Жанрово-стильові домінанти українського репертуару для духових ансамблів XXI століття репрезентують широкий спектр тенденцій, серед яких особливо виразною є неофольклорна та неомодальна лінія. У багатьох творах простежується опора на інтонаційні моделі українського фольклору – специфічну ладову організацію (дорійські, міксолідійські, комбіновані модальності), характерне секундово-терцієве мелодичне мислення, ритміку танцювальних жанрів (коломийка, гопак тощо). У духових ансамблях це втілюється

у підголосковій поліфонії, діалогах соло й підголосків, імітаційних перегуках між інструментами, що вимагає від виконавців пошуку «співочого» звуковидобування, гнучкого *rubato*, уважного ставлення до артикуляції, максимально наближеної до живого вокального мовлення. Іншим важливим напрямом є полістилістика й крос-жанрові поєднання, коли академічна техніка письма поєднується з елементами джазу, рок-музики, поп-музики (Барабашук, 2024). Для ансамблів духових це означає співіснування різних стилістичних «мов» у межах одного твору: неокласична фактура з прозорими акордово-поліфонічними структурами може змінюватися свінговою метроритмікою з «dirty tones» саксофона чи тромбона; суворі хоральність – естрадною ритмічною пульсацією з характерною акцентуацією слабких долей. Виконавські стратегії в таких умовах спираються на здатність швидко переключатися між «академічною» та «естрадною» звуковою установкою, гнучко змінювати характер вібрата, тип атаки, ступінь артикуляційної «гостроти». У цьому ж полістилістичному полі функціонує окрема лінія камерних ансамблів із саксофоном у творчості Олександра Потієнко (Триптих «Акварелі» для квартету саксофонів) та Олександра Козаренко (Інвенції для квартету саксофонів). У дослідженні П. Барабашука зазначено, що Триптих Олександра Потієнко «Акварелі» для квартету саксофонів та «Інвенції» Олександра Козаренка для того ж складу репрезентують два показові варіанти сучасного українського камерного мислення. У О. Потієнко образна концепція циклу будується на монотематичному інтонаційному зерні, яке варіюється у трьох частинах (Акварель, Інтермецо, Сучасна імітація), поліфонічно розгортається у різних тембрових комбінаціях саксофонного квартету й формує своєрідну «неоімпресіоністську» звукову палітру, де тембр і фактура виступають головними носіями драматургії (Барабашук, 2024: 86). У «Інвенціях» Козаренка більш виразно артикульовано неокласичну модель: тричастинний цикл (швидка – повільна – швидка) поєднує бароковий поліфонічний спосіб викладу з інтонаційними відсиланнями до українського фольклору (зокрема у Quasi коломийці), вибудовується на єдиному монотематичному ядрі (секундово-терцієві формули) та залучає елементи виконавської алеаторики (повторення «груп» розділів), що підкреслює партнерську модель «композитор – виконавець» і розширює інтерпретаційний простір для ансамблю (Барабашук, 2024: 88).

Робота ансамблю над подібними композиціями передбачає особливо чутливу стратегію інтеграції саксофона в академічний камерний простір, де вирішальними стають як баланс та інтонування,

так і вибір характеру звуку на стику кількох стилістичних кодів. Поруч із полістилістикою розвиваються неокласичні та необарокові стилізації, у яких варіаційність, сюїтність, принцип концертування поєднуються з сучасною гармонією, поліакордією, метроритмічною складністю. Тут ансамбль звертається до історично інформованих підходів до артикуляції й фразування (імітація барокового *non legato*, тяглість терцового та кварто-квінтового мислення), але застосовує їх у контексті новітніх звукових структур. Нарешті, частина репертуару виходить за межі «традиційного» концертного формату, пропонуючи мультимедійні та просторові рішення: поєднання з електронікою, відео, театральним жестом, розведення груп ансамблю в просторі залу, що актуалізує додаткові параметри виконавської стратегії, пов'язані з рухом, світлом, просторовою акустикою.

Однією з ключових виконавських задач у роботі з духовими ансамблями українського репертуару ХХІ століття є забезпечення балансу, інтонування та тембрового змішування. На відміну від оркестрової ситуації, де духові нерідко функціонують як солісти на фоні струнних, у камерних ансамблях саме вони формують основну звукову масу, і будь-яка диспозиційна чи динамічна нерівновага стає негайно відчутною. Вироблення ансамблем стратегії роботи з балансом передбачає диференційоване ставлення до динаміки залежно від регістру й фактурної функції голосу (мелодія, підголосок, остинато, бас), усвідомлення різниці в суб'єктивній «гучності» тембрів (наприклад, труби й флейти порівняно з фаготом чи тубою), продумане розташування виконавців у просторі з урахуванням напрямку й концентрації звукового потоку (Палаженко, Стеліга, 2020). Інтонування ускладнюється поширенням розширених інтервальных структур, кластерів, поліакордних комплексів; від виконавців вимагається розвинений вертикальний слух, здатність орієнтуватися не лише на «фундамент», а й на внутрішні інтервали, а також гнучке ставлення до «темперованості», коли в джазово забарвлених фрагментах допустимі специфічні відхилення від рівномірно-темперованої шкали, тоді як у неокласичних епізодах переважає прагнення до максимальної рівноваги. Темброве змішування передбачає конструювання «компаративних» барв через поєднання різних інструментів, де кожен голос або «веде» загальний тембр, або свідомо «розчиняється» в колективній барві; це вимагає від ансамблю попередньо узгоджених рішень щодо ролей кожного інструмента в конкретних епізодах.

Артикуляційно-ритмічні стратегії безпосередньо пов'язані з полістилістичним характером репертуару. У неофольклорних фрагментах домі-

нує підголоскова поліфонія з ритмічною асиметрією, зміною метра, нерівномірним групуванням тривалостей, що спонукає до вироблення «мовної» артикуляції, наближеної до живої інтонації народного співу й гри на традиційних духових. Виконавці узгоджують мікро-*rubato*, яке може не бути повністю синхронним у всіх голосах, але підпорядковується загальній інтонаційно-смысловій логіці, водночас зберігаючи чіткість пульсації в опорних голосах. У фрагментах, зорієнтованих на джазову лексику, на перший план виходять свінгова пульсація, характерна артикуляція «*tongue-slug*», використання елементів імпровізаційного мислення – гнучке варіювання динаміки, дрібних ритмічних відхилень, вібрато в межах уже записаного нотного тексту. Поєднання різних стилістик у межах одного твору зумовлює необхідність «кодового переключення», коли ансамбль чітко усвідомлює моменти зміни «мовного режиму» й узгоджує відповідні артикуляційні жести, характер звуку, динамічну шкалу з метою створення цілісної, але багатогранної стилістичної картини.

У цьому контексті особливо продуктивним видається залучення понятійного апарату теорії музичної комунікації як інтерпретативного феномена, розробленого Ю. Ніколаєвською (Ніколаєвська, 2020). Концепція *Homo interpretatus* – людини, що інтерпретує, – дозволяє розглядати учасників ансамблю духових не лише як «носіїв партій», а як суб'єктів комунікації в розгалуженій системі «композитор – виконавець – слухач – дослідник». Комунікативна стратегія, за Ю. Ніколаєвською, постає способом реалізації інтерпретувального мислення і творення простору спілкування, коли тип стратегії визначається метою та місцем суб'єкта в системі музичної комунікації. Перенесена на ґрунт ансамблевої духової практики, ця ідея дає можливість говорити про ансамблеву комунікативно-виконавську стратегію як узгоджену систему рішень групи *Homo interpretatus*, спрямовану на моделювання «живого тексту» у векторі «ансамбль – слухач». Виконавська стратегія ансамблю включає, з одного боку, дотримання текстуральної вірності партитурі (що корелює з «охоронною» та реконструктивною стратегіями), а з іншого – інтегративні, актуалізуючі, перформативні аспекти, коли колектив свідомо моделює звукообраз і хронотоп виконання, використовує просторові, пластичні, аудіовізуальні параметри. У цьому сенсі показовими є інтерпретації сучасних українських камерних ансамблів, що працюють із творами Ж. Колодуб, з полістилістичними композиціями із саксофоном О. Потієнка, О. Козаренка: тут виконавський текст постає як результат свідомо обраної комунікативної стратегії, яка поєднує «академічний» рівень прочитання парти-

тури з адресованістю сучасному слухачеві, орієнтованому на відкритий, мультимедійний музичний простір. Таким чином, робота над українським репертуаром для духових ансамблів постає як реалізація специфічної ансамблевої комунікативної стратегії, яка охоплює і композиторський рівень адресованості тексту, і виконавську поетику конкретного складу, і рецептивну перспективу слухача. У такій перспективі баланс, інтонування, артикуляція, темброве змішування, сценічна поведінка й драматургія програми розглядаються як взаємопов'язані складові єдиної інтерпретативно-комунікативної цілісності (Ніколаєвська, 2020).

Важливою складовою формування репертуару та виконавських стратегій є практика аранжувань і перекладень. Значний сегмент українського репертуару для духових ансамблів ХХІ століття становлять аранжування творів української класики (хори, фортепіанні п'єси, оркестрові фрагменти, камерні композиції) для ансамблів мідних і дерев'яних духових, популярних пісень і джазових стандартів у обробці для брас-квінтету чи змішаного духового ансамблю, а також перекладення творів для інших інструментальних складів (наприклад, струнного квартету) на духовий ансамбль. Показовими для цього напрямку є, зокрема, збірник П. Груші «Сучасні твори в аранжуванні для мішаних ансамблів духових інструментів» (2023), орієнтований на шкільні та студентські колективи, де популярні й естрадні мелодії «перекодовуються» мовою духової камерної фактури, а також його цикл «Колядки та щедрівки для ансамблю мідних духових» (2023), у якому національно забарвлений мелос українських різдвяних пісень втілюється через варіантні склади брас-групи (Груша, 2023). Такі аранжування, з одного боку, розширюють репертуар, а з іншого – стають лабораторією формування стратегій перенесення тексту в інший тембровий вимір. Ансамбль опрацьовує способи адаптації вокальних ліній до тембрів флейти, кларнета, саксофона чи тромбона, перекладає функцію басового голосу, перерозподіляє гармонічні й поліфонічні функції між духовими інструментами, що за своєю природою не є повноакордовими. У процесі цього виробляється стратегія «компенсації», коли замість буквального відтворення оригінальної фактури створюються темброві й фактурні аналоги, використовується подвоєння у терцію, кварто-квінтові паралелі, чергування сольовання й tutti, – усе це розвиває у виконавців здатність мислити цілісним звуковим образом, а не лише окремою партією.

Педагогічний вимір українського репертуару для ансамблів духових інструментів ХХІ століття є не менш значущим. У системі вищої музичної освіти ансамблі духових виступають ключовим

навчальним майданчиком, на якому формується структурне мислення (через опрацювання складних багаточастинних або варіаційних форм), слухова чутливість до балансу й інтонування (через постійну необхідність коригувати власну динаміку й висоту звуку щодо партнерів), навички стильового аналізу (оскільки в одному циклі часто поєднуються неокласичні, джазові, неофольклорні елементи) (Палаженко, Стеліга, 2020). Репертуарні комплекти на кшталт згаданих аранжувальних збірок П. Груші дозволяють поєднати навчальні завдання з актуалізацією близького студентам звукового матеріалу: через перекладення популярних мелодій та різдвяних пісень у формат ансамблю духових виконавці опановують як базові ансамблеві навички, так і специфіку полістильового мислення.

Робота над ансамблевими програмами готує виконавця до діяльності в реальній професійній сфері – роботі в камерних колективах, оркестрах, проектних ансамблях, мультимедійних проєктах. З огляду на концепцію *Homo interpretatus*, можна говорити про формування в процесі ансамблевих занять не лише технічних, а й комунікативно-інтерпретативних компетентностей: здатності усвідомлювати власну роль у системі музичної комунікації, моделювати комунікативну стратегію колективу, відповідально ставитися до «виробництва присутності» музики у конкретній виконавській ситуації (Ніколаєвська, 2020).

Висновки. Український репертуар для ансамблів духових інструментів ХХІ століття становить динамічний і різноспрямований пласт сучасної музичної культури, у якому поєднуються неофольклорні, полістилістичні, неокласичні, мультимедійні тенденції, а також активна практика аранжувань і перекладень. Типологія духових ансамблів (дерев'яні, мідні, змішані, камерні групи на базі духових оркестрів) визначає специфіку виконавських стратегій, пов'язаних із балансом, тембровим змішуванням, просторовою організацією та функціональним розподілом ролей у фактурі. Ключовими виконавськими задачами в роботі над українським репертуаром для духових ансамблів є забезпечення динамічного й тембрового балансу за умов відсутності струнного «фону», високий рівень інтонування в умовах складних гармонічних і політональних структур, артикуляційно-ритмічна гнучкість і здатність до швидкого переключення між різними стилістичними кодами (академічний, фольклорний, джазовий, естрадний), а також усвідомлене використання простору, мультимедійних і театралізованих елементів, де це передбачено партитурою (Баланко, Баланко, 2023). Практика аранжувань та перекладень для духових ансамблів відіграє важливу роль

у розширенні українського репертуару, одночасно виступаючи школою фактурно-тембрового мислення для виконавців і формуючи стратегії «перенесення» та «компенсації», спрямовані на збереження образно-драматургічного ядра оригіналу за змінених інструментальних умов (Груша, 2023).

Залучення інтерпретативно-комунікативного підходу, розробленого в сучасній теорії музичної комунікації (Ніколаєвська, 2020), дозволяє розглядати ансамблеве музикування духовиків як реалізацію специфічної комунікативної стратегії *Homo interpretatus*, у якій виконавський текст постає результатом цілеспрямованого моделювання звукообразу та хронотопу виконання. У педагогічному вимірі український репертуар для ансамблів духових інструментів ХХІ століття

є потужним ресурсом формування професійних і комунікативно-інтерпретативних компетентностей духовиків: від базових ансамблевих навичок до високого рівня інтерпретаційної свободи й творчої відповідальності. Ансамблеві виконавські й комунікативні стратегії, вироблені в роботі з цим репертуаром, стають фундаментом для подальшої діяльності музиканта в оркестровій, камерній, проєктній та міждисциплінарній сферах. Перспективи подальших досліджень пов'язані з детальним аналізом конкретних творів українських композиторів для духових ансамблів, порівнянням національних та міжнародних тенденцій у розвитку духової камерної музики, а також із вивченням композиторсько-виконавської комунікації в новітніх мультимедійних проєктах за участю духових ансамблів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баланко О., Баланко М. Специфіка інтерпретування творів епохи бароко для сопрано і солюючої труби. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 61, ч. 1. С. 46–53.
2. Барабашук П. П. Камерно-ансамблеве виконавство на саксофоні: композиторська творчість і виконавська практика : наук. обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва: 025. Київ, 2024. 113 с.
3. Груша П. Колядки та щедрівки для ансамблю мідних духових : нотне видання. Київ, 2023.
4. Груша П. Сучасні твори в аранжуванні для мішаних ансамблів духових інструментів : нотне видання. Київ, 2023.
5. Марценюк Г. П. Проблеми функціонального камерного ансамблю тромбонів . Молодий вчений. 2017. № 12 (52). С. 181–186.
6. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ – початку ХХІ століття) : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2020. 516 с.
7. Палащенко О. П., Стеліга І. М. Специфіка музично-педагогічної діяльності керівника ансамблевого колективу. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Рівне, 2020. Вип. 12. С. 145–148.
8. Слупський В. В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2018. 20 с.

REFERENCES

1. Balanko O., Balanko M. (2023). Spetsyfika interpretuvannia tvoriv epokhy baroko dlia soprano i soliuuchoi truby [The features of interpreting of the baroque musical pieces for soprano and solo trumpet]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 61, ch. 1. pp. 46–53 [in Ukrainian].
2. Barabashchuk P. P. (2024). Kamerno-ansambleve vykonavstvo na saksofoni: kompozytorska tvorchist i vykonavska praktyka [Chamber-instrumental ensemble with the participation of the saxophone: composer's work and performance practice] : nauk. obgruntuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu na zdobuttia stupenia doktora mystetstva. – Kyiv : Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, 113 p. [in Ukrainian].
3. Hrusha P. (2023). Koliadky ta shchedrivky dlia ansambliu midnykh dukhovykh [Carols and carols for brass ensemble] : notne vydannia. – Kyiv.
4. Hrusha P. (2023). Suchasni tvory v aranzhuvanni dlia mishanykh ansambliu dukhovykh instrumentiv [Contemporary works arranged for mixed wind ensembles] : notne vydannia. – Kyiv.
5. Martseniuk H. P. (2017). Problemy funktsionalnoho kamernoho ansambliu tromboniv [Problems of the functional chamber ensemble of trombones] . *Molodyi vchenyi*, 12 (52). pp. 181–186. [in Ukrainian].
6. Nikolaievska Yu. V. (2020). Muzychna komunikatsiia yak interpretatyvnyi fenomen (na materiali tvorchosti XX – pochatku ХХІ stolittia) [Musical communication as an interpretive phenomenon (based on the creative work of the 20th-early 21st centuries)] : dys. ... d-ra mystetstvoznavstva. – Kharkiv : Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho, 516 p. [in Ukrainian].
7. Palazhenko O. P., Steliha I. M. (2020). Spetsyfika muzychno-pedahohichnoi diialnosti kerivnyka ansamblevoho kolektyvu [Specifics of the musical and pedagogical activities of the head of an ensemble group] // *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia* : zb. nauk. pr. / red. O. V. Kozaruk. – Rivne : Rivnen. derzh. humanitar. un-t, Vyp. 12. pp. 145–148. [in Ukrainian].
8. Slupskiy V. V. (2018). Stanovlennia ta rozvytok ansambliu midnykh dukhovykh instrumentiv vid vytokiv do kintsia ХХІ stolittia [Formation and Development of the Ensemble of Brass Wind Instruments from its Origins to the End of the 17th Century]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva. – Kharkiv : Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho, 20 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-19>**Наталія ПОПОВА,***orcid.org/0009-0009-3951-8396**аспірантка кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) popova1111nata@gmail.com*

САУНДСКЕЙП ЯК МОДЕЛЬ АУДІОКУЛЬТУРИ В КОНЦЕПЦІЇ АКУСТИЧНОЇ ЕКОЛОГІЇ

Стаття присвячена культурологічному осмисленню саундскейпу як моделі аудіокультури в межах концепції акустичної екології. Розглядається еволюція звуку від допоміжного елемента музичного мистецтва до самостійного художнього та культурного феномена, що формує специфіку сучасного слухового досвіду. Проаналізовано трансформацію сприйняття звуку в культурі другої половини XX – початку XXI століття, зумовлену філософськими зрушеннями, розвитком медіатехнологій і зміною ролі слухання як активної культурної практики. У фокусі дослідження перебувають ідеї П. Шеффера, який першим запропонував розглядати звук як самостійний об'єкт мистецтва, Дж. Кейджа щодо випадковості, невизначеності та уважного слухання, а також теорія саундскейпу Р. М. Шейфера, яка розглядає звукове середовище як цілісну, культурно зумовлену систему. Саундскейп трактується не лише як сукупність звуків, а як спосіб організації слухового досвіду, що відображає взаємодію людини, середовища та соціокультурного контексту. Підкреслюється міждисциплінарний характер проблематики, пов'язаний із залученням напрацювань sound studies, урбаністики, ландшафтознавства та екології. В статті розглянуті композиції У. Еллера, П. Панхуйсена, «Пейзажна опера» П. Аблінгера. Метою статті є виявлення ролі саундскейпу як моделі аудіокультури та обґрунтування його значення в сучасному культурному мисленні. Методологічну основу дослідження становлять культурологічний аналіз, міждисциплінарний підхід і герменевтичне осмислення теоретичних джерел. Наукова новизна полягає в розгляді саундскейпу як медіума формування екологічної чутливості та слухової культури. У висновках зазначено, що сучасне звукове мистецтво є багатограним і динамічним феноменом, який стирає межі між видами мистецтва, відображає технологічні та соціокультурні трансформації й відкриває нові перспективи для художніх і наукових досліджень.

Ключові слова: саундскейп, аудіокультура, акустична екологія, Дж. Кейдж, П. Шеффер, Р.М. Шейфер, звуковий ландшафт.

Nataliia POPOVA,*orcid.org/0009-0009-3951-8396**PhD student at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odesa, Ukraine) popova1111nata@gmail.com*

A SOUNDSCAPE AS A MODEL OF AUDIO CULTURE IN THE CONCEPT OF ACOUSTIC ECOLOGY

The article is devoted to the cultural understanding of soundscape as a model of audio culture within the concept of acoustic ecology. It considers the evolution of sound from an auxiliary element of musical art to an independent artistic and cultural phenomenon that shapes the specificity of contemporary auditory experience. The transformation of sound perception in the culture of the second half of the 20th and early 21st centuries, caused by philosophical shifts, the development of media technologies, and the changing role of listening as an active cultural practice, is analyzed. The study focuses on the ideas of P. Schaeffer, who was the first to propose considering sound as an independent object of art, J. Cage on randomness, uncertainty, and attentive listening, as well as R. M. Schafer's theory of soundscape, which considers the sound environment as a holistic, culturally determined system. Soundscape is interpreted not only as a collection of sounds, but as a way of organizing auditory experience that reflects the interaction between people, the environment, and the sociocultural context. The interdisciplinary nature of the issue is emphasized, involving the use of sound studies, urban studies, landscape studies, and ecology. The article examines compositions by W. Eller, P. Panhuysen, and P. Ablinger's "Landscape Opera." The purpose of the article is to identify the role of soundscape as a model of audio culture and to justify its significance in contemporary cultural thinking. The methodological basis of the study consists of cultural analysis, an interdisciplinary approach, and hermeneutic interpretation of theoretical sources. The scientific novelty lies in the consideration of soundscape as a medium for the formation of ecological sensitivity and auditory culture. The conclusions indicate that contemporary sound art is a multifaceted and dynamic phenomenon that blurs the boundaries between art forms, reflects technological and sociocultural transformations, and opens up new perspectives for artistic and scientific research.

Key words: soundscape, audio culture, acoustic ecology, J. Cage, P. Schaeffer, R.M. Schafer, sound landscape.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі звуку та слухового досвіду в структурі сучасної культури, що дедалі частіше осмислюється в межах аудіокультури та міждисциплінарного поля *sound studies*. У XX–XXI століттях звукове середовище перестає бути лише фоновим елементом культурного простору, натомість набуває статусу активного чинника формування соціальних, естетичних та світоглядних практик.

Особливого значення в цьому контексті набуває концепція саундскейпу, розроблена в межах акустичної екології, яка пропонує розглядати звукове оточення як цілісну культурно зумовлену модель взаємодії людини зі світом. Саундскейп постає не лише як сукупність звуків, але як форма організації слухового досвіду, що відображає ціннісні орієнтації суспільства, рівень екологічної свідомості та способи сприйняття середовища.

В умовах сучасних техногенних і цифрових трансформацій проблема акустичного забруднення, втрати чутливості до звукового оточення та редукції слухання до утилітарної функції набуває особливої гостроти. Саме тому звернення до акустичної екології як культурологічної концепції дозволяє актуалізувати питання відповідального слухання, збереження звукової спадщини та переосмислення взаємозв'язку між людиною, культурою і середовищем.

Незважаючи на наявність окремих досліджень у галузі музикознавства та медіатеорії, саундскейп досі недостатньо осмислений саме як модель аудіокультури в межах культурологічного знання. Це зумовлює необхідність комплексного аналізу концепції акустичної екології та її значення для формування сучасного культурного мислення, що й визначає актуальність даної теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аудіокультура та акустична екологія дедалі частіше потрапляють у поле наукових розвідок вітчизняних дослідників, що свідчить про розширення інтересу до проблем звукового середовища та слухового досвіду. Зокрема, у статті О. Корякіна (2025) здійснено аналіз концепції Дж. Кейджа, зосереджений на ідеях «невизначеності» та «випадковості» як принципових категоріях сучасного музичного мислення. Окрім цього, автор звертається до теорії саундскейпу Р. М. Шейфера, зокрема до розрізнення переднього (*foreground*) та заднього (*background*) планів слухового сприйняття, що дозволяє осмислити звукове середовище як структурований і культурно зумовлений феномен. Водночас у підсумкових висновках дослідження акцент зміщується з теоретичного

осмислення аудіокультури на професійні завдання звукорежисури. Окремо наголошується на необхідності врахування звукового середовища як важливого чинника формування звукового образу.

Особливостям дослідження образу міста через призму саундскейпу присвячена стаття І. Боголюбової (2019). У дослідженні здійснено узагальнення сучасного світового досвіду репрезентації результатів застосування концепції саундскейпу в різних культурних практиках. Авторка розглядає саундскейп як аналітичний інструмент, що дозволяє фіксувати та інтерпретувати динаміку змін міського простору не лише на фізичному, а й на соціокультурному рівні.

У висновках підкреслюється, що крізь призму саундскейпу науковці отримують можливість простежити трансформації міста в процесі його розвитку, виявити зміни в «житті» міського середовища, а також окреслити проблемні зони й інволюційні процеси в межах окремих соціокультурних субзон. Прослуховування звукового ландшафту, на думку дослідниці, забезпечує доступ до безпосередньої, автентичної інформації про міський простір. Саме ця властивість надає саундскейпу перевагу як методу культурологічного аналізу міста.

Питання аудіокультури та акустичної екології мають виразний міждисциплінарний характер, оскільки перебувають у полі зацікавлення не лише мистецтвознавців і культурологів, а й фахівців із ландшафтознавства, екології, біології, фізики, психології та соціології. Така широта наукового інтересу зумовлена комплексним впливом звуку як на людину, так і на навколишнє природне та антропогенне середовище.

Зокрема, у статті В. Каньського та В. Каньської (2016) проаналізовано досвід зарубіжних учених у становленні поняття звукового ландшафту та простежено основні напрями його подальшого розвитку. Автори наводять приклади досліджень, присвячених впливу звуку на фізіологічний і психоемоційний стан людини, а також на загальну картину формування ландшафту як цілісної системи. Теоретичним підґрунтям розвідки слугують праці П. Шеффера, Р. М. Шейфера та інших дослідників, на основі яких запропоновано авторське визначення звукового ландшафту.

У висновках наголошується, що проблематика звукового ландшафту є надзвичайно актуальною для представників різних галузей наукового знання. Підкреслюється, що звук суттєво впливає як на людину, так і на природне середовище, а також існують поки що непрямі докази його впливу на формування архітектурних форм, міського про-

сторю та ландшафтних комплексів загалом. Це, у свою чергу, підтверджує необхідність міждисциплінарного підходу до вивчення аудіокультури та акустичної екології.

Мета дослідження – аналіз ключових етапів і діячів, які сприяли становленню звукового мистецтва як самостійного напрямку. Стаття досліджує, як звук став міждисциплінарним феноменом, що проникає в різні сфери сучасної культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна людина живе в акустичному середовищі, яке кардинально відрізняється від колишнього. Ці нові звуки стають своєрідним попередженням про небезпеку невибіркового поширення все більшої кількості шумових звуків, що забруднюють звуковий ландшафт. Ця думка, яка належить Р. М. Шейферу (Schafer, 1977) репрезентує одну з найактуальніших проблем сучасного світу – акустичну екологію.

Шум, забруднення акустичного середовища в даний час є світовою проблемою. Сьогодні ведуться розробки в багатьох незалежних областях звукових досліджень/sound studies: акустиці, психоакустиці, в області міжнародних методів зниження шуму, звукозапису (електроакустика та електронна музика). Художня практика використання саундскейпів багато в чому об'єднує ці теоретизовані області.

П'єр Шеффер, засновник конкретної музики (*musique concrète*), першим запропонував розглядати звук як самостійний об'єкт мистецтва. У своїй роботі «Трактат про музичні об'єкти» (1966) він стверджував, що звук може існувати поза традиційними музичними структурами (Schaeffer, 1966). П. Шеффер використовував записані звуки (шум поїзда, голоси, звуки природи), які обробляв і комбінував, створюючи нові звукові ландшафти. Його робота «*Étude aux chemins de fer*» (1948) кинула виклик ієрархії «благородних» інструментів, зрівнявши техногенні та природні звуки в правах. Шеффер не просто записував реальність – він створював нові світи через монтаж і обробку, випередивши цифрову епоху семплів і звукового дизайну.

Розвиваючи ідеї Шеффера, Джон Кейдж у своїй книзі «*Silence: Lectures and Writings*» (1961) запропонував радикально нове розуміння звуку. Натхненний дзен-буддизмом, він пішов далі, оголосивши музикою саму тишу, тобто він вважав, що будь-який звук, включаючи тишу, може бути музикою (Cage, 1961). Його відома п'єса «4'33» (1952) – це приклад того, як звук навколишнього середовища стає витвором мистецтва. Це не провокація, а запрошення до *усвідомленого слухання*,

де випадкові звуки середовища стають партитурою. Дж. Кейдж перетворив пасивного слухача на співавтора, заклавши основу для інтерактивних та імерсивних практик. Його ідеї стали мостом між авангардом і повсякденністю, відкривши шлях для мистецтва, де процес важливіший за результат. У цьому сенсі як передовий художник свого часу Дж. Кейдж надихнув багатьох представників мистецтва на експерименти з немусичними звуками, що призвело до появи нових форм звукового мистецтва.

Продовжуючи традиції П. Шеффера і Дж. Кейджа, Реймонд Мюррей Шейфер у своїй книзі «*The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*» (1977) ввів термін «звуковий ландшафт», перетворивши акустичну екологію на художній метод. До нього увійшли всі звуки навколишнього світу – від природних до техногенних. Так він перетворив акустичну екологію на форму мистецтва, де світ звучить як симфонія, зі своїм змістом і конфліктами. Послідовники Р. М. Шейфера довели, що мікрофон може бути не менш потужним інструментом, ніж пензель або перо, – адже через звук ми чуємо не тільки природу, але й самих себе. Ці роботи нагадують: щоб змінити світ, іноді достатньо просто його послухати.

«Після остаточного “звільнення звуку” Джоном Кейджем, музикою можна насолоджуватися, просто відкривши вікно. Варто лише вслухатися, адже музика, згідно з ідеєю *thoughtful listening* – це проміжок осмисленого слухання» (Скорина, 2021). Музика перестає бути супутником концертної зали, атрибутом зафіксованої партитури, результатом авторського наміру – і виявляється потенційно всюдисущою. Відкрите вікно, міський шум, віддалений гул транспорту або випадковий акустичний збіг більше не постають як «зовнішнє» щодо музики. Вони стають її можливими формами.

Однак вирішальним тут є не сам факт звучання, а спосіб слухання. У цьому сенсі показовою є концепція *thoughtful listening*, що активно обговорюється в межах *sound studies* і передбачає розуміння музики не як об'єкта, а як процесу осмисленого слухового перебування. Музика постає не як стабільна структура, а як тимчасовий інтервал уваги – проміжок, у якому звук набуває значущості завдяки слухачеві, але не підпорядковується його очікуванням. Таким чином, слухання стає культурною практикою, а не лише сенсорним актом.

Цей тип слухання вимагає радикальної відмови від нормативних моделей сприйняття. Йдеться не про розпізнавання знайомих форм чи жанрових кодів, а про прийняття звуку в його контин-

гентності, випадковості, позафункціональності. Звук не мусить «означати» – він може просто бути. І саме в цьому жесті дозволу, як зазначають дослідники *sound studies*, формується новий тип смислу: не репрезентативний, а екологічний, тобто такий, що виникає у взаємодії між слухачем і середовищем.

Показово, що навіть у ситуаціях радикального усунення зовнішнього акустичного поля – зокрема в камерах сенсорної депривації – слух не зникає. Навпаки, він переналаштовується на внутрішній простір тіла. Дихання, серцебиття, перистальтика, мікрорухи – усе це утворює внутрішній саундскейп, який руйнує уявлення про тишу як відсутність звуку. У цьому сенсі звук виявляється не лише культурним, а й онтологічним феноменом, що супроводжує саме існування.

Історично важливо, що ще до Дж. Кейджа ідейне «звільнення звуку» починається в межах модерністського протесту проти академічної музичної системи. Футуристи – зокрема Луїджі Руссоло та Франческо Балілла Прателла – не лише легітимізували шум як художній матеріал, а й запропонували нову логіку музичного мислення, у якій акустична реальність індустріального світу ставала джерелом естетичного досвіду. Шум фабрик, механічні ритми, техногенні звуки міста сприймалися ними як акустичне втілення майбутнього. Ці практики фактично передбачили принципи, які згодом стануть основою семплінгу та електроакустичної музики.

Втім, на відміну від футуристів, для яких звук індустріального середовища був знаком розриву зі «старим світом» і утопічною проєкцією прийдешнього, Дж. Кейдж відмовляється від будь-якої ієрархії між старим і новим. Світ за вікном для нього не є ні пережитком, ні об'єктом захоплення – він просто актуальний, даний тут і тепер. Саме в цій позиції Кейджа можна розглядати як одного з ідеологів саундскейпного мислення, яке згодом буде теоретично осмислене Р. М. Шейфром у межах акустичної екології.

У концепції Р. М. Шейфера саундскейп постає не як пасивний фон, а як культурно насичене середовище, що формує способи сприйняття, поведінки та мислення. Запис звукового оточення – *field recording* – у цьому контексті є не просто документальною практикою, а жестом етичної уваги до світу. Звукам дозволяється існувати без редукції до композиційної функції, без примусу до символічного «висловлювання». Таким чином, звук переходить зі статусу матеріалу у статус *медіума* – посередника між людиною, середовищем і культурою.

У ширшій постгуманістичній перспективі саундскейпне мислення підважує антропоцентричну модель культури, у якій лише людський голос визнається значущим. Звуки міста, природи, техносфери, а також тілесні акустичні процеси постають як рівноправні учасники культурного простору. Слухання в такій оптиці стає не актом контролю, а практикою співприсутності – способом бути в світі разом з іншими, людськими й нелюдськими, формами звучання.

Післявоєнний авангард у творчості Дж. Кейджа, у русі «Флюксус» багато в чому ототожнив звуковий ландшафт повсякденності з художньою подією, втративши відмінності між ними. Ця ідея стала відправною точкою для багатьох проєктів саунд-арту – міждисциплінарного виду художньої практики, в центрі якого опиняється звук.

У 1970-х роках з'являється акустична інсталяція саунд-художника Пола Коса – представника американського концептуалізму. У цій інсталяції десять мікрофонів підсилювали звук танення кубиків льоду. Експерименти, подібні до цих, за часом своєї появи в 1970-х роках збіглися з виникненням енвіроменталізму та ленд-арту. Концептуалізм далі перестав бути домінуючою властивістю саунд-арту, а основоположним стало переосмислення меж слухового сприйняття звуку.

З трансформацією взаємовідносин між звуковим і шумовим матеріалом у другій половині XX століття з'являються нові технічні можливості обробки звуку, і одночасно це стає поворотним пунктом звернення до природи. Американська саунд-художниця Енні Локвуд на початку 1980-х років зайнялася складанням звукових карт різних річок: Гудзона, Дунаю.

Німецький ракурс саунд-арту представлений інсталяціями 1990-х років: посилення безлічі молюсків у композиції Ульріха Еллера «Schneckenengesänge» (1992). Звукові скульптури ілюструють «акустичну перспективу», яка є типовою для сучасного звукового мистецтва. Тут темою є фізична реальність звуку. Звук не має жодної референтної функції і не є структурним елементом композиції. «Йдеться про акустичну подію, яка, так би мовити, сама себе визначає, а засобом цього самовизначення є візуалізація. Через динамік всередині барабана звук з радіоприймача приводить в рух барабанну мембрану, а рухи барабанної мембрани дуже помітно рухають равликові будиночки, які, в свою чергу, видають звук» (Sørensen, 2007: 13).

Подібним чином інсталяції Пола Панхуйсена з довгими струнами запрошують відчутти і поміркувати над матеріальністю звуку. Вони закликають

до свого роду акустичної контемплії, де в центрі уваги знаходиться взаємозв'язок між монументально довгими коливальними струнами, звуком і акустичним середовищем. До прикладу, робота Панхуйсена *Grand Finale* створена для фестивалю *Sonambiente* в Берліні в 1996 році (Panhuysen, 1996).

Інсталяції Пола Панхуйсена викликають згадки про акустика і виконавця Ернста Флоренса Фрідріха Хладні. Під час лекції в Регенсбурзі в 1800 р. він демонструє так звані звукові фігури. Це симетричні фігури, що виникають на скляних або металевих пластинах, посипаних дрібним піском, які приводяться в коливання за допомогою скрипкового смичка. Різні візерунки утворюються залежно від того, як приглушують пластину пальцями і де її торкаються.

Приблизно з 1790 року до своєї смерті в 1827 році Хладні подорожував Європою і демонстрував звукові фігури на публічних виставах для глядачів. Часто демонстрації відбувалися в музичних товариствах і клубах, які відігравали важливу роль у формуванні музичної культури, і всюди розповідали про захоплення акустичною перспективою, яку відкривали звукові фігури (Ullmann, 1983).

Варто підкреслити, що П. Панхуйсен і Е. Хладні спільно апелюють до захоплення акустичними явищами поза межами естетичного поняття музики. Йдеться саме про створення звуку і про різні форми естетичного сприйняття звуків, які не використовуються як образи або структурні елементи в музичній композиції.

Але повернемося у кінець XX століття. У своїй практиці саундскейпів німецький композитор канадського походження Робін Мінард поширює динаміки в звуковому середовищі, уподібнюючи їх чагарнику, а дифузори – лататтям. Композиція «*Still/Life*» (1996) складалася з 750 дифузорів. Прикладів використання саундскейпів і природних звукових інсталяцій, таких як «Співаючі камені» Пінуччо Шуола, використання записів співаючих півнів в Омані і вулканів Ісландії (Якоб Кіркегард), а також інших об'єктів реальності – безліч.

Одним із специфічних поєднань ідей саунд-арту та використання саундскейпу в академічній новій музиці початку XXI століття може слугувати творчість австрійського композитора Петера Аблінгера (Ablinger, 2007–2009) та його цикл *City-opera*. Так звана «Пейзажна опера» – це проєкт, розміщений у просторі німецького міста Ульріхсберг. Воно знаходиться приблизно за годину їзди на північ від Пассау, у трикутнику між Німеччиною, Австрією та Чехією, у штаті Верхня Австрія. Це невелике містечко, або навіть невелике село, що налічує приблизно 3000 жителів, знаходиться на висоті 626 м.

У 2009 році Ульріхсберг і його околиці стали місцем проведення проєкту «пейзажної опери».

Це твір у семи актах, основним звуковим матеріалом якого стає саме звукова місцевість Ульріхсберга та навколишній пейзаж. Сім частин також є актами опери. Кожен акт являє собою абсолютно іншу і незалежну подію; це індивідуальна художньо-перформативна форма презентації: (посадка дерев, прогулянка з прогулянковою картою, звуковий архів Ульріхсберга, концерт, виставка тощо). Так процес посадки дерев організовується відповідно до акустичних критеріїв, таких як «колір» шуму і його інтенсивність.

Так звана звукова прогулянкова карта (2 акт) – це звукові канали на 14 радіостанціях. Звуковий шлях складається з ландшафту тривалістю близько 4 годин і більш короткої міської прогулянки тривалістю близько 2,5 годин. Протягом усього шляху карта відображає 14 станцій, які будуть розглядатися як точки для отримання звукових вражень.

Третій акт «Мелодія» – це звуковий архів, що містить близько 24 годин польових записів Ульріхсберга та його околиць. З 30 квітня по 14 червня в одній з галерей Ульріхсберга був представлений звуковий архів, зібраний в регіоні в період між 2007-2009 роками. Незалежно від цього, весь архів, що складає колекцію з понад 300 записів і різних ситуацій, тепер представлений онлайн.

Четвертий акт – відеопроєкційний простір з портретами 18 різних жителів Ульріхсберга, кожен з яких розповідає свій власний «текст» в індивідуальній розмовній манері. У фіналі 4 акту режисер Джудіт Хаследер організовує віртуальну конференцію з 18 учасників, що тягне за собою вигадану і часто комічну взаємодію учасників.

У П'ятому акті П. Аблінгер інсталує інтерактивне кероване комп'ютером піаніно, яке через мікрофон транслює звуки головної вулиці Ульріхсберга в реальному часі.

У шостому акті вчителі початкової школи Ульріхсберга записують аудіоматеріал читання 3-го закону Ньютона, і з нього створюється звукова картина.

Сьомий – фінальний акт – це *open-air*-концерт для камерного ансамблю, симфонічного оркестру та місцевих поп- і рок-груп. Цей концерт відбувався в «крижаній залі» Ульріхсберга (баварської зали для керлінгу).

«Пейзажна опера» П. Аблінгера продемонструвала, що звук може бути не тільки елементом музики, але й самостійною формою мистецтва, яка здатна передавати складні ідеї, емоції та соціальні послання. Цей підхід відкриває нові горизонти для творчості та досліджень, роблячи звук універсальною мовою сучасного мистецтва.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Звук як самостійне мистецтво – це явище, яке активно розвивається з середини ХХ століття. Його становлення пов'язане з переосмисленням ролі звуку в культурі, а також з появою нових технологій, що дозволяють маніпулювати звуковими хвилями і створювати складні звукові ландшафти. У цій статті ми розглянемо, як звук з елемента музики перетворився на самостійну форму мистецтва, і які перспективи відкриває цей процес для сучасної культури.

З середини ХХ століття звук переживає метаморфозу, перетворюючись з допоміжного елемента музики на автономну форму мистецтва. Цей процес став можливим завдяки радикальному переосмисленню його ролі в культурі, філософським зрушенням у сприйнятті реальності та технологічним проривам, які перетворили звук на пластичний матеріал для творчості. Звукове мистецтво сьогодні – це не просто напрямок, а міждисциплінарний феномен, що проникає в урбаністику, екологію, активізм і цифрові медіа, переосмислюючи межі між слухачем, художником і простором.

Сучасні технології, від спектрограм до штучного інтелекту, розширюють можливості звукового мистецтва, але його суть залишається незмінною – це діалог між людиною і світом, де слухання стає формою співпереживання.

Звук, як універсальна мова, об'єднує науку, екологію та мистецтво, пропонуючи новий спосіб пізнання реальності. Він нагадує, що тиша – це не порожнеча, а простір для рефлексії, що гул вітру або скрип льоду – це голоси планети, які ми більше не можемо ігнорувати. Інсталяції, записи зникаючих звуків, алгоритмічні композиції – все це не просто експерименти, а заклик до дії: зберігати, сповільнювати, слухати.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом звуку як екологічного медіума в межах сучасних культурологічних та міждисциплінарних підходів. Подальшого осмислення потребують саундскейпні та саунд-арт практики в контексті акустичної екології, а також їх взаємодія з цифровими медіасередовищами. Окремий інтерес становить вивчення звукових практик як чинника екологічної етики сучасної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боголюбова І. Урбаністична культурологія: почути образ міста (частина І). Мистецтвознавчі записки. 2019. Вип. 35. С. 53-59.
2. Канський В.С., Канська В.В. Звуковий ландшафт: поняття та підходи до класифікації. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Випуск 28. 2016. № 3-4. С. 11-17.
3. Корякін О. Концептуальне обґрунтування критичного підходу до сучасного визначення ролі звукорежисера у музичному мистецтві. Слобожанські мистецькі студії, випуск 2 (08), 2025. С. 53-59.
4. Скорина І. RIVERSSOUNDS: Звукові листівки з далеких річок. URL: <https://supportyourart.com/stories/riverssounds-zvukovi-lystivky-z-dalekyh-richok/> (дата звернення: 04.09.2025).
5. Ablinger P. Landscape Opera Ulrichsberg in 7 Acts (2007-2009) URL: <https://ablinger.mur.at/landscapeopera.html> (дата звернення: 19.09.2025).
6. Cage J. The Future of Music: Credo. Silence, Lectures and Writings. L., 1995, 148 p.
7. Cage J. Silence: Lectures and Writings. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961. 302 p.
8. Panhuysen P. Helga de la Motte-Haber in : exh.cat. Klangkunst, Sonambiente Festival für Hören und Sehen, Berlin : Akademie der Künste, 1996 URL: <https://www.paulpanhuysen.nl/biography/publications.htm> (дата звернення: 10.10. 2025). 119 p.
9. Russolo L. The Art of Noise, in: Christoph Cox, Daniel Warner (ed.), Audio Culture. Reading in Modern Music, London – New York: Continuum 2005, pp. 10–15.
10. Schaeffer P. Traité des objets musicaux. Paris: Éditions du Seuil, 1966. 720 p.
11. Schafer R. M. The Tuning of the World. Knopf, 1977. 301 p.
12. Sørensen S. M. Med romantikken i bakspejlet. Tobias Nordlind-föreläsning, Växjö 7. juni 2006', Svensk tidskrift för musikforskning, 89 (2007), 11–29.
13. Ullmann D. Ernst Florens Friedrich Chladni. Leipzig, B.G. Teubner, 1983. 76 p.

REFERENCES

1. Boholiubova I. (2019). Urbanistychna kulturolohiia: pochuty obraz mista (chastyna I) [Urban cultural studies: hearing the image of the city (part I). Art Studies Notes]. Mystetstvoznavchi zapysky. Vyp. 35. S. 53-59 [in Ukrainian].
2. Kanskyi V.S., Kanska V.V. (2016). Zvukovyi landshaft: poniattia ta pidkhody do klasyfikatsii [Soundscape: concepts and approaches to classification]. Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Vypusk 28. № 3-4. S. 11-17 [in Ukrainian].
3. Koriakin O. (2025). Kontseptualne obgruntuвання krytychnoho pidkhodu do suchasnoho vyznachennia roli zvukorezhysera u muzychnomu mystetstvi [Conceptual justification of a critical approach to the modern definition of the role of a sound engineer in musical art]. Slobozhanski mystetski studii, vypusk 2 (08). S. 53-59 [in Ukrainian].

4. Skoryna I. (2021). RIVERSSOUNDS: Zvukovi lystivky z dalekykh richok [RIVERSSOUNDS: Sound postcards from distant rivers]. URL: <https://supportyourart.com/stories/riverssounds-zvukovi-lystivky-z-dalekyh-richok/> (data zvernennia: 04.09.2025)[in Ukrainian].
5. Ablinger P. (2007). Landscape Opera Ulrichsberg in 7 Acts (2007-2009) URL: <https://ablinger.mur.at/landscapeopera.html> (accessed: 19.09.2025)
6. Cage J. (1995). The Future of Music: Credo. Silence, Lectures and Writings. L., 148 p.
7. Cage J. (1961). Silence: Lectures and Writings. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press. 302 p.
8. Panhuysen P. (1996). Helga de la Motte-Haber in : exh.cat. Klangkunst, Sonambiente Festival für Hören und Sehen, Berlin : Akademie der Künste. URL: <https://www.paulpanhuysen.nl/biography/publications.htm> (accessed: 10.10. 2025). 119 p. [in German].
9. Russolo L. (2005). The Art of Noise, in: Christoph Cox, Daniel Warner (ed.), Audio Culture. Reading in Modern Music, London – New York: Continuum, pp. 10–15
10. Schaeffer P. (1966). Traité des objets musicaux [Treatise on musical objects]. Paris: Éditions du Seuil. 720 p. [in French].
11. Schafer R. M. (1977). The Tuning of the World. Knopf. 301 p.
12. Sørensen S. M. (2007). Med romantikken i bakspejlet [With romance in the rearview mirror]. Tobias Nordlind-föreläsning, Växjö 7. juni 2006', Svensk tidskrift för musikforskning, 89, 11–29 [in Danish].
13. Ullmann D. (1983). Ernst Florens Friedrich Chladni. [Ernst Florens Friedrich Chladni] Leipzig, B.G. Teubner. 76 p. [in German].

Дата першого надходження рукопису до видання: 19.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Юлія РАДКЕВИЧ,

orcid.org/0000-0003-0665-0023

доктор філософії,

старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

(Харків, Україна) radkevich.yulia@ukr.net

ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ І. КАРАБИЦЯ, Ю. ІЩЕНКА, В. ГУБАРЕНКА (НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ ДЛЯ СОПРАНО)

У статті здійснено ґрунтовний виконавсько-інтерпретаційний аналіз камерно-вокальних циклів для сопрано сучасних українських композиторів Івана Карабиця, Юрія Іщенка та Віталія Губаренка. Камерно-вокальний жанр осмислюється як одна з провідних форм художнього мислення української музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття, у межах якої з максимальною виразністю виявляються інтонаційно-стильові особливості авторської мови, символічні моделі поетичного тексту та специфіка взаємодії вокальної й інструментальної сфер. Акцентується, що камерно-вокальна лірика, на відміну від масштабних вокально-симфонічних жанрів, орієнтована на інтонаційно-образну мікродраматургію, психологічну заглибленість та інтимізовану комунікацію зі слухачем, що зумовлює особливі вимоги до виконавської культури.

На матеріалі вокальних циклів «Пастелі» І. Карабиця, «Календарні пісні» Ю. Іщенка та «Простягни долоні» В. Губаренка виявлено комплекс взаємопов'язаних вокально-технічних, інтонаційно-мовних, темброво-регістрових, драматургічних і ансамблевих чинників, які формують специфіку виконання творів для високого жіночого голосу. Доведено, що імпресіоністична звукова поетика І. Карабиця передбачає домінування м'якого кантіленного звуко-ведення, тонкої динамічної нюансировки, інтонаційної стабільності та особливої уваги до тембрової прозорості. Фольклорно-модерністична концепція Ю. Іщенка актуалізує декламаційно-ритмічну природу слова, артикуляційну мобільність, ладову варіативність і здатність виконавиці поєднувати мовленнєву виразність із повноцінною вокальною опорою. Психологічно насичена камерна лірика В. Губаренка потребує високого рівня емоційного самоконтролю, тембрової пластичності, гнучкого фразування та цілісного драматургічного мислення.

Особливу увагу приділено ролі фортепіано як рівноправного учасника камерного ансамблю, що не лише супроводжує вокальну лінію, а й формує інтонаційно-сміслову поле твору, визначає його драматургічну логіку та психологічну напругу. Узагальнено практичні виконавські рекомендації щодо організації дихання, регістрової рівності, дикційної чіткості, ансамблевого балансу та інтерпретаційної цілісності, які можуть бути використані у сучасній концертній і педагогічній практиці.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, вокальний цикл, сопрано, виконавська інтерпретація, сучасні українські композитори, ансамбль голос – фортепіано.

Julia RADKEYCH,

orcid.org/0000-0003-0665-0023

Doctor of Philosophy,

Senior Lecturer at the Department of Solo Singing and Opera Training

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) radkevich.yulia@ukr.net

PERFORMANCE SPECIFICITY OF CHAMBER AND VOCAL WORKS I. KARABYTS, Y. ISHKENKA, V. GUBARENKA (ON THE EXAMPLE OF VOCAL CYCLES FOR SOPRANO)

The article provides a thorough performance-interpretation analysis of the chamber-vocal cycles for soprano by modern Ukrainian composers Ivan Karabyts, Yuriy Ishchenko, and Vitaly Gubarenko. The chamber-vocal genre is understood as one of the leading forms of artistic thinking of Ukrainian music of the second half of the 20th – beginning of the 21st century, within which the intonation and stylistic features of the author's language, symbolic models of the poetic text, and the specifics of the interaction of the vocal and instrumental spheres are revealed with maximum expressiveness. It is emphasized that chamber-vocal lyrics, in contrast to large-scale vocal-symphonic genres, are focused on intonation-figurative microdramaturgy, psychological depth and intimate communication with the listener, which causes special requirements for performance culture.

On the material of the vocal cycles «Pastels» by I. Karabyts, «Calendar songs» by Yu. Ishchenko and «Outstretched palms» by V. Gubarenko, a complex of interconnected vocal-technical, intonation-linguistic, timbre-register, dramaturgical

and ensemble factors was revealed, which form the specifics of the performance of works for a high female voice. It has been proven that the impressionistic sound poetics of I. Karabyts presupposes the dominance of soft cantilene sound management, fine dynamic nuances, intonation stability and special attention to timbral transparency. Yu. Ishchenko's folklore-modernist concept actualizes the declamation-rhythmic nature of the word, articulation mobility, tonal variability and the performer's ability to combine speech expressiveness with full-fledged vocal support. Psychologically rich chamber lyrics of V. Gubarenka requires a high level of emotional self-control, timbral plasticity, flexible phrasing and integrated dramatic thinking.

Special attention is paid to the role of the piano as an equal member of the chamber ensemble, which not only accompanies the vocal line, but also forms the intonation and meaning field of the piece, determines its dramatic logic and psychological tension. Practical performing recommendations regarding the organization of breathing, register equality, diction clarity, ensemble balance and interpretive integrity are summarized, which can be used in modern concert and pedagogical practice.

Key words: vocal chamber music, vocal cycle, soprano, performance interpretation, modern Ukrainian composers, voice-piano ensemble.

Постановка проблеми. Камерно-вокальний жанр у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття постає як один із найдинамічніших напрямів національного музичного розвитку, у межах якого з максимальною рельєфністю проявляються інтонаційно-стильові концепти автора, моделі символічного мислення та інноваційні підходи до взаємодії вокальної й інструментальної сфер. На відміну від масштабних вокально-симфонічних форм, камерно-вокальна лірика орієнтується на загострену психологічну деталізацію, інтонаційно-образну мікродраматургію та інтимізовану комунікативність, що висуває принципово нові вимоги до виконавського прочитання.

Особливої ваги набувають вокальні цикли для високого голосу (сопранових типів), у яких концентрується комплекс розширених технічних і художніх завдань: підвищена теситурна насиченість, варіативна регістрова конфігурація, артикуляційна гнучкість, значні ресурси дихальної опори, чутливість до темброво-гармонічного балансу. Ці параметри поєднуються з високою семантичною щільністю поетичного тексту та камерною близькістю вокальної артикуляції до слухача. Для таких творів є характерними ускладнені фактурні моделі, індивідуальні гармонічні стратегії, використання трансформованих фольклорних інтонаційних джерел, модифікації декламаційної формули, а також змішані типи вокалізації – від кантилені до речитативно-інтонаційних і темброво-кolorистичних прийомів.

Попри наявність значного масиву музикознавчих досліджень, присвячених історії, жанровим моделям та поезії української камерно-вокальної музики, виконавські аспекти циклів для високого жіночого голосу залишаються недостатньо розробленими. Переважна частина праць зосереджується на структурно-стильовому, текстологічному та композиторсько-аналітичному рівнях, тоді як проблеми інтонаційної артикуляції, регі-

стрової палітри, принципів дихально-фразувальної побудови, психофізіології звуковедення, тембрової драматургії та особливостей ансамблевої взаємодії голосу з камерним супроводом – висвітлені лише фрагментарно.

У зв'язку з цим актуалізується потреба у створенні комплексного виконавсько-інтерпретаційного підходу до камерно-вокальних циклів для сопрано (на прикладі «Пастелів» І. Карабиця, «Календарних пісень» Ю. Іщенко та «Простягни долоні» В. Губаренка), що охоплював би вокально-технічний, інтонаційно-артикуляційний, семантико-драматургічний, темброво-ансамблевий та психоакустичний рівні функціонування твору. Розроблення такої моделі дозволить не лише систематизувати наявні виконавські стратегії, а й сформулювати практично орієнтовані рекомендації для вокалістів і концертмейстерів, сприятиме підвищенню професійного рівня інтерпретаційної культури та розширенню національного камерно-вокального виконавського дискурсу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика камерно-вокального жанру в українському музикознавстві останніх десятиліть посідає помітне місце, однак акценти здебільшого зміщені або в бік загальноестетичних засад камерного співу, або в бік індивідуально-авторських стилістик окремих композиторів. Одним із фундаментальних досліджень, що формує теоретико-методологічне підґрунтя для осмислення камерного вокального виконавства, є дисертація А. Полканова «Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей» (Полканов, 2021), де камерний спів розглянуто як цілісний художній феномен із власною системою інтонаційно-мовних, тембрових та комунікативних параметрів. роботі окреслено коло проблем, що безпосередньо стосуються виконавської інтерпретації: специфіка камерного інтування, баланс між словесним та музичним началами, роль «розмовного» тембрового регістру, що

особливо важливо для аналізу камерно-вокальних творів сучасних українських композиторів.

Безпосередньо до сучасної української камерно-вокальної практики звертається О. Руденко в дисертаційному дослідженні «Камерно-вокальна творчість Віталія Губаренка: симбіоз слова, музики і виконавства» (Руденко, 2021). Автор розглядає камерно-вокальну спадщину композитора як єдиний комплекс, у якому поетичний текст, композиційна організація та виконавська інтерпретація органічно взаємодіють. Важливим для нашої теми є наголос на виконавських стратегіях реалізації інтонаційної мови композитора В. Губаренка, зокрема у його вокальних циклах для високого голосу: аналізується робота з нюансами дикції, динаміки, темброво-реєстрового планування, що задає орієнтири для осмислення виконавської специфіки камерно-вокальних творів інших сучасних авторів.

Стаття В. Куц «Камерно-вокальна творчість Івана Карабиця в українському музикознавчому дискурсі» (Куц, 2021) репрезентує інший важливий вектор наукових досліджень – історико-стильове й жанрове позиціонування камерно-вокальних творів композитора І. Карабиця. Дослідниця простежує рецепцію творчості композитора в науковій літературі, окреслює коло його камерно-вокальних опусів, визначає місце вокальних циклів у загальному стилістичному профілі композитора. Хоча виконавські аспекти тут не виступають центральним об'єктом розгляду, робота є важливою для окреслення репертуарного поля, в межах якого актуалізується проблема інтерпретації циклів для сопрано.

Вагомим доповненням до цього напрямку є дослідження М. Гаркуші «Нелінійність художнього мислення піаніста-концертмейстера в контексті поезики вокального циклу (на прикладі «Осінніх сонетів» В. Губаренка)» (Гаркуша, 2024). У статті фокус зміщено на партнера співака – піаніста-концертмейстера, чия творча свідомість тлумачиться як нелінійна система, що реагує на поезику сучасного вокального циклу. Авторка аналізує фактурно-гармонічні, ритмічні та темброві параметри фортепіанного супроводу, показуючи, як вони впливають на формування загальної драматургії твору й на виконавські рішення вокаліста. Таким чином, дослідження підкреслює ансамблеву природу камерно-вокального виконавства, але при цьому не зосереджується спеціально на специфіці високого голосу.

На рівні репертуарно-довідкового й виконавсько-педагогічного дискурсу важливими є праці, присвячені аналізу окремих вокальних циклів

та творчості сучасних українських авторів. У дипломному дослідженні М. Гриньо розглянуто «Теоретичний та виконавський аспект вокального циклу Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри» (Гриньо, 2019), де комплексно аналізуються поетичне джерело, композиційна будова, фактура супроводу і, що особливо цінно для нашої теми, – специфіка вокальної партії для високого голосу (робота з верхнім регістром, дихальною опорою, артикуляційною виразністю). На офіційному сайті І. Карабиця (дата звернення: 03.12.2025) подано систематизований перелік його камерно-вокальних творів, зокрема вокальних циклів, що створює базу для подальшого наукового й виконавського опрацювання репертуару. Біографічні та репертуарні матеріали щодо творчості Ю. Іщенка в електронному ресурсі «Український музичний світ» (дата звернення: 03.12.2025) доповнюють загальну картину сучасної української камерно-вокальної музики, але, так само як і попередній ресурс, мають переважно інформаційно-довідковий характер.

Отже, існуючі дослідження й публікації дозволяють окреслити теоретико-естетичні параметри камерного співу, проаналізувати камерно-вокальну творчість окремих композиторів крізь призму жанрово-стильових і частково виконавських підходів, а також виявити специфіку мислення піаніста-концертмейстера як рівноправного учасника камерно-вокального діалогу. Проте спеціальної уваги до комплексної виконавської специфіки камерно-вокальних творів саме сучасних українських композиторів у форматі вокальних циклів для сопрано – з урахуванням поєднання темброво-реєстрових, дикційно-інтонаційних, дихальних, ансамблевих і драматургічних чинників – у науковій літературі поки що бракує. Заповнення зазначеної прогалини й зумовлює актуальність пропонованого дослідження.

Мета статті полягає у всебічному аналізі виконавської специфіки камерно-вокальних циклів для сопрано у творчості сучасних українських композиторів І. Карабиця, Ю. Іщенка, В. Губаренка з окресленням їхніх вокально-технічних, інтонаційно-мовних, темброво-ансамблевих та драматургічних характеристик.

Виклад основного матеріалу. Виконавська специфіка камерно-вокальних творів сучасних українських композиторів найповніше розкривається у вокальних циклах, створених для високого жіночого голосу, адже саме цей голосовий регістр дозволяє з особливою точністю передати інтонаційні, темброві та динамічні нюанси, характерні для камерно-ліричної естетики українського

музичного модернізму другої половини XX століття. Звернення до комплексного аналізу вокальних циклів Івана Карабиця «Пастелі», Юрія Іщенка «Календарні пісні» та Віталія Губаренка «Простягни долоні» уможливило виявлення цілісної системи вокально-технічних, інтонаційно-мовних, драматургічних і ансамблевих чинників, що формують специфіку їх виконавської інтерпретації.

Усі розглянуті цикли орієнтовані на високу теситуру жіночого голосу та характеризуються розширеним діапазоном (переважно до d^2 – f^2), що зумовлює необхідність стабільного володіння верхнім регістром, точного інтонаційного контролю, раціонального розподілу дихання та збереження тембрової цілісності в умовах змінної регістрової конфігурації.

Визначальними виконавськими завданнями стають утримання високої теситури, інтонаційна точність у складному ладо-гармонічному просторі, пластичне фразування, робота з мікродинамічними градаціями та формування інтимного камерного звучання у взаємодії з фортепіано. Хоча кожен із композиторів вибудовує власну модель камерної вокальності, усі вони апелюють до виконавиць як до високопрофесійної інтерпретаторки, здатної поєднувати технічну досконалість, аналітичне мислення та психологічну глибину.

У вокальному циклі «Пастелі» Івана Карабиця (YouTube-ресурс, дата звернення: 03.12.25) на вірші П. Тичини реалізується імпресіоністичний тип звуковедення, що спирається на плинну кантилену, м'яку атаку звука та вишукану нюансову палітру. Вокальна лінія формується з довгих аркових фраз, які потребують економного використання дихання й бездоганного володіння технікою legato. Гармонічна мова циклу є динамічно змінною, тяжіє до модальних нашарувань і коливань між дорійськими, міксолідійськими та іншими структурами, створюючи ефект рухливої світлотінності. За таких художньо-стильових умов інтонаційна точність набуває статусу одного з ключових виконавських пріоритетів, оскільки навіть мінімальні інтонаційні відхилення здатні порушити пастельно-прозору звукову тканину. Загальна звукова атмосфера циклу визначається акварельною м'якістю та делікатністю, що виключає форсування, надмірний тиск і широке вібрато. Відтак для сопрано принципово важливими є рівність регістрів, володіння змішаним типом голосоутворення та здатність зберігати інтонаційну чистоту й природну темброву пластичність у камерному форматі.

Зазначені принципи послідовно втілюються в кожній мініатюрі циклу. «Пробіг зайчик...»

(Andante) відкриває композицію ефектом миттєвого світлового спалаху, що співвідноситься з образом «сонячного зайчика»; інтонаційна мова ґрунтується на дрібних секундових рухах, мелізматичних штрихах і лабільності ладових опор, а прозора фортепіанна фактура створює враження мерехтіння. Вокальна партія тяжіє до приглушеної, майже напівшепітної манери з мінімізованим вібрато, що вимагає ретельного дихального контролю та регістрової рівності. У частині «Випив доброго вина...» (Andante) відбувається перехід до більш розгорнутої аріозної мелодики з хвилюподібними динамічними процесами; стилізовані народнопісенні інтонації поєднуються зі свободою тонального тяжіння. Третя мініатюра «Колівалося флейтами...» (Poco andante) найповніше втілює принцип звукової живописності: розмиті гармонії та флаголетні алюзії фортепіано формують образ звукового пейзажу, тоді як вокальна партія потребує виняткової інтонаційної стабільності й дикційної прозорості. Фінал циклу – «Укрийте мене, укрийте...» – постає драматургічною кульмінацією з речитативно-декламаційним типом інтонування, різкими інтервальними стрибками та емоційно насиченою фортепіанною фактурою. Відсутність темпової ремарки відкриває можливість для індивідуального психологічного прочитання. Загалом цикл «Пастелі» демонструє органічний синтез імпресіоністичної звукової поетики з українською ліричною інтонаційною традицією, де фортепіано виступає рівноправним носієм образності та активним учасником драматургічного процесу.

На відміну від імпресіоністичного підходу Івана Карабиця, цикл «Календарні пісні» Юрія Іщенка (YouTube-ресурс, дата звернення: 03.12.2025) ґрунтується на модерністичному переосмисленні архаїчних фольклорних інтонаційних моделей, що утворюють особливий тип ритмо-фонетичної вокальної декламації. Природний жест українського слова, його звуко-ритмічна організація визначають не лише мелодичний контур, а й побудову фрази, динаміку, артикуляцію та загальну драматургію циклу. Вокальна лінія тяжіє до відкритої народної манери, проте композитор послідовно уникає прямої цитатності: ладові формули веснянок, русальних, купальських і жнивських пісень інтегруються в сучасне гармонічний простір із використанням поліладовості, асиметричних ритмічних структур і частих метричних змін. Це зумовлює підвищені вимоги до артикуляції: від чіткості приголосних, правильного розташування наголосів, мовленнєвої мобільності та логічної інтонаційної пружності

залежить достовірність виконання циклу. Технічні завдання включають уміння поєднувати речитативно-декламаційні лінії з повноцінною вокальною опорою, підтримувати інтонаційну точність у процесі ладових зміщень та володіти широкою динамічною шкалою – від «дихаючої» прозорості веснянки до ритуальної екстатичності купальської частини. Структура циклу відтворює календарний рік: початкова веснянка асоціюється з пробудженням, легкі вигуки, висхідні секунди і прозора фактура фортепіано передають перший весняний рух, нерівномірний «живий» ритм та змінний метр – природність хороводів. Русальна пісня вводить тінювий, водянистий план: вокальна лінія ковзає напівтонами, гармонія балансує між мажором і мінором, арпеджійна фактура фортепіано малює воду, що водночас віддзеркалює світло й приховує небезпеку. Купальська частина становить кульмінацію циклу: енергія вогню, ритмічне остінато фортепіано з кластерами, стрибкоподібні квартово-квінтові інтонації у голосі, які вимагають активної дихальної опори та точного володіння верхнім регістром. Жнивницька частина насичена статичністю й працюютою рівномірністю: ритмічні формули супроводу нагадують повторюваний жест праці, вокальна партія стає більш декламаційною, наближаючись до протяжних монодій, з мінімальними динамічними контрастами та мелодичною стриманістю. Осіння частина завершує календарну дугу: розріджена фактура з паузами й затримками, приглушене звучання голосу, тяжіння до мінорних ладових варіантів створюють відчуття згасання, внутрішнього підсумку й замикання річного кола. Фортепіано в «Календарних піснях» виступає не акомпанементом у традиційному сенсі, а рівноправним учасником обрядової дії, що творить атмосферу, символічні стани та образи природних стихій. У результаті цикл постає як цілісний музично-обрядовий простір, де фольклорна традиція не реконструюється буквально, а осмислюється через призму національного модернізму, а для виконавця твір становить складний комплекс художніх і технічних завдань, пов'язаних із контролем тембру, дихання, декламаційної ясності, нерівномірної пульсації й гнучкої, «живої» фрази.

Вокальний цикл Віталія Губаренка «Простягни долоні» (YouTube-ресурс, дата звернення: 03.12.2025) на вірші В. Сосюри репрезентує інший вимір камерної вокальності – інтимне ліричне висловлювання, побудоване на тонких драматургічних напругах, стриманих кульмінаціях та гнучкому *rubato*, що відображає внутрішні стани ліричного героя. Вокальна тканина тут набуває

найбільшої драматичної насиченості: переважають темброво-колеристичні прийоми, імпульсивні стрибки, кульмінаційні згустки емоційної енергії, що зумовлює вимоги до точності атаки, контролю вібрато, стійкості високого регістру та здатності миттєво змінювати вокальну позицію. Психофізіологічний компонент звуковедення стає одним із визначальних: технічні завдання невіддільні від емоційної напруги, а якість звука безпосередньо корелює з глибиною внутрішнього переживання. Поезія Володимира Сосюри (щиро лірична, сповнена болю невзаємного кохання, притлумленої внутрішньої трагедії) задає семантичне поле циклу, в якому відображено емоційну динаміку героя: від пориву, надії та очікування тепла до розчарування, самотності й приреченості почуття. Сильова мова композитора поєднує риси українського камерного романсу, інтонаційні відтінки народнопісенної мелодики та сучасне колористичне мислення. Музична тканина спирається на тонкі інтонаційні жести, м'яку динаміку, гнучке *rubato*, що формують відчуття «тихої сповіді». Фортепіанна партія, стримана за засобами, має провідну драматургічну роль: вона створює психологічний фон, підкреслює переживання душевних станів, вибудовує напругу й її розрядження, перетворюючи камерність жанру на внутрішню драму. У виконавській практиці повноцінне розкриття циклу потребує поєднання тонкої роботи з динамікою, пластичного фразування, вміння зберігати інтимність звучання навіть у кульмінаційних епізодах і тісної ансамблевої взаємодії, коли фортепіано не приглушує голос, а функціонує як «інтимний резонатор» емоцій вокаліста.

Узагальнюючи результати аналізу, слід зазначити, що всі три вокальні цикли засвідчують визначальну й поглиблену роль поетичного тексту, який формує внутрішню драматургію твору та визначає логіку його музичного розвитку. У творчості Івана Карабиця слово виступає передусім образним імпульсом, що зумовлює темброву прозорість, ліричну м'якість і пастельну делікатність вокальної лінії. У циклі Юрія Іщенка поетичний текст стає основою ритмоінтонаційної організації музики, тяжіючи до народнопісенної декламаційності та вимагаючи від виконавиці природної мовної гнучкості й чіткої артикуляційної виразності. У Віталія Губаренка слово набуває функції джерела загострених емоційних кульмінацій і психологічних зсувів, які безпосередньо втілюються у вокальному звучанні через підвищену інтонаційну експресію та напружену гармонічну мову.

Фортепіанний супровід у досліджуваних творах виконує самотійну й концептуально значущу

драматургічну функцію. У циклі «Пастелі» він формує тонку колористичну атмосферу та підтримує мелодичне «дихання» вокальної партії, виступаючи тембровим партнером голосу. У «Календарних піснях» фортепіано організовує ритмічний і фактурний каркас твору, у межах якого проявляється трансформований фольклорний інтонаційний первень. У циклі «Простягни долоні» фортепіанна партія становить драматургічне ядро, що окреслює емоційні осі розвитку, акумулює психологічну напругу та спрямовує внутрішню динаміку музичного процесу. Таким чином ансамбль «сопрано – фортепіано» в усіх трьох циклах функціонує як єдина інтонаційно-смыслова система, в якій узгодженість фразування, спільне формування кульмінацій, точне балансування динаміки й тембру визначають органічність драматургічної цілісності та переконливість інтерпретації.

Виконавські висновки, отримані в результаті аналізу, охоплюють кілька взаємопов'язаних площин:

- дихально-фразувальну координацію, що має забезпечувати протяжні кантиленні побудови у творах Івана Карабиця та стабільність регістрових переходів у драматично насичених фрагментах Віталія Губаренка;
- регістрову однорідність виконання, яка повинна гарантувати темброву рівність, м'якість зміни формантів і відсутність різких меж між регістрами;
- артикуляційну чіткість, що постає ключовою умовою інтерпретації декламаційних структур

Юрія Іщенка, у яких слово безпосередньо визначає характер вокальної інтонаційності;

- емоційно-смыслову прочитання поетичного тексту, яке потребує від виконавиць уміння виявляти приховані психологічні смисли та інтегрувати їх у музичну драматургію;
- ансамблеву взаємодію, що передбачає тісне партнерство вокаліста й концертмейстера, спільне створення художньої концепції, точне узгодження темпів, динамічних нюансів і кульмінацій;
- володіння фольклорними інтонаційними моделями та розуміння закономірностей їх сучасної стилістичної трансформації, які сприяють природності інтонування й відповідності національній музичній традиції.

Висновки. Отже, камерно-вокальні цикли для сопрано у творчості сучасних українських композиторів постають як складні полікомпонентні художні утворення, у яких органічно синтезуються фольклорні інтонаційні архетипи, індивідуальні композиторські стратегії та інноваційні виконавські підходи. У цьому контексті виконавиця виступає не лише інтерпретаторкою нотного тексту, а активною співтворницею емоційно-інтонаційної концепції твору, що зумовлює необхідність глибокого осягнення його технічних, семантичних і стильових параметрів. Такий підхід актуалізує проблему виконавської специфіки української камерної вокальної музики та виводить її на рівень однієї з ключових тем сучасного музикознавчого дискурсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаркуша М. В. Нелінійність художнього мислення піаніста-концертмейстера в контексті поетики вокального циклу (на прикладі «Осінніх сонетів» В. Губаренка). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2024. Вип. 72. С. 199–215.
2. Гриньо М. Теоретичний та виконавський аспект вокального циклу Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри : дипломна робота на здобуття ступеня «магістр». / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів. 2019. 47 с.
3. Губаренко В. Вокальний цикл «Простягни долоні» на вірші В. Сосюри. Київ, НМАУ, 22.06.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VnvisN1f7S0> (дата звернення: 03.12.2025).
4. Іщенко Ю. Я. Український музичний світ. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/ishhenko-yurij-yakovych/> (дата звернення: 03.12.2025).
5. Карабиць І. Вокальний цикл «Пастелі». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zr-cXZrYMh8> (дата звернення: 03.12.2025).
6. Карабиць І. Камерно-вокальні твори (вокальні цикли). / Офіційний сайт композитора Івана Карабиця. URL: https://www.karabits.com/artworks/index.php?SECTION_ID=11 (дата звернення: 03.12.2025).
7. Куц В. В. Камерно-вокальна творчість Івана Карабиця в українському музикознавчому дискурсі. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 196 – 201.
8. Полканов А. А. Феномен камерного співу: від естетичних постановок до музично-мовних властивостей : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. 2021. 20 с.
9. Руденко Олександр Федорович. Камерно-вокальна творчість Віталія Губаренка: симбіоз слова, музики і виконавства : дис. ... д-ра філософії за фахом 025 – Музичне мистецтво. / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2021. 272 с.
10. Ishchenko Yu. The Calendar Songs (1973) / «Календарні пісні» URL: https://www.youtube.com/watch?v=KVT32_z6Kjc (дата звернення: 03.12.2025).

REFERENCES

1. Harkusha, M. V. Neliniinist khudozhnoho myslennia pianista-kontsertmeistera v konteksti poetyky vokalnogo tsyklu (na prykladi «Osinnikh sonetiv» V. Hubarenka) [The non-linearity of the artistic thinking of the pianist-concertmaster in the context of the poetics of the vocal cycle (on the example of V. Gubarenko's «Autumn Sonnets»)]. Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. 2024. Vyp. 72. S. 199–215. [in Ukrainian].
2. Hryno, M. Teoretychnyi ta vykonavskyi aspekt vokalnogo tsyklu Petra Haidamaky «Tak nikhto ne kokhav» na virshi Volodymyra Sosiury [Theoretical and performing aspect of the vocal cycle of Petr Haydamaka «So no one loved» on the poem of Volodymyr Sosiura]: diplomna robota na zdobuttia stupenia «mahistr». / Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka. Lviv. 2019. 47. [in Ukrainian].
3. Hubarenko V. Vokalnyi tsykl «Prostiahny doloni» na virshi V. Sosiury [Vocal cycle «Stretch out your palms» based on V. Sausyura's poem]. Kyiv, NMAU, 22.06.2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VnvisN1f7S0> (data zvernennia: 03.12.2025). [in Ukrainian].
4. Ishchenko Yu. Ya. Ukrainskyi muzychnyi svit [Ukrainian musical world]. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/ishchenko-yurij-yakovych/> (data zvernennia: 03.12.2025). [in Ukrainian].
5. Karabyts I. Vokalnyi tsykl «Pasteli» [Vocal cycle «Pastels»]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zr-cXZrYMH8> (data zvernennia: 03.12.2025). [in Ukrainian].
6. Karabyts I. Kamerno-vokalni tvory (vokalni tsykly) [Chamber and vocal works (vocal cycles)]. / Ofitsiyni sait kompozytora Ivana Karabytsia. URL: https://www.karabits.com/artworks/index.php?SECTION_ID=11 (data zvernennia: 03.12.2025). [in Ukrainian].
7. Kushch, V. V. Kamerno-vokalna tvorchist Ivana Karabytsia v ukrainskomu muzykoznavchomu dyskursi [Chamber and vocal works of Ivan Karabyts in the Ukrainian musicological discourse]. Mystetstvoznachchi zapysky: zb. nauk. prats. 2021. Vyp. 39. S. 196 – 201. [in Ukrainian].
8. Polkanov, A. A. Fenomen kamernoho spivu: vid estetychnykh postanova do muzychno-movnykh vlastyvostei [The phenomenon of chamber singing: from aesthetic regulations to musical and linguistic properties] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznachstva : 17.00.03. Odesa. 2021. 20. [in Ukrainian].
9. Rudenko O. F. Kamerno-vokalna tvorchist Vitaliia Hubarenka: symbioz slova, muzyky i vykonavstva [Vitaliy Gubarenko's chamber and vocal works: symbiosis of words, music and performance] : dys.... d-ra filosofii za fakhom 025 – Muzychne mystetstvo. / Sumskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni A. S. Makarenka. Sumy, 2021. 272. [in Ukrainian].
10. Ishchenko Yu. The Calendar Songs (1973) / «Kalendarni pisni» URL: https://www.youtube.com/watch?v=KVT32_z6Kjc (data zvernennia: 03.12.2025). [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 791.222-52:316.346.2-055.2](100)"196/200"(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-21>

Богдан РУЖАНСЬКИЙ,
orcid.org/0009-0001-7000-3050
аспірант кафедри мистецтвознавства
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) lyubomira70@i.ua

Олександр БЕЗРУЧКО,
orcid.org/0000-0001-8360-9388
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри кіно-, телемистецтва
Київського університету культури
(Київ, Україна) oleksandr_bezruchko@ukr.net

ГЕНДЕРНІ ВИМІРИ ВИЖИВАННЯ: КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ОБРАЗИ ЖІНОК У КОНТЕКСТІ ВІЙНИ (XX–ПОЧАТОК XXI СТ.)

Характеристика основної теми. Стаття присвячена дослідженню репрезентаційних ролей жінок у військовому кінематографі. В основі цього аналізу лежить активний розвиток світової тенденції до створення художніх і документальних фільмів та зміна полярності погляду глядачів на жіночу постать в контексті кінокартин про збройні конфлікти, що зумовлена еволюцією їхнього статусу як загалом в соціумі, так, зокрема, і в мілітаристській ієрархії. Образи учасниць бойових дій та спецоперацій на великому екрані в кінополотнах на воєнну екшн-тематику варіювалися також в залежності від потреб державної пропаганди, якщо говорити про британські стрічки 1940-их років, або ж через міжнародне визнання окремих жінок-режисерок, таких як оscarоносна Кетрін Бігелоу.

Проблема дослідження. На сьогоднішній день у практиці міжнародного кіновиробництва відсутня чітка концепція, котра систематизує особливості еволюції гендерних аспектів; непослідовною є також робота в цьому напрямі з точки зору недостатнього розкриття змісту, форми та аналізу досліджень культурологічного напрямку щодо аудіовізуального мистецтва.

Мета статті полягає саме в детальному розгляді імагологічних характеристик жіночих персонажів включно з розвитком трансформації їхніх образів у військовому кінематографі у період XX – початку XXI століть.

Узагальнені результати дослідження. У даній статті проаналізовано повноекранні фільми (художні та документальні), а також виявлено еволюцію жіночих репрезентацій у військовому кінематографі: від стереотипних ролей жертв або домогосподарок до складних образів жінок-воїнів, розвідниць, свідків геноциду та активних учасниць опору. Висвітлено зв'язок між художніми образами та реальними історичними процесами, зокрема лібералізацією військових норм і визнанням гендерного насильства як злочину. Окреслено динаміку гендерних ролей під впливом феміністичних рухів і зміни статусу жінок у збройних силах, а також відображено як ці явища простежено у кінематографі XX та першій чверті XXI століття.

Ключові слова: екранні мистецтва, жінки на війні, гендерні ролі, кінематографічні репрезентації, жіночі образи, фемінізм, військовий кінематограф.

Bohdan RUZHANSKYI,
orcid.org/0009-0001-7000-3050
Postgraduate student at the Department of Art History
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) lyubomira70@i.ua

Oleksandr BEZRUCHKO,
orcid.org/0000-0001-8360-9388
Doctor of Study of Art, Professor,
Head of the Film and Television Arts Department
Kyiv University of Culture
(Kyiv, Ukraine) oleksandr_bezruchko@ukr.net

GENDER DIMENSIONS OF SURVIVAL: CINEMATOGRAPHIC IMAGES OF WOMEN IN THE CONTEXT OF WAR (XX–EARLY XXI CENTURY)

Characteristics of the main topic. The article is devoted to the study of the representational roles of women in military cinema. The basis of this analysis is the active development of the global trend towards the creation of feature and

documentary films and the change in the polarity of the audience's view of the female figure in the context of films about armed conflicts, which is due to the evolution of their status both in society in general and, in particular, in the militaristic hierarchy. The images of female participants in combat and special operations on the big screen in films on military action themes also varied depending on the needs of state propaganda, if we talk about British films of the 1940s, or due to the international recognition of individual female directors, such as Oscar-winning Kathryn Bigelow.

Research problem. *Today, in the practice of international film production, there is no clear concept that systematizes the features of the evolution of gender aspects; The work in this direction is also inconsistent in terms of insufficient disclosure of the content, form and analysis of research in the cultural direction on audiovisual art.*

The aim of the article *is precisely to examine in detail the imagological characteristics of female characters, including the development of the transformation of their images in military cinema in the period of the 20th-early 21st centuries.*

The generalized results. *This article analyzes full-screen films (fiction and documentary), and also reveals the evolution of female representations in military cinema: from stereotypical roles of victims or housewives to complex images of female soldiers, spies, witnesses of genocide and active participants in the resistance. The connection between artistic images and real historical processes is highlighted, in particular, the liberalization of military norms and the recognition of gender violence as a crime. The dynamics of gender roles under the influence of feminist movements and the changing status of women in the armed forces are outlined, and how these phenomena are traced in the cinema of the 20th and first quarter of the 21st centuries is also reflected.*

Key words: *screen arts, women at war, gender roles, cinematic representations, female images, feminism, military cinema.*

Постановка проблеми. Дослідження репрезентаційних ролей жінок у військовому кінематографі є досить актуальним, оскільки війна традиційно вважалася «чоловічою» сферою. Що стосується протилежної статі, то в кінострічках їм частіше відводилась роль пасивних жертв, медсестер або символів «далекої домівки». Це, в свою чергу, відображало їхній статус у патріархальному дискурсі як Інше. Проте наприкінці ХХ ст. гендерні ролі жінок у військовому кінематографі зазнали радикальної трансформації. Цьому сприяли розвиток феміністичних рухів та реальна участь жінок у бойових діях (війни на території республік колишньої Югославії, близькосхідні збройні конфлікти). На екранах почали з'являтися жінки-воїни, жінки-герої, розвідниці, медичні сестри, свідки геноциду та активні учасниці рухів опору.

Водночас особливо гострою ця проблема видається в імагологічному аспекті, в якому кіно як засадничий «культурний текст» маскультури активно формує репрезентації Іншого, в тому числі гендерного. На сьогоднішній день під час глобальних трансформацій образ «жінки-воїна» стає невід'ємною імаготемою в кінематографі, адже впливає на сприйняття цілих націй у гендерному дискурсі.

Слід зазначити, що без системного підходу до вивчення цього явища не можна повною мірою зрозуміти, як кінематограф відображає та формує нові соціальні міфи про участь жінок у війні; яким чином військовий кінематограф впливає на жіночу ідентичність як повноправних суб'єктів історії збройних конфліктів.

Аналіз досліджень. Наукові дослідження та публікації щодо проблематики репрезентаційних ролей жінок у військовому кінематографі доцільно розділити на 5 груп:

– Перша група наукових досліджень ґрунтується на зосередженні критики щодо стереотипізації жінок (de Casqueray, 2010; Logie, 2016). Згідно цьому напрямку класичне кіно 1930-х – 50-х рр. активно відображало дихотомію щодо патріархального уявлення війни, де чоловік – воїн, а жінка – пасивна спостерігачка або невинна жертва.

– Друга група публікацій аналізує репрезентацію жінок в армії та військових структурах (Furia, Bielby, 2009; Tasker, 2017). Наукові праці цієї групи продемонстрували, що у фільмах, які зображували жінок-військових, акцентувалась увага на тимчасовій службі у порівнянні з чоловіками-колегами, які традиційно вважаються основами збройних сил.

– Третя група наукових робіт зосереджена на переосмисленні досвіду жінок в умовах бойових дій, які розгортаються навколо них (Mincheva, 2020; Jelača, 2021). Ці дослідження зосереджуються на кінострічках, в яких жінки відіграють основну роль при відображенні життя та побуту в умовах війни, як, наприклад, у документальній стрічці Ваад Аль-Катеб.

– Четверта група праць присвячена вивченню явища героїзації досвіду жінок на війні (Toivanen, Baser 2016; Fowler, Deacon, 2020). Науковці даної групи доводять, що прогресивні образи жіночих персонажів можуть містити в собі традиційну фемінність в поєднанні з чоловічими рисами, які дозволяють успішно виконати бойове завдання на війні.

– П'ята група об'єднує наукові праці, що досліджують наскільки сучасні кінострічки репрезентують військову професію жінки як її постійне місце роботи. (Tuzcu, 2019; Scanlan, 2023). Аналіз цих робіт дозволяє розглянути тенденції того, як жінки стають основною рушійною

силою при несенні служби та виконанні специфічних завдань, пов'язаних з успіхом певних спецоперацій.

Мета статті полягає в аналізі репрезентативних ролей жінок та їх еволюційних детермінант у військовому кінематографі у період ХХ–початку ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу дослідження. Беззаперечним є факт того, що війна, як своєрідний каталізатор соціальних перетворень, неминуче впливає на гендерні ролі та їх репрезентацію у культурі, в тому числі у кінематографі. Так, з першої половини ХІХ–до початку ХХІ століття відбулись безпрецедентні зміни в реальній участі жінок у збройних конфліктах – від праці в тилу та медичній службі до безпосередньої участі в бойових діях. Проте у кінематографі жіночі ролі в контексті війни практично не змінилися. Вони суттєво відставали від динамічної реальності та залишались на рівні архаїчних стереотипів. Цей часовий період, а саме проміжок з 1820-х до 2020-х років, у кінематографі характеризується дослідженням еволюційного розвитку та основних тенденцій відображення досвіду жінок в умовах як бойових дій, які розгортаються безпосередньо у їхній рідній країні, так і тих, що тривають за кордоном у вигляді повномасштабних воєн або спецоперацій з непостійними боєзйткненнями.

Слід зазначити, що історично сформоване бачення гендерних ролей, де жінка зберігає домашній затишок, що як явище залишалося найбільш актуальним до початку 1940-х років, коли в часи Другої світової війни жіноча роль набула більш ширшої участі у конфліктах, такої як участі у міських боях, та полон, чого раніше практично не траплялося, наприклад, під час подій Першої світової війни (1914–1918 рр.). На думку дослідниці Е. де Какерай «Традиційне стереотипне розподілення гендерних ролей у західних індустріальних суспільствах 1930-х років зазвичай обмежувало жінок переважно приватним простором, тоді як чоловікам відводилася домінуюча роль у сфері публічної. Таким чином, місцем і простором, де жінки мали певну свободу дій і влади, був дім, тоді як для чоловіків цей простір був менш значимим, і вони грали в ньому менш визначні ролі» (de Casqueray, 2010: 2).

Такий фундаментальний поділ знаходить своє відображення у фільмах як ХХ, так і ХХІ століття. Так, наприклад, в італійському післявоєнному фільмі Л. Коменчіні «Наречена Буби» (1963 р.), висвітлено образ «дівчини-селянки» Мари, яка намагається зберегти домашній затишок під час переслідування, а потім і ув'язнення її хлопця-пар-

тизана за подвійне вбивство. А у стрічці Б. Персівала «Книжкова злодійка» (2013 р.), дія якої відбувається у нацистській Німеччині, молода дівчинка Лізель саме в домашньому просторі, в оточенні різноманітних книг, знаходить для себе повністю безпечне середовище, тоді як за дверима будинку вона зіштовхується спочатку з конфліктами в школі, а потім і зі службою в Гітлерюгенді, що для головної героїні є зоною небезпеки та військової диктатури, де превалує чоловіча агресія.

Як бачимо, ці вищенаведені образи підтверджують тезу дослідниці Е. де Какерай відносно традиційно стереотипного розподілення гендерних ролей у західних індустріальних суспільствах 1930-х років.

Інший фільм на військову тематику французького режисера Жан-Жака Анно «Ворог коло брами» (2001 р.), епізодично демонструє образ «жінки-медика» під час Сталінградської битви, але при цьому одним із центральних персонажів є Тетяна Чернова, яка працює міліціонером і бере активну участь у бойових діях. Незважаючи на це у кінострічці переважна більшість часу відведена саме чоловічому героїзмі, хоча й режисер також акцентує увагу на домашньому просторі жінок, які змушені жити в руїнах міста та боротися за виживання.

Варто відмітити, що саме голлівудські кінофільми відіграли значну роль в процесі трансформації суспільних уявлень про жінок у військовий період. Хоча й при цьому саме американські фільми, які є найвпливовішими з точки зору масовості і часто недореалізують потенціал своїх же героїнь, про що й свідчить дослідження Ю. Лоджі, проведене у 2016 році: «у військовому жанрі Голівуд, здатний впливати на погляди глядачів через художні історії, не лише не сприяв прийняттю ролі жінок у війні, а й створив кінематографічну реальність, де жінки представлені недостатньо і яка «відстає» від реального положення речей на полі бою» (Logie, 2016: 70).

Це відставання, яке описане науковицею виявляється у кількох моментах, а саме:

1) через недорепрезентацію. Наприклад, такі культові військові фільми, як «Міст через річку Квай» (1957 р.) та «Врятувати рядового Райана» (1998 р.), фокусуються виключно на чоловічому бойовому досвіді та виключають жінок з основної військової картинки;

2) через стереотипізацію та маргіналізацію. Наприклад, у фільмі «Солдат Джейн» (1997 р.) спортсменка Джордан О'ніл, яка, між іншим, була учасницею олімпійських ігор, повинна буквально «стати чоловіком», щоб закінчити

курс з програми підготовки елітного спецпідрозділу «Морських котиків» Військово-морських сил США. Тобто, не дивлячись на чудову фізичну форму, жінка-рекрут має проявити в першу чергу навички соціалізації у маскулінній спільноті брутальних чоловіків і здійснювати зміни в своєму зовнішньому вигляді такі як збривання волосся на голові. Таким чином більшість проявів жіночності необхідно подолати аби повністю «стати своєю» у навчальному підрозділі, який складається виключно з чоловіків.

Науковці С. Фурія та Д. Білбі пояснюють цей феномен гендерною організацією війська: «Гендерно організована структура військової справи, з її високо маскулінізованою інституційною культурою, робить її особливо цікавим об'єктом для аналізу того, як соціальні інституції символічно впливають на таку культуру. У випадку з військом це також показує, наскільки Голлівуд може сприяти натуралізації суспільного сприйняття та легітимації гегемонічної маскулінності в гендерно структурованих організаційних культурах» (Furia, Bielby, 2009: 222).

З іншого боку, такий фільм як, наприклад, «Джейн береться до зброї» (2015 р.), хоч і намагається показати вправну з револьверами та гвинтівкою жінку в сетингу Дикого Заходу другої половини XIX століття, але демонструє несерйозне ставлення чоловіків до такого явища. Хоча й при цьому на території американського Фронтиру того часу було багато жінок-стрільців таких як, наприклад, Марта Джейн Канарі, котра брала участь в Індіанських війнах з корінним населенням США, або ж Бель Старр, яка спільно з чоловіком успішно займалася злочинною діяльністю з використанням вогнепальної зброї.

Якщо ж повертатися до тематики Другої світової війни у кінострічках, то фільм «Шпигуни-союзники» (2016 р.), не дивлячись на провідну роль жінки-розвідниці Маріанни Босежур у сюжеті військового трилера з елементами бойовика, зображує її як емоційно вразливу особистість, яка закохується у ворожого агента під час виконання власного завдання, таким чином використовуючи кліше про жінку-шпигунку, яка є романтичним інтересом чоловічого персонажу. Дослідниця А. Скенлан так пояснює це явище: «жанр шпигунських фільмів про Другу світову війну традиційно зосереджений на чоловіках, і хоча спостерігаються позитивні зміни у зображенні жінок, деякі теми та тропи залишаються незмінними, незважаючи на сучасні вимоги до змін» (Scanlan, 2023: 20). Це явище чудово розкривається у нідерландській кінострічці «Чорна книга» (2006 р.),

в якій єврейська партизанка Рахіль Штайн під псевдонімом Еліс де Фріз отримує наказ звабити нацистського офіцера СС, але дійсно закохується в чоловіка, паралельно дізнавшись про його антигітлерівські погляди. На початку фільму показано, що головна героїня стає свідком розстрілу її сім'ї окупантами, але при цьому пізніше по сюжету вона проявляє почуття до «благородного» ворога, який попри деякі дії на користь голландських партизанів, всеодно залишається саме ворогом і пізніше буде страчений за злочини проти людства.

При цьому, варто зазначити, що західна кіноіндустрія, в період 1939–1945 років, функціонувала під значним впливом державної пропаганди, яка підкреслювала участь жінок у військовому конфлікті і їхній внесок у перемогу союзників над нацистсько-фашистсько-імперіалістичною коаліцією ворогів. Науковиця І. Таскер так описує це явище: «Жорстко контрольовані державою національні кіноіндустрії відреагували на розширення участі жінок у військовій службі сюжетами, які прославляли досягнення та жертви військових жінок, водночас підкреслюючи тимчасовий, вимушений характер цієї роботи» (Tasker, 2017: 493).

Тобто можна стверджувати, що фільми про участь жінок у Другій світовій війні, які були відзняті та вийшли в прокат під час цієї війни в певній мірі менш клішовані ніж, наприклад, кінострічки нашого часу про цей історичний період. Варто лише згадати такі проекти по типу «Як пройшов день?» (1942 р.) та «Мільйони таких, як ми» (1943 р.), які зображують героїзм британських жінок як при небезпечній роботі під нацистськими бомбардуваннями на авіаційному заводі, так і при збройному протистоянні німецькому десанту під час його гіпотетичної висадки в прибережному англійському селищі. Хоча ці фільми і демонструють «тимчасову» участь жіночої статі у війні, але вони позбавлені надмірних кліше про ефектний вигляд в умовах боєзйткень та романтичний контекст у діях героїнь. Загалом же ж післявоєнні наративи часто повертали жінок до ролей жертв, які терплять насилля навколо в очікуванні допомоги. Наприклад, у такому більш сучасному австралійському фільмі, як «Дорога до раю» (1997 р.), йдеться про жінок-полонянок у японському військовому таборі під час Другої світової війни та робиться акцент на жіночих стражданнях, а не на їхній активній ролі у виживанні та спротиві. В даній картині жінки постають в образі слабкої статі, які отримують свободу лише після капітуляції Японії.

Широкий глядач частіше за все спостерігає на екрані за діями американських, британських,

німецьких або ж російських жінок в умовах бойових дій, що зумовлено більше широко розкритою тематикою військових конфліктів саме цих національностей у світовому кінематографі. При цьому образи героїнь з інших країн все частіше виринають як у фільмах, так і в працях дослідників зі сфери аудіовізуального мистецтва. До прикладу М. Тойванен та Б. Басер, аналізуючи зображення курдських жінок-бойовиків, підкреслюють наступне твердження: «Поєднання маскулінної участі у військових діях на передовій з м'якшими, фемінними рисами є потужним способом створення героїчного образу жінок у війні, які виходять за межі традиційних ролей, коли екстремальні обставини цього вимагають» (Toivanen, Baser, 2016: 305).

Такий гібридний образ жінки, що здатна до мужньої боротьби, але яка при цьому не втрачає своєї жіночності чи людяності і є представником недостатньо висвітленої у військовому кінематографі нації, стає ключовим у деяких сучасних фільмах про менш відомі для широкого глядача боєзйткнення. Таким, наприклад, є австралійська кінострічка режисерки Дженніфер Кент «Соловей» (2018 р.), яка розповідає про жорстоку помсту ірландської переселенки Клер солдатам за зґвалтування та вбивство власної сім'ї на території Тасманії у 1820-ті роки. При цьому героїня намагається зберегти людяність і не завжди відкрито вбиває ворогів, а іноді й публічно звинувачує їх у злочині та насильстві, намагаючись добитися справедливого суду над ними. Також Клер співпрацює з місцевими аборигенами та старається допомогти у порятунку їхнього народу, який винищується силами британських колоніальних військ. В іншому австралійському фільмі, але вже знову на тематику Другої світової війни, «Лоре» (2012, реж. Кейт Шортланд) розповідається про страждання дітей нацистського офіцера на чолі з найстаршою сестрою Ханнелор Дресслер на їхньому шляху до будинку бабусі через спустошені військовим конфліктом німецькі землі. Тобто кінострічка зображує поневір'яння саме сім'ї високопоставленого злочинця, яка хоч і не є винною у тій ситуації, в якій опинилася, але сам факт демонстрації важких випробувань нащадків привілейованої родини країни-агресора, робить цю групу протагоністів досить незвичайною в контексті світового кінематографу. Науковці С. Фаулер та Д. Дікон також підкреслюють аспект розрізнення жіночих дій при боєзйткненнях в порівнянні з чоловічими, але вже у контексті американського кіно, таким твердженням: «Жінка-військова також зображується як героїня у кіно. Найчастіше вона

живе на власних умовах і опиняється в ситуаціях, які зазвичай асоціюються з чоловіками, – та й до того ж добре з ними справляється. Хоч вона може приглушувати свою жіночність, зазвичай у неї гарні стосунки як з чоловіками навколо, так і з іншими жінками» (Fowler, Deacon, 2020: 10).

Дана гіпотеза простежується в американській стрічці про Другу світову війну режисерки Лідії Дін Пілчер «Заклик до шпигунства» (2019 р.), в якій розповідається про уміле управління жінкою Вірою Аткинс розвідницькою мережею в окупованій нацистами Франції, де вона разом з іншими диверсантами, серед яких служить навіть мусульманка-пацифістка Нур Інайят Хан, успішно протистоїть німецьким загарбникам, при тому покладаючись на кмітливість та турботу про колег, а не на грубу силу чи бойові навички. Подібна ситуація, але вже із демонстрацією жіночої участі в антитерористичних заходах і спецопераціях військових спецпідрозділів армії США, зображується у фільмах «Тридцять хвилин по півночі» (2012, реж. Кетрін Бігелоу) та «Табір «X-Ray» (2014, реж. Пітер Сеттлер). У першій кінострічці описується діяльність аналітика розвідки Майї Гарріс в жорстких умовах маскулінного світу американської близькосхідної розвідки при полюванні на «терориста номер один» – Усаму бін Ладена. Героїня другого фільму, молода дівчина Емі Коул, несе військову службу в надсекретній американській в'язниці Гуантанамо, де зіштовхується з проблемами тортур та навіть рятує від самогубства одного із в'язнів, порушуючи внутрішній протокол. Як стверджує дослідниця А. Тузку: «Обидва фільми – «Тридцять хвилин по півночі» (Zero Dark Thirty) та «Табір X-Ray» (Camp X-Ray) – є важливими, оскільки кидають виклик традиційним гендерним уявленням у військовому кіно... Хоча Мая та Емі – різні персонажки, їхня боротьба як жінок за визнання в домінованих чоловіками сферах військової системи США є спільною рисою, яка їх об'єднує» (Tuzcu, 2019: 68).

Що стосується військової кіноіндустрії Азії та Східної Європи, то жінки в них часто виконують додаткову символічну роль, стаючи уособленням водночас страждань та честі цілої нації. Наприклад, у фільмі «Квіти війни» (2011 р.) режисер Чжан Імоу будує свій сюжет навколо спроби врятувати групу школярок-китайок від жорстокості японських окупантів під час Нанкінської різанини. Місцеві повії переодягаються у форму дівчаток, щоб видати себе за них, і таким чином рятують молоде покоління, але самі стають жертвами. Жіноче тіло стає тут «полем битви», символом порушеної національної території та честі,

яку необхідно захистити. Сакральна жертва жінок через смерть чи сексуальне насильство стає кульмінацією трагедії нації. Вже у фільмі «Її історія» (2018 р.) наводиться історія жінок-корейок, які пережили японське сексуальне рабство в часи Другої світової війни, і через півстоліття, у 1990-их роках, намагаються привернути увагу світової спільноти до пережитого ними страхіття через судові позови з теперішнім урядом колишньої країни-агресорки.

У кінострічці «Пофарбоване пташеня» (2019 р.), де зображено провінційний побут в часи Другої світової війни на території Східної Європи, демонструється ще жорстокіше відношення до жіночого тіла, але вже представниками цієї ж статі. Коли селянки запідозрюють місцеву відлюдницю в стосунках з їхніми синами, вони знущаються та гвалтують жінку з метою провчити її, але всі дії виливаються в акт безглузлого насильства, який підкреслює вплив наслідків великих збройних конфліктів не тільки на фізичну, а й морально-психологічну форму життя.

На початку ХХІ століття з'являється ще одна прогресивна тенденція зростання кількості військових фільмів, які описують долю жінок в умовах збройних конфліктів, і є знятими жінками-режисерами. Багато таких кінострічок, серед яких «Лоре» Кейт Шортланд, «Тридцять хвилин по півночі» Кетрін Бігелоу, «Соловей» Дженніфер Кент, «Заклик до шпигунства» Лідії Дін Пілчер, якраз-таки і згадувалися вище. Але зустрічаються і фільми, що зміщують увагу з політичного та масштабного-батального характеру проєктів цього жанру до зображення приватних проблем жіночого досвіду в умовах війни, з якими не зіштовхуються представники чоловічої статі. Як підкреслює дослідниця Д. Єлача на прикладі постюгославського кіно: «Визнаючи різноманітність підходів серед них, ці фільми свідчать про те, що в постюгославському контексті жінки-режисери демонструють чітку тенденцію досліджувати невидимі обличчя та досвід війни, особливо жіночі, тим самим руйнуючи стандартні кліше воєнних фільмів, які зосереджуються переважно на травмі солдатів-чоловіків та поранених маскулінностях» (Jelača, 2021: 203).

Яскравим прикладом цього підходу є стрічка режисерки Ясмліни Жбанич «Грбавица» (2006 р.). Фільм розповідає не про бойові дії в Боснії, а про їх жахливі наслідки для мусульманської матері-одиначки Есми: її складні стосунки з дочкою, народженою внаслідок зґвалтування у військовому таборі. Війна у цій кінострічці – це травма, яка продовжується у мирний час і не дозволяє жінці

повторно соціалізуватися у досить консервативному суспільстві та ще й ставить під загрозу і життя її дитини. Іншим прикладом є вже документальна стрічка режисерки Марти Попіводи «Ландшафт опору» (2021 р.), на яку й посилялася В. Лебо у своєму дослідженні. У фільмі розповідається про героїчний спротив Софії Вуянович нацистській окупації сербської землі в часи Другої світової війни незважаючи на її початкове неприйняття як бійця та, тим більше, лідера. Навіть, коли жінка потрапляє в найвідоміший табір смерті – Освенцем, їй вдається стати очільницею місцевого руху опору та частково перешкоджати масовим стратам полонених.

Найпотужнішими образами жінок у війні часто стають не ті, хто тримає зброю, а ті, хто продовжує створювати осередки людяності серед хаосу. Це форма опору, що часто залишається непримітною для традиційного воєнного кіно, але правдиво розкривається в сучасних документальних фільмах про сучасні військові конфлікти. В цьому контексті варто звернути увагу на фільм «Для Сами» (2019 р.), який стає вражаючим прикладом такого опору, де сама режисерка, Ваад Аль-Катіб, зображує своє піклування про дочку Саму в місті Алеппо в умовах громадянської війни в Сирії. Як стверджує науковиця Д. Мінчева про цей фільм: «Це нагадування про те, що аль-Катеаб, у всій своїй вразливості, залишається живою, дихає та сміється – не попри бомби, а разом із ними. Її невгамовна любов до Сами стає найвищою формою спротиву режиму насильства та жорстокості» (Mincheva, 2020: 55). Цей реальний образ, який об'єднує в собі жінку-творця, героїню та матір, можна назвати надважливим для розуміння різноманіття жіночих вимірів виживання в умовах військового конфлікту та постійних боєзіткнень.

З іншого боку, унікальним явищем стають супергеройські кінопроєкти, в яких фігурують гіперболізовані образи жінок в умовах як історичних повномасштабних військових конфліктів, так і вигаданих фантастичних бойових діях. Зазвичай зустрічаються два типи сюжетних арок в подібних кінострічках:

1) випадки, коли жінка стає каталізатором чоловічих історій. Прикладом може слугувати персонаж фільму «Перший месник» (2011 р.) Пеггі Картер, яка є британським офіцером в американському проєкті по створенню суперсолдата в часи Другої світової війни та стає любовним інтересом головного героя Стіва Роджерса на прізвисько «Капітан Америка»;

2) сюжети, які обертаються навколо жінки – головної героїні з надприродними здібностями або

футуристичними гаджетами. Такими, наприклад, є персонажі фільмів «Диво – жінка» (2017, реж. Петті Дженкіс) про дівчину-амазонку Діану Принц, яка бере участь у Першій світовій війні на стороні Антанти, та «Чорна вдова» (2021, реж. Кейт Шортленд) про шпигунку-спецагента Наташу Романову, яка бореться вигаданою мілітаристською організацією під назвою «Червона кімната».

В таких кінофільмах жіночі персонажі поєднують в собі неймовірну фізичну силу, красу та непохитність, що призводить до популяризації вправних у військовій справі героїнь, але водночас сприяють створенню нових кліше та спрощують реальність жіночого досвіду в умовах бойових дій.

Висновки. Отже, аналіз основних аспектів кінематографічних репрезентацій жінок у контексті війни XX – початку XXI століття демонструє складну динаміку між існуючими культурними стереотипами, політичними наративами та поступовими, трансформаційними детермінантами у відтворенні образів. Такі зрушення, в першу чергу,

виявляються у спростуванні обмеження жіночого досвіду виключно приватною сферою. Крім того, відходять на другий план усталені кліше жіночої слабкості, безпорадності, страждання. На зміну приходять репрезентації військової фемінності та важливості участі жінок у вирішенні першочергових аналітично-бойових завдань, з'являються більш різноманітні жіночі образи в кіно.

Однак, як свідчить дослідження, традиційні стереотипи про жіночу репрезентативність ще залишаються непоодинокими в сучасному військовому кінематографі. На сьогоднішній день проблематика подолання розриву між реальною роллю жінок у сучасних конфліктах та їх кінематографічною репрезентацією залишається актуальним завданням для кінематографістів та наукових дослідників.

Перспектива подальших досліджень полягає у вивченні дисбалансу між реальною участю жінок на війні та їх кінематографічною репрезентацією, а також в аналізі новітніх жіночих образів у сучасному кінематографі та впливу гендерної ідентичності творців на формування репрезентацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. de Cacqueray E. New Slants on Gender and Power Relations in British Second World War Films. *Miranda [e-journal]*. 2010. № 2. P. 1–13. <https://doi.org/10.4000/miranda.1146> Independently peer-reviewed scholarly e-journal Miranda : веб-сайт. URL: <http://journals.openedition.org/miranda/1146>
2. Fowler S., Deacon D. A. A Century in Uniform: Military Women in American Films, Introduction. *McFarland & Company, Inc.* 2020. 12 p.
3. Furia, S. R., Bielby, D. D. Bombshells on Film: Women, Military Films, and Hegemonic Gender Ideologies. *Popular Communication*. 2009. № 7(4). P. 208–224. <https://doi.org/10.1080/15405700903046369>
4. Jelača, D. Witnessing Women: Quo Vadis, Cinema?. *Studies in World Cinema*. 2021. № 1(2). P. 198–219. <https://doi.org/10.1163/26659891-bja10003>
5. Logie, E. From Screen to Battlefield: The Evolution of the Female Role in Hollywood War Films and the U.S. Military. *King's College London*. 2016. 90 p.
6. Mincheva, D. Cinematic Islamic Feminism and the Female War Gaze: Reflections on Waad Al-Kateab's «For Sama». *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*. 2020. № 20. P. 54–70. <https://doi.org/10.33178/alpha.20.05>
7. Scanlan, A. How Changes in Women's Film Representations Reflect Changes in Society and Feminism: The Case of Modern WWII Spy Film and Modern Feminism. *Northern Illinois University*. 2023. 23 p.
8. Tasker, Y. Military Women in Cinema: War Stories and Future Worlds. In: Woodward, R., Duncanson, C. (eds) *The Palgrave International Handbook of Gender and the Military*. *Palgrave Macmillan, London*. 2017. P. 493–507. https://doi.org/10.1057/978-1-137-51677-0_30
9. Toivanen, M., Baser, B. Gender in the Representations of an Armed Conflict: Female Kurdish Combatants in French and British Media. *Middle East Journal of Culture and Communication*. 2016. № 9(3). P. 294–314. <https://doi.org/10.1163/18739865-00903007>
10. Tuzcu, A. Y. Between Zero Dark Thirty and Camp X-Ray: Changing Gender Dynamics of Contemporary American War Film. *Current Objectives of Postgraduate American Studies*. 2019. № 20(1). P. 57–71. <https://doi.org/10.5283/copas.311>

REFERENCES

1. de Cacqueray E. (2010). New Slants on Gender and Power Relations in British Second World War Films. *Miranda [e-journal]*, 2, 1–13 <https://doi.org/10.4000/miranda.1146> URL: <http://journals.openedition.org/miranda/1146>
2. Fowler S., Deacon D. A. (2020). A Century in Uniform: Military Women in American Films, Introduction. *McFarland & Company, Inc.* 12 p.
3. Furia, S. R., Bielby, D. D. (2009). Bombshells on Film: Women, Military Films, and Hegemonic Gender Ideologies. *Popular Communication*, 7(4), 208–224. <https://doi.org/10.1080/15405700903046369>
4. Jelača, D. (2021). Witnessing Women: Quo Vadis, Cinema?. *Studies in World Cinema*, 1(2), 198–219. <https://doi.org/10.1163/26659891-bja10003>

5. Logie, E. (2016). From Screen to Battlefield: The Evolution of the Female Role in Hollywood War Films and the U.S. Military. *King's College London*. 90 p.
6. Mincheva, D. (2020). Cinematic Islamic Feminism and the Female War Gaze: Reflections on Waad Al-Kateab's «For Sama». *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 20, 54–70. <https://doi.org/10.33178/alpha.20.05>.
7. Scanlan, A. (2023). How Changes in Women's Film Representations Reflect Changes in Society and Feminism: The Case of Modern WWII Spy Film and Modern Feminism. *Northern Illinois University*. 23 p.
8. Tasker, Y. (2017). Military Women in Cinema: War Stories and Future Worlds. In: Woodward, R., Duncanson, C. (eds) *The Palgrave International Handbook of Gender and the Military*. *Palgrave Macmillan, London*. 493–507. https://doi.org/10.1057/978-1-137-51677-0_30
9. Toivanen, M., Baser, B. (2016). Gender in the Representations of an Armed Conflict: Female Kurdish Combatants in French and British Media. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 9(3), 294–314. <https://doi.org/10.1163/18739865-00903007>
10. Tuzcu, A. Y. (2019). Between Zero Dark Thirty and Camp X-Ray: Changing Gender Dynamics of Contemporary American War Film. *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, 20(1), 57–71. <https://doi.org/10.5283/copas.311>

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 7.05:008:316.77(0.034.2)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-22>**Олександр СЕЛЯК,***orcid.org/0009-0004-5065-2119**студент II курсу магістратури кафедри мультимедійного дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна) selyack1@gmail.com***Олена СЛІТЮК,***orcid.org/0000-0001-9058-9979**кандидат технічних наук,**доцент кафедри мультимедійного дизайну**Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна) elena1200elena@gmail.com*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК

Стаття присвячена комплексному аналізу трансформацій, які відбуваються у сфері мистецтва в умовах глобалізаційних, технологічних та соціокультурних змін. Основна тема дослідження полягає у виявленні культурологічних викликів, що виникають під впливом цифровізації, розширення медіапростору та зміни комунікативних стратегій митців. Розглядається сучасне мистецтво саме як динамічний феномен, що охоплює кросмедійні, інтерактивні, перформативні та соціально орієнтовані практики, які формують нові способи творення і сприйняття художніх образів.

Порушено низку ключових проблем: розмиття меж між мистецтвом і повсякденністю; залежність творчих процесів від цифрових технологій; зміна ролі художника та глядача в умовах взаємодії; вплив комерціалізації, інституційних механізмів та масової культури на художній процес. Особливу увагу приділено питанню автентичності та авторства в середовищі, де відбувається постійне дублювання, модифікація та репродукування зображень. Підкреслено, що сучасні практики часто існують на межі між мистецтвом, технологіями та соціальною комунікацією, що породжує нові культурні колізії та потребує перегляду традиційних критеріїв естетичної оцінки.

Метою дослідження є визначення культурологічних чинників, які впливають на формування сучасного художнього дискурсу, а також аналіз способів, за допомогою яких мистецтво реагує на соціальні, політичні та технологічні зміни. Окреслено загальні тенденції розвитку мистецьких практик та визначено їхній вплив на культурне середовище.

Узагальнені результати свідчать, що сучасні мистецькі практики формують багаторівневий культурний простір, у якому поєднуються інноваційні технології, експериментальні форми та традиційні культурні коди. Доведено, що мистецтво стає важливим інструментом соціального діалогу, критичного осмислення реальності та створення нових моделей комунікації між митцем і аудиторією. Зроблено висновок, що подальше вивчення культурологічних аспектів сучасного мистецтва є необхідним для розуміння його ролі в розвитку глобального культурного процесу.

Ключові слова: сучасні мистецькі практики, культурологічні проблеми, цифровізація, кросмедійність, перформативність, цифрові медіа, художня комунікація.

Oleksandr SELYAK,*orcid.org/0009-0004-5065-2119**2nd year master's student at the Department of Multimedia Design
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) selyack1@gmail.com***Olena SLITYUK,***orcid.org/0000-0001-9058-9979**Ph.D. in Technology,**Associate Professor at the Department of Multimedia Design**Kyiv National University of Technologies and Design**(Kyiv, Ukraine) elena1200elena@gmail.com*

CULTUROLOGICAL PROBLEMS OF CONTEMPORARY ART PRACTICES

The article is devoted to a comprehensive analysis of transformations taking place in the field of art in the context of globalization, technological and sociocultural changes. The main theme of the study is to identify cultural challenges

arising from the influence of digitalization, the expansion of media space, and changes in artists' communication strategies. Contemporary art is considered as a dynamic phenomenon that encompasses cross-media, interactive, performative, and socially oriented practices that shape new ways of creating and perceiving artistic images. A number of key issues are raised: the blurring of boundaries between art and everyday life; the dependence of creative processes on digital technologies; the changing role of the artist and the viewer in the context of interaction; the influence of commercialization, institutional mechanisms, and mass culture on the artistic process.

Particular attention is paid to the issue of authenticity and authorship in an environment where images are constantly being duplicated, modified, and reproduced. It is emphasized that contemporary practices often exist on the borderline between art, technology, and social communication, which gives rise to new cultural collisions and requires a revision of traditional criteria for aesthetic evaluation. The aim of the study is to identify the cultural factors that influence the formation of contemporary artistic discourse, as well as to analyze the ways in which art responds to social, political, and technological changes. General trends in the development of artistic practices are outlined and their impact on the cultural environment is determined.

The generalized results show that contemporary artistic practices form a multi-level cultural space that combines innovative technologies, experimental forms, and traditional cultural codes. It has been proven that art is becoming an important tool for social dialogue, critical reflection on reality, and the creation of new models of communication between the artist and the audience. It is concluded that further study of the cultural aspects of contemporary art is necessary to understand its role in the development of the global cultural process.

Key words: contemporary artistic practices, cultural issues, digitalization, cross-media, performativity, digital media, artistic communication.

Постановка проблеми. Сучасне мистецтво перебуває у стані постійної трансформації під впливом глобалізаційних процесів, цифрових технологій та змін соціокультурного середовища (McLuhan, 2024). З одного боку, це створює нові можливості для експериментальних і кросмедійних практик, інтерактивної взаємодії митця і глядача, а також соціально орієнтованого мистецтва. З іншого боку, такі трансформації породжують низку культурологічних проблем: розмиття меж між традиційними формами мистецтва та повсякденністю, залежність творчих процесів від цифрових і комерційних чинників, зміни у ролі художника та глядача, а також проблеми автентичності, авторства і ціннісних критеріїв оцінки художніх творів.

Попри значну кількість досліджень у сфері сучасного мистецтва, залишається недостатньо вивченим комплексний вплив цифровізації та медіаекспансії на розвиток художнього дискурсу, а також взаємодію інноваційних практик із традиційними культурними кодами. Це зумовлює необхідність системного аналізу культурологічних аспектів сучасного мистецтва, який дозволяє окреслити загальні тенденції, визначити проблемні точки та оцінити роль мистецтва у соціальному та культурному просторі.

Таким чином, проблема дослідження полягає у визначенні та систематизації ключових культурологічних викликів сучасних мистецьких практик, аналізі їхнього впливу на художню комунікацію та культурне середовище в умовах глобалізаційних, технологічних та соціальних змін.

Аналіз досліджень. Сучасні мистецькі практики досліджувалися у різних аспектах провідними теоретиками та культурологами. Так

Н. Бурріо (Bourriaud, 2020) підкреслює важливість соціальної взаємодії у мистецтві та описує практики, які створюють простір для діалогу між художником і глядачем. Автор наголошує на зміні ролі глядача: він перестає бути пасивним спостерігачем і стає активним учасником художнього процесу.

Л. Манович (Manovich, 2020) досліджує вплив цифрових технологій на художню практику та медіа-культуру. Він підкреслює, що нові медіа змінюють способи створення, розповсюдження та сприйняття мистецьких творів, сприяючи появі інтерактивних, кросмедійних та експериментальних форм. Ці зміни ставлять перед сучасними митцями нові завдання щодо збереження авторства, автентичності та смислової цілісності творів.

Аналіз сучасних досліджень дозволяє виділити ключові тенденції у розвитку мистецьких практик: інтерактивність, перформативність, кросмедійність та соціально орієнтовані практики, які формують нові моделі художньої комунікації. Водночас більшість досліджень підкреслює суперечності між інноваційними підходами та традиційними культурними нормами, що потребує подальшого системного аналізу.

Таким чином, попередні дослідження створюють теоретичну базу для вивчення культурологічних проблем сучасних мистецьких практик та дозволяють окреслити напрямки подальшого дослідження, спрямованого на розуміння ролі мистецтва в умовах глобалізації, цифровізації та соціальних трансформацій. переробити по зразку

Мета статті – визначення ключових культурологічних проблем і викликів сучасних мистецьких практик, а також аналіз впливу глобалізаційних, технологічних та соціокультурних змін на

художню комунікацію та розвиток мистецького дискурсу. Дослідження прагне окреслити сучасні тенденції у мистецтві, включаючи інтерактивні, кросмедійні та соціально орієнтовані практики, і визначити їхній вплив на формування нових моделей створення та сприйняття художніх творів. Особлива увага приділяється питанням автентичності, авторства та взаємодії митця і аудиторії в умовах цифровізації та розвитку медіапростору.

Виклад основного матеріалу. Сучасні мистецькі практики характеризуються високим ступенем динамізму та різноманітності форм. Однією з ключових тенденцій є інтерактивність, що передбачає активну участь глядача у створенні або сприйнятті твору. Такий підхід змінює традиційні відносини між художником і аудиторією, розширює межі художнього простору та створює нові моделі комунікації (Bishop, 2022).

Ще одним важливим напрямком є кросмедійність, яка передбачає поєднання різних медіа та художніх платформ – від традиційного живопису та скульптури до цифрових інсталяцій і віртуальної реальності. Кросмедійні практики дозволяють митцям експериментувати з формою, змістом та способом взаємодії з аудиторією, водночас створюючи нові культурні значення та смислові контексти (Jenkins, 2016).

Перформативність сучасного мистецтва виражається у виконанні дій та взаємодії в реальному часі, що підкреслює процес створення твору як центральний елемент художньої практики. Такі практики часто мають соціальну чи політичну спрямованість, сприяючи активізації публічного дискурсу та критичному осмисленню суспільних явищ.

Важливим аспектом сучасного мистецтва є вплив цифрових технологій і медіа на процеси творчості та сприйняття. Нові медіа дозволяють не лише модифікувати та репродукувати твори, а й створювати інтерактивні простори для аудиторії, що забезпечує більш глибоке залучення та персоналізовану взаємодію. Одночасно це ставить питання про автентичність, авторство та цілісність художнього твору, адже цифрова трансформація дозволяє безліч способів копіювання і модифікації зображень.

Соціокультурний контекст також істотно впливає на розвиток сучасних практик. Мистецтво стає інструментом соціального діалогу, критичного осмислення реальності та активної участі у формуванні культурних норм. Художники все частіше працюють на межі мистецтва, технологій та комунікації, створюючи твори, що відображають складність сучасного світу та нові способи взаємодії з ним.

Таким чином, аналіз основного матеріалу свідчить, що сучасні мистецькі практики є багаторівневим і багатограним феноменом, що поєднує експериментальні, технологічні та соціально значущі підходи, змінюючи традиційні уявлення про мистецтво і його роль у культурному просторі.

Окрім зазначених тенденцій, важливо підкреслити зростання ролі глобалізаційних процесів, які суттєво впливають на формування сучасних мистецьких практик. Міжкультурний обмін, мобільність художників та доступність інформації розширюють можливості для творчих експериментів, сприяють появі нових жанрів та гібридних форм. У цьому контексті мистецтво дедалі більше постає як простір міжкультурного діалогу, де відбувається взаємопроникнення різних традицій, стилів та символічних систем.

Значним є також вплив соціальних мереж і цифрових платформ, які не лише стали новими просторами експозиції, але й змінили механізми сприйняття мистецтва. Художні твори поширюються миттєво, набуваючи статусу масового візуального контенту. Це породжує нові питання: чи зберігає мистецький об'єкт свою культурну цінність у масовому інформаційному потоці, як змінюється роль художника в умовах цифрової видимості та які критерії художньої якості застосовуються до контенту, що існує переважно в онлайн-середовищі.

У світлі цих процесів особливої актуальності набуває екологічний вимір мистецьких практик. Багато сучасних митців звертаються до проблем сталого розвитку, екології та відповідального споживання (Paul, 2015). Використання вторинних матеріалів, створення екопросвітницьких проєктів, залучення аудиторії до осмислення екологічних загроз формує нову етику взаємодії мистецтва та суспільства, у якій художня діяльність виконує не лише естетичну, але й морально-просвітницьку функцію.

Окремо варто зазначити посилення інституційної критики як наряду сучасних мистецьких практик. Художники дедалі частіше звертаються до аналізу механізмів функціонування арт-ринку, музейної політики, ролі кураторів та комерціалізації культурного простору. Такі практики спрямовані на переосмислення влади інституцій, забезпечення більшої прозорості та демократизації мистецького процесу. Вони створюють умови для активнішого залучення суспільства до обговорення того, яким має бути мистецтво та в чіїх інтересах воно функціонує (Foster et al., 2016).

Таким чином, сучасні мистецькі практики демонструють цілісну тенденцію до переосмис-

лення фундаментальних функцій мистецтва. Вони охоплюють не лише формальні експерименти чи технологічні інновації, а й соціальні, культурні та політичні аспекти взаємодії. Такий комплексний характер свідчить про глибоку інтеграцію мистецтва у ширший культурний і соціальний контекст, що визначає його нову роль – не лише як засобу естетичного впливу, а як інструменту осмислення, комунікації та трансформації сучасної реальності.

Ще одним важливим виміром сучасних мистецьких практик є індивідуалізація творчого досвіду, що проявляється у зсуві від колективних художніх наративів до персоналізованих форм самовираження (Danto, 2013). Митець дедалі частіше виступає не лише творцем, а й дослідником власної ідентичності, психоемоційного стану та соціального досвіду. У таких практиках акцент зміщується від об'єктивного зображення реальності до суб'єктивних переживань, що відкриває нові можливості для інтерпретації мистецтва та його впливу на глядача.

Водночас спостерігається активний розвиток інклюзивних мистецьких практик, які спрямовані на залучення різних соціальних груп – людей з інвалідністю, представників національних меншин, маргіналізованих спільнот. Інклюзивність у мистецтві розглядається не лише як етичний принцип, але й як спосіб розширення художнього дискурсу, адже залучення різних досвідів і світоглядів сприяє формуванню більш повного уявлення про соціальну реальність. Такі практики не лише руйнують бар'єри доступу до мистецтва, але й збагачують його новими змістами та формами.

Окремої уваги заслуговує феномен комерціалізації мистецтва, який під впливом глобального арт-ринку суттєво трансформує його функції та механізми існування. Зростання ролі приватних колекціонерів, аукціонних домів та брендових колаборацій створює нові умови для художнього виробництва. З одного боку, комерціалізація відкриває митцям додаткові можливості для популяризації та фінансової підтримки. З іншого – породжує ризик стандартизації творчості, орієнтації на ринкові смаки та втратою незалежності художніх пошуків.

У контексті цифрової епохи актуалізуються також питання збереження культурної спадщини. Оцифрування творів мистецтва, створення віртуальних музеїв та архівів забезпечують доступ до культурних цінностей широкій аудиторії. Проте

цей процес супроводжується дискусіями щодо збереження матеріальності твору, його унікальності та автентичності у цифровому середовищі. Виникає дилема між прагненням до глобальної доступності та необхідністю збереження історичної цілісності артефактів.

Таким чином, сучасні мистецькі практики постають як комплексний феномен, що охоплює широкий спектр тенденцій – від технологічних інновацій до соціально-політичних та естетичних змін. Їхня багатовимірність свідчить про те, що мистецтво сьогодні функціонує як форма інтелектуального та емоційного діалогу, осередок культурної пам'яті та інструмент критичного переосмислення реальності. Така еволюція мистецьких практик дозволяє не лише розширити простір творчості, але й зробити мистецтво важливим чинником суспільного розвитку, що сприяє формуванню нових моделей культурної взаємодії у глобалізованому світі.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє зробити низку важливих висновків щодо сучасних мистецьких практик з позицій культурології. По-перше, сучасне мистецтво є динамічним і багаторівневим феноменом, що охоплює інтерактивні, кросмедійні, перформативні та соціально орієнтовані практики. Воно формує нові способи створення і сприйняття художніх образів та змінює традиційні відносини між художником і аудиторією. По-друге, цифровізація та розвиток медіа значно впливають на творчий процес, відкриваючи нові можливості для експерименту, одночасно породжуючи проблеми автентичності, авторства та цілісності творів. Це підкреслює необхідність переосмислення критеріїв естетичної оцінки та культурологічних підходів до аналізу мистецтва. По-третє, сучасні мистецькі практики виконують важливу соціокультурну функцію, стаючи інструментом критичного осмислення реальності та соціального діалогу. Вони поєднують інноваційні технології з традиційними культурними кодами, що дозволяє мистецтву залишатися значущим елементом глобального культурного процесу. Таким чином, дослідження підтверджує, що аналіз культурологічних проблем сучасного мистецтва є необхідним для розуміння його ролі в умовах глобалізації, технологічних змін та соціальних трансформацій, а також для визначення напрямів подальшого розвитку мистецьких практик у сучасному культурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2022. 390 p.
2. Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel, 2020. 128 p.
3. Danto A. C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013. 224 p.
4. Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B. H. D. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 2016. 848 p.
5. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2016. 336 p.
6. Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2020. 400 p.
7. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, MA: MIT Press, 2024. 365 p.
8. Paul C. *Digital Art*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 2015. 272 p.

REFERENCES

1. Bishop, C. (2022). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 390 p.
2. Bourriaud, N. (2020). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel, 128 p.
3. Danto, A. (2013). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press, 224 p.
4. Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. H. D. (2016). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 848 p. [
5. Jenkins, H. (2016). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 336 p.
6. Manovich, L. (2020). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 400 p.
7. McLuhan, M. (2024). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press, 365 p.
8. Paul, C. (2015). *Digital Art*. London: Thames & Hudson, 272 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 07.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 785.7:781.7: 78.07

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-23>

Ярослава СЕРДЮК,
orcid.org/0009-0009-1012-9119
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри фортепіано
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) yaroslava_serdyuk@yahoo.com

НОВІТНЯ УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА МІНІАТЮРА: СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ (НА ПРИКЛАДАХ ТВОРІВ КОМПОЗИТОРІВ-ПЕРЕМОЖЦІВ КОНКУРСУ «ТВОРЧА МАЙСТЕРНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ»)

Актуальність дослідження зумовлена потребою в науковому осмисленні діяльності концертного музично-теоретичного проєкту «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» як такого, що має безпрецедентну цінність для музичного життя сучасної України, формуючи простір для творчої комунікації композиторів та виконавців, глибокого вивчення кращих надбань світової музичної культури ХХ–ХХІ ст., а також – стимулюючи створення композиторами сучасного покоління (чиє становлення прийшлося на 2000-ні рр.) нових фортепіанних та камерних опусів, що демонструють оригінальний підхід до різних жанрових та стилевих моделей, індивідуальне втілення сучасних принципів композиторського письма. Метою статті є висвітлення діяльності концертного музично-теоретичного проєкту «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики», розгляд стилевих тенденцій, що знайшли відображення у фортепіанних творах композиторів-переможців конкурсу в рамках цього проєкту, які представляють сучасну українську музичну культуру. Методологія дослідження базується на жанровому та стилевому підході, включає аналітичні музикознавчі методи. Наукова новизна дослідження зумовлена перш за все вибором аналітичного матеріалу – розглянуто твори, написані протягом останніх п'яти років, що ще не стали предметом наукового дослідження. Висновки підтверджують цінність «Творчої майстерні інтерпретації сучасної музики» для розвитку української музичної культури, різноманітність творчих пошуків композиторів, що взяли участь в конкурсах проєкту. Серед стилевих тенденцій, що знайшли відображення в їхніх творах – поєднання фольклорних витоків та рис модерністського та авангардного письма; фольклору, романтичної фортепіанної техніки з атональністю та джазовими елементами; естетики нової простоти та мінімалізму з національною інтонаційною основою, елементами сонористики та алеаторики, джазовими впливами; колористичне трактування гармонії та фактури, відчуття «просторових» якостей фортепіанного звучання, використання всього арсеналу піаністичних засобів, напрацьованих протягом ХІХ та ХХ ст. Кожна з позначених стилістичних тенденцій не зустрічається в розглянутих творах у чистому вигляді, а утворює складний та оригінальний конгломерат у відповідності до естетики постмодернізму з її інтертекстуальністю, діалогом з мистецтвом минулого, принципом поєднання найрізноманітніших стилевих елементів.

Ключові слова: українська фортепіанна музика, сучасність, стилеві тенденції, постмодерн, «нова простота», фольклор, джаз, мінімалізм.

Yaroslava SERDIUK,
orcid.org/0009-0009-1012-9119
Candidate of Art History,
Senior Lecturer at the Piano Department
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) yaroslava_serdyuk@yahoo.com

CONTEMPORARY UKRAINIAN PIANO MINIATURE: STYLISTIC TRENDS (USING EXAMPLES OF WORKS BY COMPOSERS-WINNERS OF THE 'MODERN MUSIC WORKSHOP COMPETITION')

The relevance of this research is driven by the need for a scholarly understanding of the activities of the concert music-theoretical project "Modern Music Workshop", which holds unprecedented value for the musical life of modern Ukraine. It creates a space for creative communication between composers and performers, allows for in-depth study of the best achievements of the global musical culture of the 20th–21st centuries, and stimulates composers of the modern generation, whose formation occurred in the 2000s, to create new piano and chamber works that demonstrate an original approach to various genre and stylistic models and individual manifestations of contemporary compositional principles. The purpose of this article is to highlight the activities of the concert music-theoretical project "Modern Music Workshop" and to examine stylistic trends reflected in the piano works of the competition-winning composers within this project,

which represent contemporary Ukrainian musical culture. The research methodology is based on a genre and stylistic approach and includes analytical musicological methods. The scientific novelty of the study is primarily determined by the choice of analytical material – works written over the past five years, which have not yet been the subject of scholarly research, were considered. The conclusions confirm the value of the project “Modern Music Workshop” for the development of Ukrainian musical culture, the diversity of creative searches of composers who participated in the project’s competitions. Among the stylistic trends reflected in their works are the combination of folk origins with features of modernist and avant-garde writing, folklore, the Romantic piano technique with atonality and jazz elements; aesthetics of new simplicity and minimalism with a national intonational foundation, elements of sonorism and aleatorics, jazz influences; colorful treatment of harmony and texture, a sense of the “spatial” qualities of piano sound, and the use of the full arsenal of pianistic means developed during the 19th and 20th centuries. Each of the noted stylistic tendencies is not found in the examined works in its pure form, but forms a complex and original conglomerate in accordance with the aesthetics of postmodernism, with its intertextuality, dialogue with the art of the past, and the principle of combining the most diverse stylistic elements.

Key words: *Ukrainian piano music, modernity, stylistic trends, postmodernism, 'new simplicity,' folklore, jazz, minimalism.*

Постановка проблеми. Творчість українських композиторів в царині фортепіанної музики в перші десятиліття ХХІ ст. показує стрімку динаміку розвитку, різноманіття стильових пошуків оригінальність та самобутність в засвоєнні кращих надбань світової музичної культури ХХ – ХХІ ст. Водночас існує певний розрив поміж власне композиторською творчістю та виконавською практикою й науковим осмисленням новітнього музичного мистецтва. На цьому тлі значну цінність для сучасної української музичної культури має всеукраїнський, згодом – міжнародний концертний музично-теоретичний проект «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики», створений на базі Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського (кафедра спеціального фортепіано №2, кафедра композиції). Він включає такі заходи як композиторський та виконавський конкурси, конференції, воркшопи, концерти та інші активності, спрямовані на вивчення музики ХХ – ХХІ ст. та створення простору для комунікації сучасних композиторів та виконавців. Водночас, попри унікальність та цінність такого проекту, він ще не отримав належного висвітлення в наукових працях, як і композиторські постаті, пов’язані із ним, що представляють новітню українську музику, й твори, що з’явилися, зокрема, й завдяки діяльності організаторів «Творчої майстерні». Вказане зумовлює **актуальність та наукову новизну дослідження.**

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Особливості розвитку української фортепіанної музики у другій половині ХХ, на початку – ХХІ ст., розглянуто в працях В. Киревої та Н. Логвіненко (2012), Н. Ревенко (2025), Н. Чабаненко (2019), Н. Зимогляд (2021), Л. Батстоун (2023), Г. Асталош та Ю. Соколовського (2023), А. Єрьоменко, Н. Єрьоменко, А. Душного (2024), С. Сяо (2024), .

Л. Батстоун зосереджується на розвитку української музики в першій третині ХХ ст., розглядаючи її в контексті музичного модернізму. Фокусом досліджень Н. Ревенко (2025), присвяченого укра-

їнській фортепіанній музиці в загальному контексті розвитку музичної культури країни, є період, що охоплює 80 – 90-ті рр. ХХ ст. Авторка, зокрема, вказує на трансформацію звукового образу фортепіано у період з 60-х по 90-ті рр. ХХ ст. завдяки поєднанню національних стильових витоків із досягненнями світової музики, на домінування стилістичної сфери, пов’язаної з мелодико-поліфонічним, токатно-лінійним типами письма у період з 60-х до 80-х рр., збагачення звукообразу фортепіано стилістикою та лексикою сакральної музики, мінімалістської, «tape music», використання нетрадиційних засобів звукоутворення, застосування елементів інструментального театру у 80-ті – 90-ті рр.

Г. Асталош та Ю. Соколовський вивчають постмодерні тенденції в українській музиці наприкінці ХХ ст. С. Сяо дає досить широкий огляд розвитку української фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст., але позначає лише його основні жанрово-стильові вектори та називає певні композиторські постаті, не даючи навіть прикладів їх фортепіанних творів, що відображали б ті чи інші тенденції в еволюції українського фортепіанного репертуару.

В. Киреева та Н. Логвіненко розглядають переважно фортепіанні опуси, створені композиторами протягом 60-х – 90-х рр. ХХ ст. в контексті їх застосування в навчальному процесі, зокрема, у закладах початкової мистецької освіти. Авторки виокремлюють такі тенденції як: інтерес до української народної музичної творчості; активний розвиток жанру художнього етюд, програмної сюїти, жанрів, що беруть свій початок в романтичній музиці; збагачення ансамблевого репертуару; поєднання традицій української музики з особливостями джазового стилю; збагачення музичної мови за рахунок атонального письма, поліладовості, сонористики; застосування авангардних композиційних прийомів: «художня гра», «монтажна драматургія» (Киреева, Логвіненко, 2012: 93–94).

Н. Чабаненко висвітлює авангардистські тенденції в українській фортепіанній музиці кінця ХХ ст. (70–90-ті рр.) на прикладі творів В. Сильвестрова, С. Бедусенка, М. Шуха, О. Некрасова, М. Скорика, Л. Дичко, О. Щетинського та ін., виокремлюючи такі тенденції як функціонування тональності на новому рівні, використання модальності (зокрема ладоутворень фольклорного походження), контрольованої алеаторики (зокрема, й для передачі атмосфери народного музикування), сонористики, зростання ролі поліфонії, поєднання новацій музичного модернізму та авангарду, створення п'єс на основі репетитивного методу мінімалістів (Чабаненко, 2019: 199–200).

Н. Зимогляд (2021) розглядає трансформації жанрових моделей в сучасній українській фортепіанній музиці на прикладах творів О. Яковчука, С. Зажитька, О. Гугеля, В. Рунчака, встановлюючи, що така трансформація проявляється через «імпліцитний» синтез жанрів під час декларації автором жанрової визначеності; декларативний синтез жанрів, орієнтацію на метажанровість, конкретизацію заявленої моделі жанру завдяки програмності і додатковим знакам жанрів; синтез музичного, вербального та візуального начал; експериментальний синтез знаків історико-культурних епох, видів мистецтва, жанрів, зокрема тенденція театралізації фортепіанної музики; інтерпретація жанру як метакультурного феномену; «симулякризація» – постмодерністське пародійне перетворення на «антижанр».

А. та Н. Єрмоєнко та А. Душний розглядають фортепіанні та камерні твори за участі фортепіано провідних митців України: Л. Грабовського, А. Загайкевич, К. Цепколенко, зокрема, й написані в останні роки, доходючи висновку, що «що сучасні митці знаходяться в активному пошуку способів вираження новітніх художньо-сонористичних засобів, тенденцій та комп'ютерно-електронних технологій у своїй творчості» (Єрмоєнко, Єрмоєнко, Душний, 2024: 154).

Водночас, до фокусу уваги перелічених досліджень майже не потрапили фортепіанні твори молодшого покоління композиторів, чие формування прийшлося на перші десятиліття ХХІ ст. і фортепіанні опуси, створені в останні 10 років.

Метою цієї статті є висвітлення діяльності концертного музично-теоретичного проекту «Творча майстерні інтерпретації сучасної музики», розгляд стилевих тенденцій, що знайшли відображення у фортепіанних творах композиторів-переможців конкурсу в рамках цього проекту, які представляють сучасну українську музичну культуру.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» на базі Національної музичної академії

ім. П. І. Чайковського є проектом, що включає такі вже усталені складові як композиторський та виконавський конкурси (до останнього входять номінації «Фортепіано соло», «Фортепіанний дует», «Камерний ансамбль», «концертмейстерська майстерність»), наукову конференцію, різноманітні круглі столи та воркшопи за участі українських та європейських музикантів. Таким чином, він має безпрецедентне значення для популяризації новітньої музики в Україні, сприяє залученню молодих композиторів до вивчення та імплементації у власну творчість світового досвіду в царині експериментів зі звуком, музичною формою, жанровими моделями, різними композиторськими техніками. Проект також дає можливість піаністам, виконавцям на інших інструментах, вокалістам значно збагатити свій слуховий та виконавський досвід, знайомлячись з кращими зразками музики ХХ–ХХІ століть. Також завдяки тому, що на конкурсі в номінації «Фортепіано», «Камерний ансамбль», «Концертмейстерська майстерність» учасники виконують твори переможців конкурсу композиторів, «Творча майстерня» формує простір для професійної комунікації та співпраці композиторів і виконавців. Ключовою для проекту постаттю є Оксана Ринденко – піаністка та науковиця, кандидатка мистецтвознавства, професорка кафедри спеціального фортепіано №2 НМАУ ім. Чайковського. Членами оргкомітету та журі конкурсів «Майстерні» в різні роки були такі провідні виконавці, композитори та музикознавці як Т. Рощина, І. Денисенко, Л. Гришко, Є. Дашак, В. Ковалінос, Б. Кривопуст, А. Загайкевич, В. Москаленко та багато інших¹.

В межах пропонованої статті, зважаючи на її обмежений обсяг, ми розглянемо твори композиторів, що стали переможцями конкурсу у 2021 і 2022 рр., а також тих, чиї опуси були залучені як обов'язкові для виконання на конкурсі піаністів в рамках проекту «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики». Обрані для аналітичної розвідки п'єси представляють різноманітні індивідуальні трактування жанру фортепіанної мініатюри.

Одним з обов'язкових творів на конкурсі композиторів у 2021 р. стала п'єса «Meditation on the JoHn CAGE's name» Сергія Вілки, написана під час перебування в творчій резиденції в місті Друскінінкай (Литва) у 2012 р. (Український музичний

¹ Докладніше про діяльність «Творчої майстерні інтерпретації сучасної музики» див. на сторінці проекту у соцмережах: <https://www.facebook.com/share/1AJWN5XMb6/>

світ, 2025)². Вона стала зразком індивідуального втілення українським композитором естетичних ідей Джона Кейджа – однієї з ключових постатей післявоєнного авангарду, митця, що одним з перших серед композиторів XX ст. втілює у власній творчості ідеї індійської філософії, даосизму та дзен-буддизму. Це проявилось як в особливій ролі тиші, так і у відтворенні атмосфери медитації завдяки, зокрема, повільним темпам, повторюваності матеріалу, його виведенню з однієї ладової основи або інтонаційно-гармонічного комплексу (що певним чином заклало основу для створення репетитивної техніки мінімалістами), а також – застосуванню принципу випадковості в композиції, що також стало відображенням захоплення Дж. Кейджа давньокитайською «Книгою перемін» (за якою можна було гадати за допомогою підкидання монети або гілочки тисячолітника) і певним чином підготувало появу алеаторики.

Перелічені ознаки, притаманні фортепіанним творам американського митця, знайшли відображення й у п'єсі С. Вілки. З медитативними композиціями Дж. Кейджа твор українського музиканта споріднюють такі риси як повільний темп, використання подовжених басових тонів, «вслуховування» у видовжені акорди та окремі педальні звуки у високому регістрі. Стихія «випадкового» знаходить своє втілення в загальному імпровізаційному характері п'єси, чергуванні витриманих гармоній та побудов каденційного типу (пасажів, що виконуються із обов'язковим застосуванням *rubato*). Окремо слід зазначити, яким чином у творі відображено монограму «joHn CAGE». Зважаючи на заголовок п'єси, можна було б очікувати на появу та повторення певного мелодичного звороту, лейтінтонації, побудованої на тонах h, c, a, g, e, натомість тут радше йдеться про лейтгармонію – великий мажорний септакорд c-e-g-h, який також періодично доповнюється тоном a, перетворюючись на нонакорд. Також тони h і a часто виступають і як педалі. Використання лейтгармонії частково перегукується з властивим Дж. Кейджу методом виведення всього матеріалу з певного інтонаційно-гармонічного комплексу. Гармонічний план п'єси свідчить про імплементацію композитором досвіду виконання джазової музики

(зокрема, як флейтист він брав участь у джазовому воркшопі Едена Ладіна).

Своєрідним «відлунням» фортепіанних композицій Дж. Кейджа, а саме – цілого пласта п'єс, споріднених назвою «Landscape» (пейзаж) стали такі риси як барвистість гармонії (зокрема, й завдяки джазовим акордам та зворотам), «просторове» трактування фактури (завдяки нашаруванню мелодичних та гармонічних пластів у різних регістрах, зіставленню крайніх регістрів інструмента).

Композиційна структура п'єси, попри загальну настанову на імпровізаційність, є доволі чіткою, поєднуючи варіаційність та тричастинність (розвиток тематизму відбувається, зокрема, й завдяки фактурному *crescendo*), а лейтгармонія-монограма додатково забезпечує цілісність форми.

Інший стилістичний вимір представляє диптих «Русалка і Чортківський танець» Самсона Мостового (лауреат другої премії на конкурсі композиторів в рамках «Творчої майстерні» 2021 р.). Він є прикладом поєднання національних фольклорних мотивів з композиційними прийомами, напрацьованими протягом XX ст., що є характерним для української фортепіанної музики, починаючи від 60-х – 70-х рр. Перша мініатюра циклу представляє собою варіації на кантиленну тему фольклорно-пісенного складу, побудовані за принципом фактурного *crescendo* із поступовим зростанням динаміки. Початкові варіації демонструють основну тему в підкреслено мінімалістичному викладенні, з діатонічною ладовою основою. Однак, вони містять і елементи сонористики завдяки використанню суцільної педалі. Загалом таке викладення нагадує про «пізній» фортепіанний стиль В. Сильвестрова та його мініатюри 2000-х рр. В наступних варіаціях тема поступово обростає щільним акордовим супроводом: композитор використовує розширену тональність та дисонантні гармонії на хроматичній основі. Передостання варіація є кульмінацією всієї п'єси, в ній імітується звучання дзвонів. В завершальній варіації, що виконує функцію кодирезюме, тема знову звучить в нюансі *pp*, але не в діатонічному, а хроматизованому дисонантному гармонічному «вбранні».

Друга п'єса загалом продовжує традиції токатно-ударного піанізму XX ст., але внутрішньої сюжетності та контрастності їй надає імпровізаційний середній розділ в повільнішому темпі, що викликає дуже опосередковану асоціацію з українськими думами. У середньому розділі застосовано такий самий принцип фактурного і динамічного *crescendo*, як і в першій п'єсі диптиху, реприза із варійованим початковим матеріалом наступає в момент кульмінації, до якої підводить весь тематичний розвиток середнього розділу. Завершує п'єсу масштабна віртуозна кода, в якій викорис-

² Сергій Вілка (нар. у 1987) – композитор, мультиінструменталіст, диригент. Співзасновник Sed Contra Ensemble. Випускник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (клас флейти С. Неугоднікова, клас композиції Є. Станковича). Студіював композицію у Є. Корновича в Варшаві у рамках стипендії Gaude Polonia у 2019 році. Як композитор брав участь у майстеркласах Йоганеса Шольхорна, Єжи Корновича, Хаї Черновін, Зигмунта Краузе, Тошіо Хосокави, Юсте Януліте (Український музичний світ, 2025).

товується октавна та акордова техніка. Хроматизована дисонантна акордова вертикаль, використання мажоро-мінорних акордових зіставлень в межах розширеної тональності, поєднання контрастних музичних образів надають всьому диптиху містичного і водночас драматичного характеру.

У п'єсі Богдана Сінченка³ (лауреат III премії на конкурсі «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» у 2021 р.) «Пожовклий зшиток» поєднуються естетика «нової простоти» й постмінімалізму та інтонаційні елементи національного українського мелосу. Загалом мініатюра занурює слухача в атмосферу ліричного споглядання. Згідно з власним коментарем автора, «тональність *cis-moll*, в якій написано п'єсу, з її темним й водночас проникливим колоритом (Бетховен Соната №14, Шопен ноктюрни, Брамс Інтермеццо ор. 117 тощо) була обрана не випадково, як і жанр фортепіанної мініатюри, що підкреслює ліричність, інтимність висловлювання. Назва твору символізує узагальнений “пожовклий”, зістарений образ минулого, що ніби застиг у часі. Вибір назви цього твору, як і інших програмних п'єс тісно пов'язаний із захопленням поетичним словом і творчими потугами в цій царині»⁴.

П'єса, яка має тричастинну структуру, починається зі вступу на основі фігурованого тонічного органного пункту. Використання органного пункту є важливою складовою гармонічної логіки цієї мініатюри. Саме цей засіб виразності додає відчуття «заціпеніння» в музиці. Тема твору, що побудована на квінтовій інтонації та мотиві з допоміжними звуками, викладена в першій-другій октавах. У творі використані елементи алеаторики й сонористики, зокрема в середньому розділі, де відбувається розвиток основного тематичного матеріалу, й у коді.

³ Богдан Сінченко (нар. у 1987) – композитор, випускник Северодонецького музичного училища ім. С. Прокоф'єва та Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (клас В. Золотухіна та В. Дробязгіної), викладач теоретичного відділу Северодонецького фахового коледжу культури і мистецтв ім. С. Прокоф'єва. Дипломант конкурсу імені Б. Лятошинського (2021). Влітку 2021 р. з твором «Espressivo» для 11 виконавців став офіційним учасником акції «Музика ПростоНеба», присвяченої 30-й річниці Незалежності України. Лауреат міжнародного конкурсу на кращий фортепіанний квартет Garth Newel Composition (США, 2022). Під час повномасштабного вторгнення РФ в Україну, у 2023–2024 рр., служив у складі 48 окремого штурмового батальйону ім. Номана Челебіджіхана Збройних Сил України (Senick, 2025).

⁴ З особистої бесіди з автором (2025).

На конкурсі композиторів 2022 р. було відзначено твори Дмитра Малого⁵ («Рондо перелесника», I премія), Євгена Геплюка («Шлях», II Премія), Данила Гетьмана (Три п'єси для фортепіано, Гран-прі). Перша п'єса є вільною транскрипцією фрагменту з опери композитора «Зелене коло» для фортепіано і будується на темі фольклорного походження, що відтворює інтонаційно-ритмічні формули коломийки. Твір Д. Малого продовжує традицію розгорнутих віртуозних рондо романтичної епохи (композитор використовує усе багатство фортепіанних технічних формул, що кристалізувалися в сольному репертуарі протягом XIX–XX ст.: пасажну техніку, акорди *martellato*, подвійні ноти, розлогі фігурації арпеджіо тощо), а також – концертних п'єс на фольклорній основі, що створювалися українськими композиторами в першій половині XX ст. (М. Лисенком, В. Косенком тощо), але зі застосуванням сучасної музичної мови: інтонаційно-гармонічний «словник» твору збагачений елементами гуцульського ладу, розширеної хроматичної тональності, зворотами, що нагадують про джазову гармонію, присутні фрагменти без визначеного тонального центру. Попри яскравість тематизму та ефектність віртуозних піаністичних прийомів, загалом, на нашу думку, Рондо дещо не вистачило стрункості форми та логічності розвитку тематичного матеріалу.

«Шлях» Євгена Геплюка⁶ можна назвати мініа-

⁵ Дмитро Малий (нар. у 1987) – композитор, піаніст, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри композиції та інструментування, старший викладач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського, лауреат міжнародних композиторських конкурсів в Україні (2011, 2012, 2020, 2022), США (2019) та Австрії (2021). Член Національної спілки композиторів України (2024); Член Національної всеукраїнської музичної спілки (2022); Член Ради молодих вчених (2020), володар Президентської стипендії і Грамоти від Харківської обласної Ради (2024), член журі конкурсів композиторів (ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2025).

⁶ Євген Геплюк (нар. у 1981) – піаніст, композитор, член Національної спілки композиторів України. У 1996 році закінчив Кам'янець-Подільську дитячу хорову школу. У 2000 році з відзнакою закінчив Хмельницьке музичне училище імені В. Заремби. У 2005 р. закінчив фортепіанний факультет Національної музичної академії імені П.І. Чайковського з відзнакою. У 2008 році закінчив асистентуру-стажування НМАУ імені П.І. Чайковського по спеціальності фортепіано, творчий керівник – Заслужений артист України Кот Ю. М. Впродовж навчання в Національній музичній академії імені П.І. Чайковського займався

тюрою-одою, на що вказує як характер тематизму, так і особливості фактурного викладу. П'єсу написано у складній тричастинній репризній формі, де реприза представляє собою варійований повтор матеріалу першого розділу зі значним фактурним ускладненням (видовжені багатозвучні акорди заповнені щільними пасажами, викладеними подвійними нотами). Загалом тематичний розвиток будується на зіставленні початкової теми хорального складу, що має риси гімну, викладений у масштабній, «фресковій» манері, та більш ліричної кантиленної другої теми. Яскравими рисами, що вирізняють цю п'єсу є світлий, «сонячний» гармонічний колорит (в якості гармоній, що виконують функцію тоніки, часто використовуються мажорні великі септакорди), різноманітні сонористичні та звукозображальні ефекти (нашарування акордових пластів, фігуровані остинато, що супроводжують основну мелодичну лінію, що викликає асоціацію із віддаленим звучанням дзвонів).

Твором, що став яскравим продовженням авангардної стилістики є цикл з трьох п'єс Данила Гетьмана. Перша п'єса має імпровізаційний характер, медитативно-ліричні фрагменти контрастують з раптовими яскравими кульмінаціями. Її звуковисотною основою став авторський симетричний лад, звукоряд, що має в основі дві чистих кварта. Друга п'єса є контрастною до першої та продовжує лінію творів токатного типу. Її звуковисотною основою є гармонічний комплекс f-ges-b-ces-e (що окреслює великий септакорд з квартою та секундою замість терції). Рисою, що відрізняє цю п'єсу також є складна ритміка: використовується змінний метр, складні вертикальні нашарування ритмічних малюнків. Також п'єса містить елементи обмеженої алеаторики (глісандо

по випадкових звуках, не прописаних в партитурі).

Третя п'єса знову перемикає у ліричну сферу, звуковисотною основою є вільно трактована дванадцятитоновість. Мініатюру вирізняють такі риси як постійна зміна характеру, примхлива ритміка, динамічні контрасти. В основі форми – варіаційність та вільно трактована тричастинність (скорочена реприза основної теми виконує також функцію коди).

Висновки. Концертний музично-теоретичний проєкт «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» є важливою складовою культурного життя сучасної України, що створює простір для реалізації художніх ідей композиторів та виконавців, забезпечує багаторівневу творчу комунікацію між українськими музикантами та представниками інших країн, стимулює інтерес виконавців до сучасної музики, співпрацю виконавців та композиторів. Огляд навіть кількох творів, що стали переможцями конкурсу за два роки дозволяє переконатися у різноманітності творчих пошуків сучасного покоління композиторів, успішному продовженні стильових тенденцій, закладених митцями попередніх десятиліть (кінця XX – початку XXI ст.): поєднання фольклорних витоків та рис модерністського та авангардного письма; фольклору, романтичної фортепіанної техніки з атональністю та джазовими елементами; естетики нової простоти та мінімалізму з національною інтонаційною основою, елементами сонористики та алеаторики, джазовими впливами. Також для всіх розглянутих творів властивими є яскраво виражене колористичне трактування гармонії та фактури, відчуття «просторових» якостей фортепіанного звучання, використання всього арсеналу піаністичних засобів, напрацьованих протягом XIX та XX ст. Слід також зазначити, що кожна з позначених стилістичних тенденцій не зустрічається в розглянутих творах у чистому вигляді, а утворює складний та оригінальний конгломерат у відповідності до естетики постмодернізму з її інтертекстуальністю, діалогом з мистецтвом минулого, принципом поєднання найрізноманітніших стильових елементів.

композицією у класі Народного артиста України, професора Л. Колодуба. З 2006 року працює в Національній музичній академії імені П.І.Чайковського концертмейстером кафедри мідних духових та ударних інструментів (Національний Симфонічний Оркестр України, 2025).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дмитро Малий. *ХНУМ ім. І. П. Котляревського*. URL: https://num.kharkiv.ua/assets/img/structure/faculties/composition/Malyi_1.pdf
2. Євген Геплюк. Соліст (фортепіано). *Національний Симфонічний Оркестр України*. 2025. URL: <https://nsou.com.ua/artists/evhen-hepluk/>
3. Єрьоменко А., Єрьоменко Н., Душний А. Фортепіанна творчість українських композиторів кінця XX – початку XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. – Вип. 79. Том 1. С. 148–155. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-19>
4. Зимогляд, Н. Тенденції модифікації жанру в сучасній українській фортепіанній музиці: від мета– до антижанру. *Вісник КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство». Вип. 44. Київ, 2021. С. 60–65. DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235312
5. Кіреєва В.Г., Логвиненко Н.І. Сучасні тенденції українського фортепіанного репертуару. *Наука. Релігія. Суспільство*. Київ, Інститут проблем штучного інтелекту МОН України і НАН України, 2012 – №1. С. 92–96. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/dee5ae1b-20ca-48d7-a1d5-a820f24ae34a/content>

6. Ревенко Н. Трансформація образу фортепіано в творчості українських композиторів XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2025. – Вип. 85, том 2. С. 159–164 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-2-24>
7. Сергій Вілка. *Український музичний світ*. 2025. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/vilka-sergij/>
8. Сяо, С. Жанрово-стильові вектори розвитку української фортепіанної музики XX – початку XXI століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2024 – 20(1). С. 133–138. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(1\).2024.306922](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(1).2024.306922)
9. Чабаненко Н. Українська фортепіанна музика кінця XX ст. та тенденції авангардизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2019 – №4. С. 198–200
10. Astalosh G. L., Sokolovskyy Y. A. Postmodern Accents in the Works of Ukrainian Composers of the Late XX Century. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*. 2023. No. 15(2). Pp. 324–341. DOI: <https://doi.org/10.18662/rrem/15.2/736>
11. Batstone L. “Every Kind of Art Began to Flourish”: Ukrainian music in the modernist context. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2023. No. 136, 49–59. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276554>
12. Senick, Z. Composer: SINCHENKO, Bohdan. *Ukrainian Chamber Music Encyclopedia*. 2025. URL: [https://www.ukrainianchambermusic.com/#/composer/SINCHENKO%2C Bohdan](https://www.ukrainianchambermusic.com/#/composer/SINCHENKO%2C%20Bohdan)

REFERENCES

1. Astalosh G. L., Sokolovskyy Y. A. (2023). Postmodern Accents in the Works of Ukrainian Composers of the Late XX Century. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*, Iasi, LUMEN Publishing House, 15(2). 324–341. DOI: <https://doi.org/10.18662/rrem/15.2/736>.
2. Batstone L. (2023) “Every Kind of Art Began to Flourish”: Ukrainian music in the modernist context. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, Kyiv, 136. 49–59. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276554>
3. Chabanenko N. (2019). *Ukrainska fortepianna muzyka kintsia XX st. ta tendentsii avangardyzmu*. [Ukrainian piano music of the 20th century and the tendencies of avant-garde] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, Kyiv, 4, 198–200 [in Ukrainian].
4. Dmytro Maliy [Dmytro Maliy] (2025). *KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho*. URL : https://num.kharkiv.ua/assets/img/structure/faculties/composition/Malyi_1.pdf [in Ukrainian].
5. Kireieva V.H., Lohvynenko N.I. (2012). *Suchasni tendentsii ukrainskoho fortepiannoho repertuaru*. [Modern Trends in Ukrainian Piano Repertoire] *Nauka. Relihiia. Suspilstvo*, Kyiv, Instytut problem shuchnoho intelektu MON Ukrainy i NAN Ukrainy, 1. 92–96. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/dee5ae1b-20ca-48d7-a1d5-a820f24ae34a/content> [in Ukrainian].
6. Revenko N. (2025). *Transformatsiia obrazu fortepiano v tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv XX stolittia*. [Transformation of the piano image in the works of Ukrainian composers of the 20th century] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, Drohobych, Vydavnychiy dim «Helvetyka»*, 85 (3). 159–164. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-2-24> [in Ukrainian].
7. Senick, Z. (2025). *Composer: SINCHENKO, Bohdan. Ukrainian Chamber Music Encyclopedia*. URL [https://www.ukrainianchambermusic.com/#/composer/SINCHENKO%2C Bohdan](https://www.ukrainianchambermusic.com/#/composer/SINCHENKO%2C%20Bohdan)
8. Serhii Vilka (2025). [Serhii Vilka]. *Ukrainskyi muzychnyi svet*. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/vilka-sergij/> [in Ukrainian].
9. Siao, S. (2024). *Zhanrovo-stylovi vektory rozvytku ukrainskoi fortepiannoi muzyky XX – pochatku XXI stolittia*. [Genre and Style Vectors of the Development of Ukrainian Piano Music of the 20th – Early 21st Century] *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, Kyiv, Instytut problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy, 20(1). 133–138. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(1\).2024.306922](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(1).2024.306922) [in Ukrainian].
10. Yeromenko A., Yeromenko N., Dushnyi A. (2024). *Fortepianna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv kintsia XX – pochatku XXI stolittia*. [Piano Works of Ukrainian Composers at the End of the 20th – Beginning of the 21st Century] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, Drohobych, Vydavnychiy dim «Helvetyka»*, 79 (1). 148–155. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-19> [in Ukrainian].
11. Yevhen Hepliuk. *Solist (fortepiano)* (2025) [Yevhen Hepliuk. Soloist (piano)]. *Natsionalnyi Symfonichnyi Orkestr Ukrainy* URL: <https://nsou.com.ua/artists/yevhen-hepliuk/> [in Ukrainian].
12. Zymohliad, N. (2021) *Tendentsii modyfikatsii zhanru v suchasni ukrainskii fortepiannii muzytsi: vid meta– do antyzhanru*. [Trends in Genre Modification in Contemporary Ukrainian Piano Music: From Meta– to Anti-Genre] *Visnyk KNUKiM, Seriia «Mystetstvoznavstvo»*, Kyiv, 44. 60–65. DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235312 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 10.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

UDC 378.091.3:78.1(510)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-24>**Wang XINMIN,**orcid.org/0009-0006-2914-7446

Graduate Student at the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies
Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
(Sumy, Ukraine) vansinmin@meta.ua

MODERNIZATION OF APPROACHES TO VIOLIN EDUCATION IN CHINA IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION CHANGES

The article presents a comprehensive reinterpretation of the contemporary system of violin education in the People's Republic of China, which operates as a multilayered, dynamic, and regionally differentiated model shaped by the country's sociocultural and educational landscape. The analysis highlights three dominant trajectories through which young violinists typically receive their initial and intermediate training. The first pathway is associated with state-run specialised institutions modeled after European conservatory-affiliated music schools. This structure is distinguished by its strong professional orientation, clearly regulated curricula, systematic assessment procedures, and integration of theoretical and general-education subjects. However, this option remains accessible mainly to students living in large urban centers. The second trajectory combines private introductory instruction with subsequent enrollment in secondary-level arts institutions that embrace an interdisciplinary framework, merging music training with visual arts, dance, theatre, and related fields. Although this route offers broader accessibility, the absence of unified national standards at the early stages produces substantial variation in students' preparedness. Nevertheless, these arts schools serve as an essential element in the national training system, enabling graduates to continue their studies at higher education institutions. The third model – entirely private, conducted outside any formal educational structure – provides the most flexible yet least comprehensive preparation. Learners who follow this path typically acquire fragmented instrumental skills without systematic theoretical grounding or ensemble practice, which greatly diminishes their chances of admission to leading conservatories and arts academies. Despite its limitations, this form of training is widespread due to its affordability and the lack of institutionalised arts education in many regions. The article concludes that China's violin education landscape is characterised by structural diversity, adaptability, and responsiveness to social realities. At the same time, its further advancement requires the standardisation of foundational curricula, deeper integration of the private instructional sector into the national education system, and the reinforcement of basic musical literacy requirements across all stages of study.

Key words: violin training, individualized learning, professional formation, Chinese arts institutions, pedagogical educational structures.

Ван СІНЬМІНЬ,orcid.org/0009-0006-2914-7446

аспірант кафедри хореографії та музично-інструментальної підготовки
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
(Суми, Україна) vansinmin@meta.ua

МОДЕРНІЗАЦІЯ ПІДХОДІВ ДО СКРИПКОВОЇ ОСВІТИ В КИТАЇ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ЗМІН

У статті окреслено загальну картину сучасної системи підготовки скрипалів у КНР, що постає як багаторівнева та динамічна структура, тісно пов'язана із соціокультурними та регіональними умовами країни. Музичне навчання у сфері скрипкового виконавства формується в умовах значної варіативності, де поєднуються елементи державного, приватного та змішаного навчання, що створює широкий спектр освітніх можливостей, але водночас спричиняє нерівність у рівнях підготовки. Державні спеціалізовані заклади, побудовані за європейськими консерваторськими моделями, забезпечують високопрофесійну й структуровану підготовку майбутніх музикантів. У їхніх програмах поєднано практичне навчання, системні теоретичні курси та загальноосвітні дисципліни. Однак доступ до цих освітніх можливостей значною мірою залежить від місця проживання, адже подібні заклади зосереджені переважно у великих містах. Поряд із державною системою активно функціонує середня мистецька освіта, що поєднує музичні дисципліни з іншими видами мистецтва, серед яких хореографія, театр тощо. Така міждисциплінарність сприяє ширшому культурно-мистецькому розвитку учнів, але відсутність єдиних вимог до базової підготовки призводить до неоднорідності академічних результатів. Помітну частку становить приватний сектор, який через свою доступність та гнучкість відіграє значну роль у ранньому освоєнні інструмента. Водночас навчання, що здійснюється поза рамками формальної системи, часто не забезпечує необхідної теоретичної бази та досвіду ансамблевої роботи, що ускладнює подальший вступ до провідних мистецьких навчальних закладів. Узагальнюючи результати аналізу,

автор зазначає, що система скрипкової підготовки у Китаї вирізняється структурною різноманітністю та високою адаптивністю до соціальних реалій. Разом із цим акцентується потреба в посиленні інституційної узгодженості між різними освітніми ланками, щоб забезпечити більш передбачувану та якісну траєкторію професійного розвитку молодих виконавців. Разом із тим, підвищення її ефективності потребує унормування змісту базової музичної освіти, посилення взаємодії між державними та приватними секторами й формування єдиних вимог до музичної грамотності на всіх етапах навчання.

Ключові слова: скрипкове навчання, індивідуальна освіта, фахове становлення, китайські мистецькі заклади, педагогічні освітні структури.

Introduction. In contemporary China, the violin has become one of the most sought-after Western instruments, generating an exceptional public demand for instruction. The rapid rise of interest in classical performance and academic music culture has resulted in a situation where the number of aspiring violin students vastly exceeds the capacity of the national educational system. The existing network of state institutions is unable to absorb this expanding interest, creating noticeable gaps at the elementary and intermediate stages of violin training.

Specialised schools offering structured violin education are relatively few and are concentrated predominantly in major urban centres such as Beijing, Shanghai, Wuhan, Xi'an, Nanjing, Shenyang, Tianjin, Guangzhou, and Chengdu. Although these cities maintain music schools, their overall quantity remains insufficient for the size of the population seeking formal instruction. A comparable shortage exists within the system of secondary arts colleges and vocational music schools, whose limited numbers restrict broader access to institutionalised training.

Consequently, many beginners resort to alternative, non-institutionalised forms of learning, most commonly private violin lessons conducted outside the official educational framework. While such options broaden access to instrumental tuition, they also underscore the urgent need to strengthen and expand China's formal infrastructure for music education.

At present, China employs several distinct organisational models for early and intermediate violin instruction. Each model carries its own pedagogical logic, strengths, and weaknesses, which calls for a differentiated examination of how violin performance skills are formed within these varied educational environments. The following sections will explore these models in greater detail.

Analysis of recent research and publications. Existing publications examine only certain components of this topic. For example, the article by M. Khoma, M. Shunevych, P. Tabakov, and T. Mazepa (Хома, Шуневич, Табаков, Лі Янь Лун, Мазепа, 2023) considers cultural interactions in the development of violin music in China, while the study by Wang Ke (Ван Ке, 2023) examines the activities of

Liu Shikun as the founder of the system of private education in China.

Other researchers analyse broader issues related to Chinese violin performance and musical culture. Questions of European influence, stylistic transformation, and intercultural synthesis in Chinese music are reflected in the works of Li Huaxin (Лі Хуаксін, 2023), O. Huzhva (Гужва, 2007), Li Yanlong (Лі Янлун, 2021), Chen Menwei (Чень Меньвей, 2024), among others. A distinct group of studies concerns the development of Chinese orchestral music, including contributions by Liu Shiye Qing (Liu Shiye Qing, 2008), Deng Jiakun (Ден Цзякунь, 2017), and several other authors.

Objective of the work. To investigate the distinctive characteristics and current configuration of China's contemporary system of violin training.

The methodological basis is grounded in a dialectical and systems-oriented methodological framework typical of cultural research. It employs a range of general scientific and logical approaches, including analytical and synthetic procedures, inductive and deductive reasoning, as well as historical and comparative methods for examining the issue.

Presentation of the main material of the research. In contemporary China, violin instruction for beginners and mid-level students is organised in several distinct formats, one of which represents the most academically rigorous and professionally oriented model. This pathway, rooted in the Russian pedagogical tradition and largely comparable to the conservatory-affiliated children's music schools of Europe, is accessible only to those living in the country's largest urban centres. Typically, young learners aged eight or nine enrol in a state-run primary music school, where a six-year programme of study awaits them. Instruction is centred on individual violin lessons, supplemented by additional musical and general-education subjects. Unlike the unified curriculum characteristic of Russian institutions, Chinese schools allow for considerable flexibility: each pupil progresses at an individually determined pace, while repertoire selection and the degree of technical difficulty are set exclusively by the teacher.

A defining feature of the Chinese beginner-level curriculum is the emphasis on etudes, which serve as

the primary material for mastering a wide range of technical skills. This focus is not incidental: as will be discussed later, technical refinement forms the ideological and methodological core of China's violin education system. Alongside etudes, most programmes include a selection of pieces, whereas scale practice is not compulsory at the initial stage and appears only at the teacher's discretion. Likewise, polyphonic repertoire and sonatas are considered optional for early-stage learners.

The musical curriculum is complemented by courses in solfège and music theory, and primary music schools also provide a full set of general-education subjects, including Chinese language, mathematics, English, and political studies.

Upon completing the initial six-year cycle, the most promising students advance to a secondary-level state music school for an additional six years of training, the final three of which correspond – by European classification – to college-level study. At this stage, the curriculum expands to include harmony, world music history, and Chinese music history, while lessons in solfège and theory continue. Some institutions also offer ensemble and orchestral training. Specialisation classes are held once or twice weekly, accompanied by mandatory annual evaluations and examinations. Each year begins with a technical audition, typically scheduled for the second month after the summer break, to reinforce discipline and intensify students' study efforts. During this assessment, students demonstrate their command of scales, double stops, and etudes. Notably, even at the second tier of education, the cultivation of technical proficiency remains central, with the technical examination serving as the primary benchmark of progress.

In addition to the annual technical audition, violin students sit for two performance examinations each year. The winter assessment typically features a programme consisting of works by both Chinese and international composers, whereas the summer examination is devoted to larger-scale repertoire such as a sonata or concerto.

The culmination of violin training in China is higher education. After completing the secondary stage, more than half of the graduates continue their studies at conservatories, while others enrol in university music departments or pedagogical institutions. A portion of students, however, pursue alternative professional paths outside the field of music (Chen Yu, 2010).

The second major avenue for violin training in China is considerably more accessible to the wider population and, for residents of most cities, often represents the only realistic path to obtaining a solid

musical education. Because specialised music schools are absent in the majority of Chinese urban centres, children typically begin their musical studies while attending a regular secondary school, supplementing this with private one-to-one violin lessons.

Once students complete their initial stage of instruction, they may continue their education at secondary professional schools of the arts – independent institutions that are not directly affiliated with conservatories. The programmes offered by these schools are interdisciplinary in nature and encompass a broad spectrum of artistic fields, including music, painting, choreography, theatre, and others. Depending on regional conditions and chosen specialisation, the course of study may last from four to six years. Those who achieve outstanding performance results receive the opportunity to continue their education at the nation's leading conservatories (Chen Yu, 2010).

The chief strength of this educational route lies in its availability, which is not limited by geographical location. Nevertheless, the system presents several notable weaknesses. The earliest stage of study occurs entirely outside the formal educational framework, without standardised requirements or unified pedagogical guidelines. As a result, the quality of instruction depends almost entirely on the competence and pedagogical culture of individual private teachers. Although many of them are highly qualified and capable of providing structured foundational training – including technical studies, large-form repertoire, and scale work – there are frequent cases in which students encounter a very narrow repertoire focused mainly on small pieces, which restricts their overall artistic and technical development.

Another significant challenge is the near-absence of theoretical and general music subjects at the beginning level. Disciplines such as solfège, music theory, and music history are rarely taught privately, leaving students with noticeable gaps that complicate their transition into more structured educational settings.

The subsequent stage of this pathway involves admission to a professional art school – an institution comparable in status to a college. Such schools exist in nearly all large Chinese cities, making them a popular choice for students from various regions. Their curricula include specialised music subjects analogous to those taught in second-level state music schools: individual lessons in the major instrument (twice weekly), solfège, harmony, ensemble, orchestral practice, and more. Assessment consists of two compulsory examinations each academic year. The winter exam focuses on etudes and small pieces, occasionally including works by Bach, while the summer exam typically requires the performance of part of a

sonata or concerto. However, the examination criteria are generally less rigorous than those applied in conservatory-affiliated schools.

Upon graduating from a professional art school, students may pursue different pathways: admission to a conservatory or pedagogical university, further professional training as performers or educators, or immediate entry into the music industry, such as employment in orchestras. Nevertheless, statistical data show that approximately half of graduates eventually choose careers outside the field of music.

In summary, this second educational route within China's violin training system represents a balanced but imperfect model – one that successfully broadens access to musical education yet still requires significant improvement, particularly in standardising early instruction and ensuring a more comprehensive and coherent curriculum.

The third model of violin education in China is built entirely on private, individually organised instruction. In this format, children pursue their general academic studies in regular primary and secondary schools while receiving violin lessons during their free time. Although this approach is widespread and convenient, it presents substantial limitations when viewed through the lens of comprehensive musical and professional development.

Students who rely exclusively on private lessons typically do not encounter the full spectrum of subjects that constitute a complete music curriculum. Essential components such as music theory, solfège, music literature, ensemble practice, and orchestral performance are usually absent. As a result, their training tends to be confined to mastering selected pieces and acquiring practical performance skills, which leads to a narrowly focused artistic profile.

When considering continuation into professional music education, such students often orient themselves toward university music faculties with a predominantly pedagogical focus. Admission to high-level conservatories or specialised music academies is usually difficult for them, as these institutions require thorough preliminary preparation that aligns with unified academic standards – preparation which private instruction rarely provides in full.

Consequently, many individuals educated solely through private lessons pursue careers in basic-level instrumental teaching, working primarily with beginners either individually or in small groups. Although isolated cases exist of students achieving a high level of performance exclusively through private instruction, such outcomes are exceptional rather than typical.

Overall, China's violin education landscape is marked by considerable heterogeneity and adaptabil-

ity. Unlike the Russian system, where educational trajectories are more standardised, Chinese higher music education clearly distinguishes between performance-oriented and pedagogy-oriented programmes. At the foundational levels, multiple alternative forms of training coexist, with private instruction being the most accessible and widespread. However, while this model introduces many students to the violin, it simultaneously restricts their potential for broader academic development and advanced artistic growth.

Conclusions. The analysis makes it possible to assert that China's system of violin training is multilayered, highly diverse, and capable of adapting to the country's socio-cultural and regional conditions. It encompasses three principal educational trajectories, each characterised by a distinct degree of professional orientation, curricular organisation, accessibility, and expected outcomes.

The first trajectory – state-run specialised music schools – constitutes the most academically rigorous and professionally oriented model. Built on principles similar to those of the Russian system, it offers future violinists the broadest range of educational opportunities, integrating specialised instrumental instruction with theoretical and general-education subjects and providing a clear line of progression from the primary level to higher music education.

The second trajectory, which involves initial private lessons followed by enrolment in secondary professional art schools, represents an intermediate, compromise option that balances accessibility with the possibility of later professional advancement. Despite the absence of standardised pedagogical requirements at the introductory stage, these art schools often enable students to compensate for earlier instructional gaps and prepare them for further study at conservatories or participation in orchestral training.

The third trajectory – fully private, non-institutional instruction – proves the least efficient in terms of forming comprehensive musical competency. Learners within this model typically acquire only a narrow set of performance skills, focusing primarily on instrumental technique without exposure to the broader spectrum of theoretical and ensemble disciplines. This significantly reduces their chances of entering high-level professional academies and limits their future prospects, often directing them toward pedagogical or amateur pathways.

Overall, China's violin education framework exhibits considerable flexibility and the ability to serve diverse social and regional contexts. Nevertheless, the system would benefit from greater standardisation, particularly at the introductory level, to ensure more equitable access to high-quality professional training for all students (Chen Yu, 2010).

Promising directions for future research involve a detailed examination of how violin education varies across China's regions, as well as an assessment of the comparative effectiveness of private instruction versus state-supported models. It is also important to explore the methodological principles applied at different stages of violin training and to evaluate how

these approaches influence students' artistic development. Further attention should be given to the potential mechanisms for integrating private educational services into the formal institutional framework, along with an investigation of how digital technologies reshape the structure, content, and pedagogical strategies of modern violin education.

BIBLIOGRAPHY

1. Ван Ке. Лю Шикунь – засновник системи приватної фортепіанної освіти в Китаї. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 65, том 1. С. 56–61.
2. Гужва О. П. Дебюссі: дух протиріччя. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2007. № 11. С. 14–19.
3. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів, 2017. 193 с.
4. Лі Х. Європейський вплив та стиліові конотації у китайській фортепіанній музиці XX – початку XXI ст. : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. Суми, 2023. 210 с.
5. Лі Яньлун. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіцонга : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2021. 222 с.
6. Хома М., Шуневич М., Табаков П., Лі Янь Лун, Мазепа Т. Культурні взаємодії у розвитку скрипкової музики в Китаї: інтеграція національних та європейських впливів. *Академічні візії*. 2024. Вип. 29. С. 1–4.
7. Чень Менвей. Інтеграція європейських традицій у скрипкове мистецтво Китаю (на прикладі музичного життя Китаю першої половини XX століття) : дис. доктора філософії : 025 – музичне мистецтво. Львів, 2024. 200 с.
8. 中國小提琴教育的發展(1900–1949). 北京 : 北京音樂學院檔案館, 2010. 152頁.
9. 刘世青. 哈尔滨交响乐团 : 百年发展史 (1908–2008) . 上海 : 上海音乐学院出版社, 2008. 164页.

REFERENCES

1. Wang Ke (2023). Liu Shikun – zasnovnyk systemy pryvatnoi fortepiannoi osvity v Kytai [Liu Shikun as the Founder of the Private Piano Education System in China]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, vyp. 65, t. 1, 56–61. [in Ukrainian].
2. Huzhva O. P. (2007). Debiussi: dukh protyrichchia [Debussy: The Spirit of Contradiction]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, no. 11, 14–19. [in Ukrainian].
3. Deng Jiakun (2017). Kytaiska orkestrova dukhova muzyka u konteksti dialohu kultur [Chinese Orchestral Wind Music in the Context of Intercultural Dialogue]. PhD diss. (Music Art), Lviv, 193 p. [in Ukrainian].
4. Li H. (2023). Yevropeyskyi vplyv ta stylovi konotatsii u kytaiskii fortepiannii muzytsi XX – pochatku XXI st. [European Influence and Stylistic Connotations in Chinese Piano Music of the 20th – Early 21st Centuries]. PhD diss. (Music Art), Sumy, 210 p. [in Ukrainian].
5. Li Yanlong (2021). Peretvorennia natsionalnykh ta svitovykh tendentsii v rozvytku kytaiskoi skrypkovoi muzyky na prykladi tvorchosti Ma Sicong [Transformation of National and Global Trends in the Development of Chinese Violin Music through the Works of Ma Sicong]. PhD diss. (Music Art), Lviv, 222 p. [in Ukrainian].
6. Khoma M., Shunevych M., Tabakov P., Li Yanlong, Mazepa T. (2024). Kulturni vzaiemodii u rozvytku skrypkovoi muzyky v Kytai: intehtatsiia natsionalnykh ta yevropeyskykh vplyviv [Cultural Interactions in the Development of Violin Music in China: Integration of National and European Influences]. *Akademichni vizii*, vyp. 29, 1–4. [in Ukrainian].
7. Chen Mengwei (2024). Intehtatsiia yevropeyskykh tradytsii u skrypkove mystetstvo Kytaiu (na prykladi muzychnoho zhyttia pershoi polovyny XX stolittia) [Integration of European Traditions into Chinese Violin Art (Based on the Musical Life of the First Half of the 20th Century)]. PhD diss. (Music Art), Lviv, 200 p. [in Ukrainian].
8. Zhongguo xiaotiqin jiaoyu de fazhan (1900–1949) (2010). Zhongguo xiaotiqin jiaoyu de fazhan (1900–1949) [The Development of Violin Education in China (1900–1949)]. Beijing: Beijing Yinyue Xueyuan Dangan Guan, 152 p. [in Chinese].
9. Liu Shiqing (2008). Haerbin jiaoxiang yuetuan: bainian fazhan shi (1908–2008) [Harbin Symphony Orchestra: A Century of Development (1908–2008)]. Shanghai: Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe, 164 p. [in Chinese].

Дата першого надходження рукопису до видання: 17.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 780.616.432.035"18/19"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-25>

Олександр СКЛЯРОВ,
orcid.org/0000-0003-0720-9838
професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри фортепіано
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) proskliarov@gmail.com

ФЕНОМЕН НЕОКЛАСИЦИЗМУ ЯК НОВОГО НАПРЯМКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Стаття розглядає історію зародження і становлення епохи неокласицизму в музичному мистецтві та його особливості. Робота має на меті проаналізувати процес виникнення у музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століття неокласичного стилю (як реакції на естетику пізнього романтизму та імпресіонізму), дослідити шляхи втілення неокласичних тенденцій (формальна ясність, раціоналізм, звернення до поліфонічної та класичної спадщини) у творчість провідних композиторів епохи модернізму. **Результати дослідження.** Неокласицизм у музиці кінця XIX – початку XX ст. прагнув відродження стилістичних особливостей ранньокласичного та класичного періодів. Основа цього напрямку – синтез традиційного й новаторського. Він розвивався у взаємодії з історичними стилями (бароко, класицизм, романтизм) та новими течіями (імпресіонізм, експресіонізм). До видатних представників цього стилю належать С. Франк, І. Брамс, А. Брукнер, А. Дворжак, П. Гіндеміт, М. Равель, Р. Штраус та інші. Вони оновили музичну мову, зберегли зв'язок із європейською традицією та використали інновації (політональність, дисонанси, жорсткий ритм) для висловлення сучасного світогляду. **Наукова новизна.** У статті дається визначення музичного неокласицизму як типу музичного творення, що реалізується в історико-культурних умовах модерністського і постмодерністського дискурсу шляхом взаємодії різночасових естетико-стильових елементів; проаналізовано та виявлено неокласичні риси у творах для фортепіано композиторів, які написані у неокласичному стилі. **Практична значущість** статті полягає у подальшому здійсненні музикознавчого аналізу творів композиторів кінця XIX – початку XX століття для фортепіано загалом, а також осмислення нового напрямку як важливого чинника у формуванні професіоналізму виконавців. **Висновки.** Неокласицизм являє собою естетичний напрямок, що знаменує розрив із попередніми музичними традиціями, у центрі якого – пошук натхнення в музичній спадщині передромантичного та романтичного періодів. Композитори цього напрямку прагнули до чітких форм і логічного розвитку, зокрема поліфонії, поступово відходили від емоційної суб'єктивності та не сприймали монументальність романтичних жанрів. Неокласицизм виник як альтернатива невизначеності імпресіонізму й атональності експресіонізму, цей стиль запропонував оновлений підхід до тональності. Його провідною рисою стало поєднання класичних моделей і античних сюжетів із прагненням до ясності, порядку і гармонії. Цей напрямок перебуває на межі між сучасним модернізмом і традиціоналізмом, підкреслюючи звернення до стійких класичних принципів як протизвагу змінній динаміці сучасного світу.

Ключові слова: музичний неокласицизм, неокласична ситуація, музичне мистецтво кінця XIX – початку XX століття, виконавське мистецтво, класичний період, імпресіонізм, модернізм, класична спадщина.

Oleksandr SKLIAROV,
orcid.org/0000-0003-0720-9838
Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor at the Piano Department
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) proskliarov@gmail.com

THE PHENOMENON OF NEOCLASSICISM AS A NEW DIRECTION IN MUSICAL ART OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES

The article examines the history of the emergence and development of the neoclassical era in musical art and its characteristics. The **aim** of work is to analyse the emergence of the neoclassical style in musical art in the late XIX and early XX centuries (as a reaction to the aesthetics of late romanticism and impressionism) to explore the ways in which neoclassical trends (formal clarity, rationalism, reference to the polyphonic and classical heritage) were embodied in the works of leading composers of the modernist era. **Research results.** Neoclassicism in music of the late XIX and early XX centuries sought to revive the stylistic features of the early classical and classical periods. The basis of this trend was the synthesis of the traditional and the innovative. It developed in interaction with historical styles (baroque, classicism, romanticism) and new trends (impressionism, expressionism). Prominent representatives of this style include

*S. Franck, J. Brahms, A. Bruckner, A. Dvořák, P. Hindemith, M. Ravel, R. Strauss, and others. They renewed the musical language, preserved the connection with European tradition, and used innovations (polytonality, dissonance, harsh rhythms) to express a contemporary worldview. **Scientific novelty.** The article defines musical neoclassicism as a type of musical creation that is realized in the historical and cultural conditions of modernist and postmodernist discourse through the interaction of aesthetic and stylistic elements from different periods. It analyses and identifies neoclassical features in piano works by composers written in the neoclassical style. The **practical significance** of the article lies in the further implementation of musicological analysis of works for piano by composers of the late XIX and early XX centuries in general, as well as in the understanding of the new direction as an important factor in the formation of performers' professionalism. **Conclusions.** Neoclassicism is an aesthetic movement that marks a break with previous musical traditions, centred on the search for inspiration in the musical heritage of the pre-romantic and romantic periods. Composers of this movement strove for clear forms and logical development, particularly polyphony, gradually moving away from emotional subjectivity and rejecting the monumentality of romantic genres. Neoclassicism emerged as an alternative to the uncertainty of impressionism and the atonality of expressionism, offering a renewed approach to tonality. Its leading feature was the combination of classical models and ancient themes with a desire for clarity, order, and harmony. This movement straddles the line between contemporary modernism and traditionalism, emphasizing a return to stable classical principles as a counterbalance to the changing dynamics of the modern world.*

Key words: neoclassicism in music, neoclassical situation, musical art of the late XIX – early XX centuries, performing arts, classical period, impressionism, modernism, classical heritage.

Постановка проблеми дослідження. Феномен музичного неокласицизму, початок якого сягає XIX століття, а найбільшого розквіту набуває у 20–30-ті роки XX століття, досі залишається предметом інтенсивних наукових обговорень. У науковій літературі представлено різноманітні, часом діаметрально протилежні погляди щодо його сутності, хронологічних меж та концептуального змісту. Окремою проблемою є оцінка значущості неокласицизму у контексті розвитку музичного мистецтва, визначення переліку композиторів, які відносяться до цього напрямку, а також аргументація самого терміну «неокласицизм». Вивчаючи музичний неокласицизм у контексті загальнокультурного простору XX століття, дослідники стикаються зі складнощами, які пов'язані із предметною характеристикою явища. На відміну від літературного, архітектурного чи образотворчого неокласицизму, який спирається на концепцію прямого звернення до античності, музичний неокласицизм характеризується зверненням до широкого спектра стилістичних епох минулого. Така багатовекторність унеможливорює формулювання єдиного принципу, який би пояснював усі прояви цього феномену. Питання становлення та розвитку неокласицизму у музичному мистецтві ще недостатньо вивчене і потребує ґрунтового аналізу та наукового дослідження.

Аналіз попередніх досліджень. Музичний неокласицизм є надзвичайно складним мистецьким явищем, наукові дискусії про які не вщухають і донині. Значно глибше висвітлення проблема неокласицизму, його культурно-історичної та художньо-естетичної природи отримала у дослідженнях в галузі загальної та музичної естетики, історії зарубіжної музики, теорії стилю та жанру, теорії музичної інтерпретації. До тематики неокласичного музичного мистецтва у різні

періоди звертались багато науковців, серед яких О. Зав'ялова, С. Лісецький, М. Друскін, Д. Житомирський, М. Бандура, І. Барсова, Ф. Бузоні, П. Беккер, Т. Гуменюк, М. Каган, Ю. Корж, Ж. Ле Гофф, Е. Панофський, У. Пейтер, Л. Гаккель, Г. Данузер, А. Калениченко, В. Каратигін, Ю. Келдиш, Ю. Кудряшов, Т. Лева, О. Леонтьєва, Л. Мельник, С. Мессінг, М. Михайлов, Л. Неболюбова, Л. Сабанєєв, С. Савенко, О. Самойленко, В. Смірнов, О. Соколов, Р. Тарускін, А. Фікареллі та багато інших.

Мета статті – проаналізувати і охарактеризувати особливості, специфічні риси і стильові тенденції розвитку неокласицизму у музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століття.

Виклад основного матеріалу. Неокласицизм є одним із найбільш значущих напрямів мистецтва кінця XIX – початку XX століття, який останніми роками став предметом особливої уваги з боку багатьох фахівців. Ця течія охоплює значну кількість напрямів мистецтва, його часові рамки не мають чіткої фіксації, географія поширення руху також значна. Суть напрямку полягає у відродженні традицій різних епох, стилів, жанрів, прийомів втілення задумів, у використанні фольклору, цитат, сюжетики античних, барокових, класичних, романтичних творів, висвітленні в різних ракурсах інструментарію, прийомів втілення, аж до побутових моментів, а також через відфільтрований досвід великих попередників. Інтегрується попередній досвід майстрів, історичних епох, обираються основні засоби виразності, жанрові структури, характерні інтонаційні символи, принципи побудови музичної думки. Відбувається їхнє заломлення в «моделі», які, як маяк, дають про себе чітку інформацію, визначають ясну приналежність до тієї чи іншої традиції, школи, національної культури.

Кінець XIX – початок XX століття став переломною епохою у розвитку європейського мистецтва. Цей період насичений найгострішими протиріччями у всіх сферах соціокультурного та мистецького життя. В галузі музики він був відзначений посиленням творчих протистоянь між різними стильовими напрямками, появою нових художніх течій.

Слідом за Вагнером і Лістом у 1890-і роки завершили свій шлях С. Франк, І. Брамс, А. Брукнер, у 1900-ті роки – Дж. Верді, Е. Гріг, А. Дворжак. Але вже у 1890-ті роки висунулися впливові лідери нових музичних течій: Р. Штраус та М. Рeger у Німеччині, К. Дебюссі у Франції, Г. Малер в Австрії, Дж. Пуччіні в Італії, Я. Сібеліус у Фінляндії, Л. Яначек у Чехії.

Композитори епохи романтизму, що підтримували традиції класицизму, особливо спадщину віденських класиків, прагнули зберегти ясність функціонального мислення, що сформувалося до кінця XVIII століття, в рамках гомофонно-гармонічного стилю. Навпаки, представники неокласицизму спиралися на інший підхід. Їхнє мислення виходило за межі гармонійних функцій і ґрунтувалося на стародавніх ладах (церковних і народних), а також на вільній контрапунктичній взаємодії мелодійних ліній. Неокласицизм черпав своє натхнення не лише з традицій класицизму, а й звертався до епохи високого бароко, часу великого злиття поліфонічного та гомофонного стилів, проміжних форм та вільного формування структури творів.

«Неокласицизм – один з провідних творчих напрямів 20–40-х років XX століття. Ще до Першої світової війни класицистичні тенденції з’являлись у творчості композиторів, яких опосередковано пов’язували з пізньоромантичною естетикою. Варто згадати хоча б Й. Брамса, К. Сен-Санса чи Ц. Франка, які у своїй творчості намагались знайти певний синтез романтичних і класицистичних принципів. Класицистичну лінію виділяють у творчості М. Равеля, а також К. Дебюссі, який ще на початку сторіччя закликав звертатися до відродження національних традицій старовинної музики» (Перейма, 2002: 75).

Несподівано виникають у музиці Німеччини, Франції, Австрії тенденції нового класицизму – у найрізноманітніших іпостасях. Музичне мислення, наситившись звуковими нагромадженнями, знову звернулося до наївної ясності мелосу, до прозорості гармонії та фактури, до простоти форм, до чітких інтонаційних формул у дусі В. А. Моцарта та Й. Гайдна, Ф. Куперена та Ж. Ф. Рамо. Ще на початку століття деякі музиканти виступили як

переконані «неокласики» (М. Рeger у Німеччині), які прагнуть воскресити в сучасних умовах розвинені форми баховської поліфонії. Тоді ж видатні французькі майстри – передусім К. Дебюссі та М. Равель – із захопленням культивували жанрові моделі клавесинної музики XVIII століття, химерно поєднуючи їх із колористичними ефектами імпресіоністського письма. В Австрії Г. Малер був одним із перших, хто відтворив (у «Четвертій симфонії», 1900 р.) чарівну наївність моцартіанства як звуковий символ духовної чистоти дитинства. Крутий поворот у своїй оперній творчості продемонстрував чи не найзухваліший з композиторів рубежу століття – Р. Штраус: від згущено-похмурих «передекспресіоністських» образів його опер 1905–1909 років – до моцартіанської ясності та класичності «Кавалера троянд» (1921) до піднесеної просвітленості та ораторіальності «Жінки без тіні» (1905–1918).

Переконаним ідеологом нового класицизму був Ферруччо Бузоні, який воскресив у своїх комічних операх «Арлекін» (1916) та «Турандот» (1917) атмосферу та інтонаційний устрій старої італійської опери-буффа. Цей видатний музикант-мислитель виступив із теоретичним обґрунтуванням своїх ідей. Тенденція «младокласицизму» (так він називав новий класицизм), яку Бузоні відстоював, зводилася до оволодіння, відбору та використання всіх досягнень попередніх експериментів і включення в міцну і прекрасну форму (Рябоконева, 2016).

Напередодні Першої світової війни система виразних засобів пізнього романтизму переживала період глибокої кризи. Експресіонізм та імпресіонізм, розвиваючись у різних напрямках, послаблювали її основи. Експресіоністський підхід з його інтенсивним використанням хроматично-альтерованої гармонії призвів до виникнення вільної атональності та додекафонії. У свою чергу, імпресіонізм посилював яскраву статичність акордів, розширюючи їхню вертикальну структуру аж до включення до неї всіх кроків звукоряду. Представники неокласицизму звернулися до музичного мислення епох, наповнених функціональною гармонією. Це стало спробою витягти зі стилів минулого розв’язання складних завдань, що стояли перед сучасними композиторами, та перенести цей досвід у актуальний контекст.

Естетичний ідеал неокласицизму – «порядок», «стійкість», «рівновага» всіх елементів мистецького цілого. Ця гармонія сприймається як щось існуюче, вічне і непорушне. Поняття неокласицизму нерідко інтерпретується у ширшому контексті, охоплюючи певні явища музичної культури

другої половини XIX і початку XX століть. У наукових дослідженнях музичної еволюції часто проводиться розмежування між неокласицизмом як самостійним напрямом та класицистичними тенденціями, що виявляються всередині романтичної традиції та деяких інших стильових напрямків. У таких композиторів, як Йоганнес Брамс, Сезар Франк та Каміль Сен-Санс, звернення до суворих класичних форм виконувало функцію своєрідного засобу протидії надмірному романтичному суб'єктивізму, сприяючи досягненню гармонійного балансу між особистісним та об'єктивно-раціональним початком. Хоча образна система їх творів, а також засоби музичної виразності, що використовуються ними, переважно відповідають канонам романтичного мистецтва, цих авторів можна по праву вважати попередниками естетичних принципів неокласицизму XX століття.

Так поступово формувалися – у різних національних школах та у художників різних творчих напрямів – тенденція музичного неокласицизму, яку мала зайняти одне з провідних місць у західноєвропейській музиці 1920-х та 1930-х років. Кожна стилістична школа використовує як національні, так і європейські універсальні традиції. Доказом тісної взаємодії між еволюцією неокласичних тенденцій у композиторському та виконавському мистецтві служить їхня загальна кульмінація у 20–30-ті роки XX століття. У межах композиторської діяльності цей період відрізнявся розквітом музичного неокласицизму, який займав становище провідного стильового спрямування. Для виконавчої практики цей час характеризувався концепцією об'єктивності, яку П. Казальс описував як «фетишизм об'єктивності» (Перейма, 2002).

Ідеї об'єктивного підходу до музичного виконання знайшли своїх найбільш пристрасних прихильників серед композиторів-неокласиків, багато з яких мали видатні виконавські навички. Ці композитори нерідко відкидали право виконавця на художню інтерпретацію як «осмислення» тексту автора.

Для фортепіанної музики становлення неокласицизму означало повернення до чітких форм, гармонійної ясності, поліфонічної фактури. Композитори-піаністи, що працювали в цьому стилі, могли поєднувати класичні принципи з іншими техніками, що робить неокласицизм цікавим і багатогранним явищем. У статті було розглянуто переважно твори композиторів різних країн неокласичного періоду, написаних окремо для фортепіано або для фортепіано з іншими інструментами.

Фортепіано почало відігравати важливу роль у музичному неокласицизмі ще наприкінці XIX століття. Серед музичних митців-неокласиків можна виділити норвезького композитора Едварда Гріга, який звернувся до неокласичного стилю з певних обставин. У 1884 році Гріга попросили написати твір для фестивалю Гольберга: цей фестиваль мав відзначити 200-річчя з дня народження Людвіга Гольберга, одного з найвідоміших письменників Норвегії.

Композитору замовили кантату на слова Нордаля Рольфсена. Однак Гріг був незадоволений цим замовленням, він писав: «Кантату Гольберга вам ніколи не дозволять побачити. Вона спить «вічним сном», і це також добре» (Corah, 2016: 21). У творі «Сюїта Гольберга» ор. 40 Е. Гріг з великим мистецтвом зміг передати сюїту в стилі бароко, водночас вливаючи свій власний голос у мелодію. «Його відправною точкою була стилізована форма французької танцювальної сюїти (яку використовували Куперен, Рамо та Бах у вісімнадцятому столітті), і він відтворив деякі з найхарактерніших музичних форм часу Гольберга» (Corah, 2016: 23). Хоча це був єдиний неокласичний твір Гріга, він справді створив «нео» – класичне звучання, майже раніше за будь-який інший. «Сюїта Гольберга» ор. 40 – це фортепіанний твір, що складається з п'яти частин, заснованих на барокових танцювальних формах XVIII століття. Сюїта починається та закінчується основними клавірними жанрами: прелюдією та ригодоном (французький бароковий танець, який має стрибкові кроки для пар). Прелюдія з оптимістичним та живим вступом до сюїти має стрибковий ритм, який триває протягом усієї частини. Друга частина, сарабанда – це традиційний бароковий танець у потрійному розмірі. «Сюїта Гольберга» ор. 40 – прекрасний та виразний, водночас чіткий та чистий твір, який поєднує найкраще від музики Гріга та стилю неокласики. Е. Гріг став одним із перших композиторів, які експериментували з неокласицизмом задовго до того, як він став справжнім жанром у 1920-х роках.

У Франції протягом періоду між двома світовими війнами неокласицизм мав два значення: він асоціювався зі зростаючою французькою самоідентичністю та ідеалізованим французьким характером, який французькі музикознавці, включаючи Жана Юре та Поля Ландормі, представляли як поєднання чистоти, ясності, простоти, об'єктивності, вишуканості та тверезості. Творчість Едварда Гріга викликала інтерес у інших композиторів до створення неокласичної музики. Зокрема, Моріс Равель, один з найвидатніших композиторів імпресіоністського періоду,

був натхненний Грігом на створення неокласичних творів. Серед творів Моріса Равеля у неокласичному напрямку була написана клавирна п'єса «Гра води» (1901), присвячена видатному педагогу Габрієлю Форє і вперше виконана публічно у 1902 році (Corah, 2016). Цей твір часто вважають однією з ранніх композицій, де виразно проявилися новаторські риси стилю Моріса Равеля. Серед характерних ознак цієї композиції виділяються зорова мальовничість, технічна вишуканість та яскрава образність. У п'єсі автор застосував низку інноваційних прийомів, згодом притаманних його авторському стилю. Зокрема, він використовував поетичне та живописне звучання, яке створювало візуальні картини, зберігав чіткість мелодичної лінії навіть за умов складного фігураційного руху, що суттєво відрізняло його від інших музикантів. До того ж, використання обертонів у формуванні особливої атмосфери та акустичного простору стало однією з визначальних рис цього твору. Ще один твір — сюїта для сольного фортепіано «Гробниця Куперена» — була створена Равелем між 1914 і 1917 роками, вона містить шість частин, збудованих на основі традиційної барокової танцювальної сюїти. Кожна частина є шаном пам'яті друга композитора (в одному випадку двох братів), які загинули під час Першої світової війни. Одним із вшанованих друзів був французький композитор Франсуа Куперен. Сам Равель підкреслював, що його завданням було не стільки наслідування чи конкретна присвята Куперену, як акцентування культурного значення барокової французької клавирної сюїти загалом. Це помітно у структурному підході до твору, який відповідає формату барокової танцювальної сюїти. Композитор вдало оживляє барокові стилістичні набутки через оригінальне використання орнаменту і ладових гармоній. Неокласичний аспект твору знаходить своє втілення у хроматичних мелодійних побудовах XX століття та витончених гармонійних діях Равеля, які додають багатогранності його музичній мові.

Іншим представником музичного мистецтва, який також використовував неокласичний стиль у творах, був фінський композитор Ян Сібеліус. Понад усе, його захоплювала непохитність одноманітності заклінальної поезії «Калевали», і він повідомляв друзям, що сприймає народний епос як «надзвичайно сучасний». Сібеліус відмічав, що «переосмислення схожих між собою ритмів, образів і загальних настроїв вразили його як «чиста музика», «теми та варіації» (Corah, 2016: 47). Як і багато національних композиторів різних країн, включаючи Е. Гріга, Сібеліус відчував натхнення від народної музики своєї культури та викорис-

товував її елементи у своїх творах, зокрема сонатини. Повторюваність і те, що Сібеліус описує це явище як «ту звучну, надзвичайно меланхолійну монотонність у всіх фінських мелодіях», проявляється в більшій частині його музики (Corah, 2016: 49). Чисті звуки народної музики, найімовірніше, надихнули Сібеліуса повернутися до класики та творити свої сонатини у неокласичному стилі. Ерік Блом писав, що «сонатини, безсумнівно, є вершиною досягнень Сібеліуса як композитора для фортепіано». Він також стверджує, що Сібеліус був «навмисно простим» і «якщо *dépourillé* означає «оголений», саме такими, безумовно, є ці маленькі, але видатні твори. Їхня оголеність не є лише фактурною: вона також формальна» (Corah, 2016: 49). Фортепіанна сонатина № 1 фа-дієз мінор — перша з трьох сонатин у його оп. 67. «Сонатина фа-дієз мінор є найдосконалішою з усіх його фортепіанних творів, але дві інші, відповідно мі-мажор та сі-бемоль мінор, майже такі ж чудові» (Corah, 2016: 51).

Італійський неокласицизм значною мірою походив від французької версії та виник із відмови від «веризмо-опери» та бажання розвивати інструментальну музику. З усіх композиторів, що писали в період між двома війнами, Альфредо Казелла був найвпливовішою новаторською фігурою в італійській музиці. Музика Казелли цього періоду була неокласичною, заснованою на дисонансних діатонічних гармоніях із супутніми хроматичними відхиленнями; його текстури стали лінійними, але підкреслені руховими ритмами. У творі Казелли повернулися теми італійської народної музики, які спостерігалися в перший період його творчості (наприклад, у його Симфонічній сюїті 1924 року «*La giara*» Op. 41b), і були чіткі ознаки впливу італійської музики до XIX століття. Яскравим прикладом є «*Scarlattiana* Op. 44: *Divertimento su musiche di Domenico Scarlatti*» Казелли 1926 року, це концерт для фортепіано з невеликим оркестром, твір у стилі фантазії, заснований на клавирній сонаті Доменіко Скарлатті, які Казелла описав як поєднання його власної та Скарлатті особистостей, що мають «чистоту стилю» (Sweet, 2023: 41).

Як і у випадку з італійським неокласицизмом, іспанський напрямок значною мірою походить від французької версії. Мануеля де Фалью можна вважати центральною фігурою іспанської неокласичної музики початку XX століття. Протягом своєї кар'єри він торкнувся багатьох важливих тем естетики модернізму, включаючи національні мотиви, неокласицизм, роль тональності, пародії та аллюзії. Концерт для клавесина Мануеля де Фальї, написаний для Ванди Ландовської, — це

яскравий приклад виконання у новому напрямку. У першій частині Фалья використав твори вільянсіко XV століття (форма іспанської народної пісні): «De los álamos, vengo madre». Концерт був виконаний де Фалья в Лондоні в 1927 році (двічі під час одного виконання – композитор грав на початку та в кінці, причому на різних інструментах: спочатку на фортепіано, потім на клавесині); більшість критиків погодилися, що твір звучав краще на другому прослуховуванні, а Едвін Еванс з «Musical Times» писав, що «клавесин – це правильний інструмент» (Sweet, 2023: 43). Концерт отримав надзвичайно позитивні відгуки, а газета «The Daily Telegraph» описала його як «привабливий та стимулюючий твір».

Хоча значна частина європейського неокласицизму розвивалася за французькою моделлю, Німеччина обрала незалежний шлях до подібного висновку. Музика в Німеччині в міжвоєнний період була розділена між тими, хто йшов слідами Шенберга та Веберна в напрямку атональності та дванадцятитонового серіалізму, та німецькою версією неокласицизму в музиці Ферруччо Бузоні, Пауля Хіндемита, Ріхарда Штрауса та інших. Як і французький неокласицизм, ці два музичні стилі також розвивалися як реакція на надмірності романтиків кінця XIX століття. Музика Ріхарда Штрауса 1910-х років, зокрема «Кавалер тро-янди» та «Ариадна на Наксосе», демонструє деякі деталі неокласицизму. Майкл Кеннеді визначив кілька неокласичних рис у творах Штрауса; він писав, що в своїх творах Штраус «подорожував у часі до Люллі, Куперена, Моцарта, до вальсу, до епохи Шумана», а ще «Штраус запозичив їхні стилі та зробив їх своїми настільки переконливо, що вони цінні самі по собі, а не як імітації» (Sweet, 2023: 47).

Британська музика після Першої світової війни характеризувалася як відокремлена від континентального модернізму, водночас асимілюючи найкраще із зовнішніх впливів; вона була вільно еклектичною, але водночас глибоко усвідомлювала свою національну музичну спадщину, якій зберігала непохитну відданість. Як наслідок, кожен композитор писав музику, яка відображала його особистий досвід та освіту, але водночас мав свободу досліджувати власну суміш стилістичних рішень під ширшим поняттям неокласичної ідеології. Неокласицизм став одним із найвизначніших композиторських стилів у Британії завдяки поєднанню факторів. Наприклад, у відповідь на розвиток нової музики за кордоном у 1918 році було створено Британське музичне товариство для просування британської музики, частково

для стимулювання більш модерністських композицій (галузь, у якій Британія зволікала). Товариство регулярно проводило концерти англійської музики, такі як у травні 1921 року концерт лорда Говарда де Волдена, президента цього об'єднання. Інтерес до англійської музики XVI та XVII століть також створив новий запал до виконання цієї музики на історичних інструментах, зокрема завдяки роботам Арнольда Дольметша. Він стверджував, що використання інструментів, для яких музика була розроблена, необхідно для її інтерпретації; це призвело до феномену «історичного виконання» як у Британії, так і за кордоном. Такий факт також стимулював композиторів писати нові твори для старих інструментів, а саме, наприклад, неокласичну сонатину для блокфлейти та фортепіано Леннокса Берклі та концертино для клавесина та струнних інструментів Волтера Лі (Sweet, 2016). Ще одним з відомих англійських композиторів, хто звертався до неокласицизму, був Вільям Елвін. Перехід Елвіна до неокласицизму як композиційної моделі надав йому засоби для розвитку своєї композиторської майстерності, оскільки неокласицизм асоціювався з поверненням до доромантичних моделей і сильною композиційною технікою. Елвін описував свій твір «Рапсодія для фортепіанного квартету» (1938) як перше велике творіння, що виникло з його нового ставлення до музики, «твір, лаконічний за формою», але який, за його визначенням, повністю використовував можливості цього жанру (Sweet, 2016). Рапсодія була написана у березні 1938 року для Лондонського фортепіанного квартету, який виконав її в Duke's Hall 6 травня 1940 року. «Рапсодія для фортепіанного квартету» Елвіна – це твір в одній частині, позначений «Moderato e deciso», він пропонує постромантичну інтерпретацію стилю з антиромантичним поворотом і посттональними гармоніями. Твір базується на класичній моделі, використовує не тільки вільну сонатну форму, але й класичну фразувальну структуру. Це поєднується з контрапунктичною фактурою, яка має колективну гармонію та різні лади.

Висновки. Неокласицизм як явище є художнім напрямом у музиці кінця XIX – початку XX ст., представники якого прагнули відродження стилістичних рис музики ранньокласичного та класичного періоду (а також бароко): повернення до чітких, збалансованих, архітектонічних форм, перевага логічного, лінійного розвитку (поліфонія) над емоційною суб'єктивністю. Відмова від монументальності та гігантomanії романтичних опер і симфоній. В основі мистецтва неокласицизму лежить специфічний синтез успадкованого

та новаторського. Становлення неокласицизму відбувалося у складних і суперечливих взаємодіях із провідними художніми напрямками європейського мистецтва – історично сформованими (бароко, класицизм, романтизм) і новими, сформованими у музиці того самого періоду (імпресіонізм, експресіонізм та інших). Неокласицизм виступив як антитеза імпресіоністичній розмитості та альтернатива експресіоністичній атональності, пропонує «третій шлях» розвитку музики XX століття – тональний, але оновлений. Неокласицизм, представлений творчістю таких великих майстрів, як С. Франк, І. Брамс, А. Брукнер, А. Дворжак, П. Гіндеміт, М. Равель, Р. Штрауса та багато інших, став потужним каталізатором для оновлення музичної мови, що дозволило зберегти зв'язок із великою європейською традицією і водночас використати новаторські засоби (політональність, дисонуюча гармонія, жорсткий ритм) для вираження сучасного світовідчуття. Найважливішою рисою музичного неокласицизму було поєднання звернення до класичних зразків, використання античних сюжетів, а також культивування ідей ясності, порядку і пропорційності. Водночас цей феномен розглядався як взаємодія двох художніх

полісів, які одночасно притягуються та відштовхуються – сучасного (модерністського) і традиційного. Незалежно від приналежності до конкретної національної культури чи історично визначених жанрових форм, неокласицисти сприймали використання формальних і стилізованих моделей як звернення до класичних принципів. Ці принципи, за своїм ідеальним характером, протиставлялися мінливості та постійній динаміці сучасності.

Наукова новизна. У статті розглядається феномен музичного неокласицизму як напрямок музичної творчості, що формується в контексті історико-культурних умов модернізму та постмодернізму через поєднання естетико-стильових елементів різних епох. Також були проаналізовані твори для фортепіано видатних європейських композиторів, які написані у стилі неокласицизму і в яких виявлені характерні риси цього напрямку.

Перспектива дослідження статті полягає у подальшому більш детальнішому аналізі специфіки перетворення неокласичних і неobarочних тенденцій у творах для фортепіано композиторів кінця XIX – початку XX століття, а також осмислення нового напрямку як важливого чинника у формуванні професіоналізму виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Перейма О. Проблеми італійського музичного неокласицизму. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*. 2002. Вип. 2. С. 75–84.
2. Рябоконева М.О. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2016. 19 с.
3. Corah B. Neoclassical. *Pioneers: Neoclassicism Before Stravinsky*. Denver: University of Denver, 2016. 58 p. URL: <https://digitalcommons.du.edu/etd/1157> (date of application: 6.10.25).
4. Sweet E. Neoclassicism in British Instrumental Music 1918–45. Durham: University of Durham, 2023. 603 p. URL: <https://etheses.dur.ac.uk/15209/> (date of application: 6.10.25).
5. Sweet E. Neoclassicism in the Music of William Alwyn: Selected Works 1938–45. Durham: Durham University, 2016. 218 p. URL: <http://etheses.dur.ac.uk/11796/> (date of application: 15.08.25).

REFERENCES

1. Pereima O. (2002) Problemy italiiskoho muzychnoho neoklasytsyzmu. [Problems of Italian musical neoclassicism] *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvo*. Vyp. 2. S. 75–84. [in Ukrainian].
2. Riabokonieva M.O. (2016) Muzychnyi neoklasytsyzm yak fenomen suchasnoi zakhidnoievropeiskoi kultury. [Musical neoclassicism as a phenomenon of contemporary Western European culture]: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva: 26.00.01. Kyiv. 19 s. [in Ukrainian].
3. Corah B. (2016) Neoclassical. *Pioneers: Neoclassicism Before Stravinsky*. Denver: University of Denver. 58 p. URL: <https://digitalcommons.du.edu/etd/1157> (date of application: 6.10.25)
4. Sweet E. (2023) Neoclassicism in British Instrumental Music 1918–45. Durham: University of Durham. 603 p. URL: <https://etheses.dur.ac.uk/15209/> (date of application: 6.10.25)
5. Sweet E. (2016) Neoclassicism in the Music of William Alwyn: Selected Works 1938–45. Durham: Durham University. 218 p. URL: <http://etheses.dur.ac.uk/11796/> (date of application: 15.08.25)

Дата першого надходження рукопису до видання: 06.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 7.05:659.12:663.2(477.87)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-26>**Владислав СЛИВКА,**orcid.org/0009-0005-7891-697X

аспірант

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

(Харків, Україна) dinamic2004@ukr.net

ДИЗАЙН БРЕНДІВ КРАФТОВОЇ ПРОДУКЦІЇ У ВИНОРОБСТВІ ЗАКАРПАТТЯ: НОВА ВІЗУАЛЬНА «ЕНОЛОГІЯ»

У статті розглядається розвиток креативних індустрій у сучасних умовах, де виноробство дедалі частіше аналізується не лише як галузь аграрного виробництва, а як комплексне міждисциплінарне явище, у якому поєднуються виробничі технології, історико-культурна спадщина Закарпаття та інструменти візуальної комунікації. Ці процеси проявляються з особливою виразністю у сфері крафтового виноробства, де продукт стає носієм локальної ідентичності, а бренд виступає засобом її репрезентації в ширшому культурному та ринковому просторі. У цьому контексті дизайн винної продукції виходить за межі утилітарної функції та стає важливим елементом формування образу території походження.

Дизайн крафтової виноробної продукції сьогодні покликаний не лише виконувати маркетингову роль, а й транслювати історичні, культурні та символічні наративи регіону. Через візуальні образи, знакові елементи, типографію, форму та матеріальність етикетки створюється цілісне уявлення про походження вина, його унікальний характер і зв'язок із місцевими традиціями. Для Закарпаття, як виноробного регіону з багатовіковою історією та складною культурною мозаїкою, такі процеси набувають особливої актуальності, оскільки дозволяють поєднати локальну спадщину з сучасними підходами до комунікації бренду. У цьому контексті поняття енології варто розуміти не лише у вузькому професійному значенні як сукупність знань про виробництво вина, а й як культуру осмислення вина та процесів, що стоять за його створенням. Саме в такому метафоричному сенсі термін використовується в назві статті, де «нова візуальна енологія» означає формування системи дизайнерських рішень, здатних інтерпретувати смакові, територіальні та культурні характеристики закарпатського вина мовою сучасного образотворення («Енолог – професія, покликана чи мистецтво?», 2025).

Дослідження демонструє, що закарпатський виноробний регіон, спираючись на історичні традиції та сучасні ініціативи професійних об'єднань, поступово формує нову модель позиціонування крафтового вина. Особлива увага приділяється дизайну як інструменту, по-перше, актуалізації образу території, а по-друге – інтеграції у європейський культурний простір та створення сучасного, впізнаваного візуального коду, здатного забезпечити конкурентоспроможність продукції як на внутрішньому ринку, так і на міжнародному рівні.

Ключові слова: закарпатське виноробство, крафтове вино, брендинг, дизайн продукції, регіональна ідентичність, географічне зазначення, міжнародне визнання.

Vladyslav SLYVKA,orcid.org/0009-0005-7891-697X

PhD student

Kharkiv State Academy of Design and Arts

(Kharkiv, Ukraine) dinamic2004@ukr.net

DESIGN OF CRAFT PRODUCT BRANDS IN TRANSCARPATHIAN WINEMAKING: A NEW VISUAL “ENOLOGY”

The article examines the development of creative industries under contemporary conditions, in which winemaking is increasingly analyzed not only as a branch of agricultural production but as a complex interdisciplinary phenomenon combining production technologies, the historical and cultural heritage of Transcarpathia, and tools of visual communication. These processes are manifested with particular clarity in the field of craft winemaking, where the product becomes a carrier of local identity, and the brand functions as a means of its representation within a broader cultural and market space. In this context, the design of wine products transcends a purely utilitarian function and becomes an important element in shaping the image of the territory of origin.

Today, the design of craft winemaking products is intended not only to fulfill a marketing role but also to convey the historical, cultural, and symbolic narratives of the region. Through visual imagery, symbolic elements, typography, form, and the materiality of the label, a holistic perception of the wine's origin, its distinctive character, and its connection to local traditions is constructed. For Transcarpathia, as a winemaking region with a centuries-long history and a complex cultural mosaic, these processes gain particular relevance, as they make it possible to combine local heritage with contemporary approaches to brand communication. In this context, the concept of enology should be understood not only

in its narrow professional sense as a body of knowledge related to wine production, but also as a culture of interpreting wine and the processes underlying its creation. It is precisely in this metaphorical sense that the term is employed in the title of the article, where “new visual enology” denotes the formation of a system of design solutions capable of interpreting the sensory, territorial, and cultural characteristics of Transcarpathian wine through a contemporary visual language (Enoloh – profesia, poklykannia chy mystetstvo? 2025).

The study demonstrates that the Transcarpathian winemaking region, drawing on historical traditions and modern initiatives of professional associations, is gradually forming a new model for positioning craft wine. Particular attention is paid to design, first, as a tool for actualizing the image of the territory and, second, for integration into the European cultural space and the creation of a modern, recognizable visual code capable of ensuring the competitiveness of the product both on the domestic market and at the international level.

Key words: Transcarpathian winemaking, craft wine, branding, product design, regional identity, geographical indication, international recognition.

Постановка проблеми. Дослідження дизайну брендів вина, ймовірно, стає першочерговою проблемою розвитку сучасного крафтового виноробства в Україні, адже останнє десятиліття, або й менше, галузь виноградарства набуває неабиякого зростання. Поява нових брендів та збільшення асортименту продукції виноробства існуючих виробників дає привід стверджувати, що конкурентне середовище серед вин, у тому числі крафтових, буде посилюватись із кожним роком. Ставиться мета виявити відповідність дизайнерських рішень, що включає аналіз складових образотворення, таких як форма, колір, типографія, символіка та знакова система, композиційна структура, образно-метафоричні елементи тощо, сьогодишній динаміці розвитку винної індустрії, їх аналізу у соціокультурному контексті регіону, відстеження еволюції образних і формальних рішень та виявлення впливів сучасних трендів графічного дизайну. Актуальність дослідження обумовлена роллю та завданням дизайнера-творця, котрий повинен стати «енологом» нових візуальних рішень дизайну у виноробній справі.

Мета статті – виявити і проаналізувати наукові дослідження українських та закордонних авторів із заявленої проблематики, що передбачає застосування загальнотеоретичних методів аналізу та виявляє в опрацьованих наукових роботах теоретичні концепції і візуальні джерела з метою визначення інноваційних рішень щодо процесу образотворення в дизайні брендів крафтової продукції вин Закарпаття. Системний підхід забезпечує цілісне розуміння бренд-дизайну через систему взаємодії образотворчих елементів. Як наслідок, поєднання мистецтва (дизайн образотворення) і науки (технології виноробства) дає новий поштовх у дослідженні виновиробництва та виходить на сучасний етап розвитку, результатом якого є «післямак» візуальних рішень новочасної якості.

Аналіз досліджень. Тема виноробства, айдентики винних брендів, дослідження запитів споживачів вина, використання фольклорних мотивів

та побудова брендингу на локальній ідентичності, впливи на туристичну галузь тощо – ці питання ставлять перед собою дослідники. Вони прямо або опосередковано торкаються теми образотворення в дизайні крафтового виновиробництва на Закарпатті. Різновекторність дослідницьких тем дає змогу зосередитись на основних напрямках дослідження та виявити додаткові, які формують більш глибокий дослідницький контент наукової розвідки.

Стаття “Folk Motifs as a New trend in Foods and Beverages Packaging Design” («Фольклорні мотиви як новий тренд у дизайні упаковки продуктів харчування та напоїв») словацьких дослідниць Malgorzata A. Jarossová (Мальгожата А. Яросова), Jana Gordanová (Яна Горданова) стає мостом між фольклорним і сучасним у дизайні, має теоретичну і практичну актуальність для тематики заявленого дослідження (Jarossová & Gordanová, 2019). Використання фольклорних мотивів у дизайні етикеток та упаковок є напрямком для емпіричних досліджень, які можна використовувати у дизайні крафтових вин Закарпаття. Культурна близькість Словаччини та традиції Закарпаття є прикладом спорідненості у зверненні до образотворення інноваційного дизайну, де упаковка виступає не так декором, як посиланням до національної ідентичності, що посилює зв'язок зі споживачем.

У сучасних умовах високої конкуренції звичайна функціональна упаковка втрачає ефективність. Упаковка сама повинна комунікувати – передавати сенси бренду, викликати емоції, виділяти продукт серед інших. Розглядаються характерні для постмодерну прийоми – експериментальна типографія, контрастні кольори, нелінійні композиції та змішані матеріали, які створюють «гнучку» візуальну мову упаковки. У своїй статті “Beyond Container: Postmodern Packaging as Visual Communication Medium in Contemporary Branding Strategy” («За межами упаковки: постмодерністський дизайн як засіб візуальної комунікації в сучасній стратегії брендингу») Widya Oktaryi

Setiawardhani (Від'я Октарі Сетівардхані) аналізує реальні пакування, вказує на візуальні складові (кольори, типографію, композицію), що є прикладом нового погляду на образотворення етикеток крафтових вин (Setiawardhani, 2025). У випадках, коли виробники не мають виразного бренду, що передає локальну культурну ідентичність, їхню продукцію складно вирізнити серед інших. Звернення до традиційних мотивів, місцевих мов чи говірок у назвах, а також до відповідних візуальних елементів дозволяє поєднати національну культуру із сучасною креативною індустрією. У результаті формується бренд, який має зміст і чітко асоціюється з певним регіоном.

Дослідження “Branding Regional Products through Local Identity in the Creative Industry” («Брендинг регіональних продуктів через локальну ідентичність у креативній індустрії») індонезійських авторів Syarifa Aeni MR (Сяріфа Аєні М. Р.), Firman H. (Фірман Х.), Marhati Marhati (Мархаті Мархаті), Andi Amitya Resty Dwiyantri (Анджі Амیتія Рєсті Двіянті) має особливу цінність, оскільки показує як місцеві традиції можна інтегрувати в сучасний бренд (Syarifa Aeni et al., 2025). Натомість, італійські науковці Giulia Gastaldello (Джулія Гастальделло), Luca Rossetto (Лука Россетто) фіксують у своїй роботі “The wine tourist in the city: The case study of Barcelona” («Винний турист у місті: приклад дослідження Барселони»), що на тлі традиційного «винного туризму» у виноробних регіонах формується новий урбаністичний туризм, коли люди обирають міста для винних чи гастрономічних програм (Gastaldello & Rossetto, 2019). Результат опитування виявив такий факт, що для учасників винних турів важливішою була розслаблена атмосфера, поєднання їжі з вином, навчальний аспект (знання про місцеві вина), аніж екскурсія на виноробні, поєднання з мистецтвом чи активностями. Ця публікація корисна своєю методологією: автори проводять емпіричне опитування і деталізують профіль споживачів, що можна застосувати у дослідженні дизайну етикеток крафтових вин Закарпаття.

У статті “Wine label design and personality preferences of millennials” («Дизайн етикетки вина та переваги в особистісних характеристиках покоління мілленіалів») авторів Statia Elliot (Статія Елліот), J. E. (Joe) Barth (Дж.Е. (Джо) Барт) порушено питання про те, у чому полягає специфіка сприйняття етикетки вина поколінням мілленіалів, адже це покоління більше за інших є поціновувачами продукції виноробів (Elliot & Barth, 2012). Важливим було з'ясувати, що саме приваблює їх у дизайні етикетки, щоб винним брендам ефективніше комунікувати з цим сегментом споживачів.

Молоді любителі вин витісняють традиційних клієнтів, і для них дизайн етикетки – назва вина, візуальне зображення, колір, загальний стиль, – часто важливіші за «внутрішні» ознаки вина, такі як виробник, країна походження тощо. У матеріалі також йдеться про досвід створення етикеток згаданими мілленіалами, наприклад, в експериментальному дизайні, що виявило нетипові рішення з новою візуальною естетикою, нестандартними образами, кольорами, назвами, які це покоління вважає привабливішими за класичні, традиційні дизайни. Згадана стаття є корисною, адже брендингова діяльність передбачає просування крафтових продуктів серед молоді аудиторії. Експеримент зі створенням дизайну етикеток молоддю та опитування великої групи споживачів дає емпіричну базу для висновків під час формування креативного завдання українським дизайнерам для створення етикеток крафтових вин.

У статті «Маркетингові стратегії для розвитку українського виноробства» авторка Інна Беженар аналізує споживчу поведінку щодо вина в Україні, зокрема: визначає, які фактори впливають на вибір споживачів – смак, поради друзів, походження тощо, і як це формує попит на локальну продукцію (Беженар, 2025). Вона виділяє п'ять груп споживачів вина, таких як поціновувачі, організатори заходів, бюджетні покупці й інші, що дає змогу краще зрозуміти структуру ринку та адаптувати маркетингові стратегії відповідно до цільових сегментів. Такі дослідження мають цінність щодо вивчення поведінки споживачів, адже аналітичні дані не менш важливі для дизайнерів у створенні образів брендів вина.

Аналіз фірмового стилю українських виробників розкрито науковцями Ольгою Єжовою та Катериною Каплун у статті «Аналіз фірмового стилю українських компаній-виробників органічного вина», що показує, як елементи графічного дизайну і корпоративного стилю впливають на сприйняття продукції споживачами (Єжова & Каплун, 2024). Авторки оцінюють можливості створення унікального бренду на ринку органічного вина в Україні. Матеріал є максимально близьким до теми дослідження, однак, не розкриває візуальну карту дизайну вин Закарпаття.

Проаналізовані праці дають право припускати, що дослідження дизайну брендів крафтової продукції виноробства Закарпаття має високу актуальність, а саме дослідження претендує на унікальність заявленої проблематики завдяки комплексному підходу.

Виклад основного матеріалу. Тисячолітня традиція виноробства в Україні з різних причин, які є

переважно наслідком складної історії, призвела до сучасного стану, який змушує створювати виноробну галузь майже з нуля. Розібратися у причинах втрати величезного винного спадку та спроба повернути віру в якісне українське вино стали причиною видання книги «Нерозказана історія українського виноробства» відомого амбасадора українських вин з 2014 року Сергія Клімова. Вона є однією з останніх ґрунтовних праць та присвятою сучасним виноробам України (Клімов, 2024). Результатом двохрічної роботи трьох закарпатських авторок Тетяни Літераті, Ольги Тоїчкіної та Вікторії Алексович стала нова книга про історію становлення виноградарства на Закарпатті. В ній особлива увага приділяється місцевим традиційним сортам винограду, які станом на сьогодні практично втрачені («Винна історія Закарпаття», 2025). Два вищезгадані науково-популярні українські видання вийшли у світ в 2023 та 2024 роках, що характеризує неабияку цікавість до української історії та саме до традицій українського виноробства.

Винні події на Закарпатті перевищують кількісно і якісно всі уявні процеси, які б тільки могли відбутися за такий короткий період у галузі виноградарства. Ось такі три важливі події у виноробній галузі Закарпаття за останні кілька років:

1. Географічна назва закарпатських вин

Громадська спілка «Виноградарі і винороби Закарпаття» за результатами тривалої підготовчої та організаційної роботи отримала офіційне право на використання географічного зазначення «Закарпаття / Закарпатське вино», що підтверджено відповідним свідоцтвом державного зразка. Наявність такого статусу засвідчує походження та якість продукції й надає можливість маркувати ним вина регіону, які відповідають встановленим вимогам і успішно проходять процедуру верифікації.

Географічні зазначення вже застосовуються щодо низки традиційних українських продуктів, зокрема гуцульської овечої та коров'ячої бринзи, мелітопольської вишні, а також перебувають на етапі впровадження для сливового леквару (варення – діал. на Закарпатті). Набуття аналогічного статусу закарпатськими винами свідчить про їх інтеграцію до системи охорони регіональних продуктів із підтвердженням походження та репутацією («Закарпатські вина...», 2025).

2. Лабораторія визначення якості вина

Громадська організація «Асоціація виноградарів, виноробів та дистильаторів Закарпаття» ініціювала створення та оснащення власної спеціалізованої лабораторії, призначеної для здійснення контролю якості продукції. За словами голови Асоціації Олександра Гарновдія, у весняний

період поточного року до Продовольчої та сільськогосподарської організації ООН (FAO) було подано грантову заявку з метою отримання фінансування на реалізацію цього проєкту («Лабораторія визначення якості вина...», 2025).

3. Створення на Закарпатті першої дегустаційної комісії в Україні

До складу дегустаційної комісії було залучено понад тридцять фахівців, які представляють різні установи та організації і пройшли відповідну підготовку та процедуру сертифікації. Формування дегустаційної комісії з моменту створення організації визначалося одним із ключових стратегічних завдань. У результаті тривалої підготовчої роботи та координації з представниками профільного парламентського комітету з питань агропромислового комплексу і відповідного міністерства було розпочато процес створення регіональної дегустаційної комісії, а також організовано навчання її учасників. За словами очільника Асоціації, ця комісія є першою в Україні, що функціонує саме на регіональному рівні («Першу регіональну дегустаційну комісію...», 2025).

Тільки за 2025 рік на Закарпатті проходять два форуми виноробів – 23 травня в Ужгороді та 14 листопада у Мукачеві. Перший професійний виноробний конкурс «Вина Срібної Землі – 2023» пройшов в Ужгороді 29 червня. Участь у ньому взяли 30 виноробів Закарпаття. Конкурс відрізняється від фестивалів тим, що професійне журі, професійні сомельє з Києва, є суддями. Тут використовується система Blockchain, яка виключає будь-які фальсифікації. На конкурс було подано 150 зразків вина, а переможців визначали у 5 номінаціях. Журі було вражене рівнем закарпатських вин і зрештою, переможців обрали сімох, по двоє в кількох номінаціях. Місцеві винороби бачать перспективи росту, а робота над географічним зазначеннями регіону триває, оскільки це сприяє виходу закарпатських виноробів у ту площину, де вони матимуть усі дозволені документи, ліцензії тощо («Вина Срібної землі – 2023», 2025).

Після таких активних дій і успіхів закарпатських виноробів постає питання щодо візуальної відповідності етикеток крафтових вин запиту ринку. Перед виробниками постає нагальне питання вивчення потреб споживачів, активної взаємодії з дизайнерами та нового підходу образотворення у дизайні етикеток крафтових вин та побудови комплексної і тривалої комунікації не тільки кожного окремого бренду, але, ймовірно, й для недавно створеної Громадської організації «Асоціація виноградарів, виноробів та дистильаторів Закарпаття».



Іл. 1. Етикетки брендів закарпатських крафтових вин, 2025

Прикладом успішної реалізації нового концептуального образу українського виновиробника можна вважати етикетку тернопільського винного бренду Fathers Wine, розроблену київською креативною агенцією R Agency. У 2020 році сімейна виноробня Fathers Wine презентувала нову лінійку продукції, ключовою особливістю якої стало концептуальне пакування з інтерактивним елементом: на зворотному боці пляшки передбачено спеціальне поле геральдичної форми, доповнене набором стікерів, що дозволяє споживачеві створити індивідуалізований родинний герб і персоналізувати продукт як подарунок. Такий підхід формує унікальний комунікативний зв'язок між виробником і споживачем. Ця робота була відзначена найвищою нагородою Red Dot: Best of the Best у категорії Brands & Communication Design у 2021 році, що стало першим подібним досягненням для українського винного бренду.



Іл. 2. Бренд Fathers Wine нагороджений Red Dot Design Award, 2021

Red Dot Design Award є однією з найпрестижніших міжнародних нагород у сфері дизайну, яку щорічно присуджує Інститут Центру дизайну землі Північний Рейн-Вестфалія (м. Ессен, Німеччина) за виняткову якість і інноваційність у дизайні товарів широкого вжитку. Проекти, відзначені цією нагородою, експонуються в Музеї дизайну Red Dot в Ессені – найбільшому у світі зібранні зразків сучасного дизайну, що підкреслює високий міжнародний статус та професійне визнання бренду Fathers Wine (Fathers Wine, 2021).

Варто звернутись і до найкращого світового досвіду концептуальних дизайнів етикеток винних брендів.



Іл. 3. Бренд Finca de la Rica, концепція дозвілля, 2011

«El Buscador», «El Nómada» та «El Guía» – це три вина з лінійки, розробленої за концепцією дозвілля іспанською креативною агенцією Dorian. Упаковка зосереджена на моменті розслаблення та задоволення, яке дарує келих хорошого вина, завдяки веселій та оригінальній етикетці. Цей дизайн є частиною концепції, що фокусується на дозвіллі та інтерактивності, запрошуючи споживачів доповнювати зображення на етикетці олівцем та розгадувати головоломки.



Іл. 4. Бренд Tomorrow Cellars, концепція знаку фаз сходу сонця, 2024

Компанія Tomorrow Cellars звернулася до агенції CF Napa Brand Design, щоб створити упаковку та логотип для своєї лінійки безалкогольних вин. Було розроблено життєрадісний, сучасний словесний знак із зображенням фаз сходу сонця, створивши піктограму, яка влучно передає значення та мету назви бренду – безалкогольне вино для тих випадків, коли хочеться світлого завтра.

Це креативний дизайн упаковки для сезонної пляшки глінтвейну, розроблений дизайнерським агентством Buddy Creative. Особливість етикетки

полягає в тому, що вона функціонує як рулон обгорткового паперу. Це Вино залишає слід, адже цю етикетку можна використовувати як штамп для друку, а інструкції з використання написані на етикетці навколо горловини.



Іл. 5. Концепція упаковки для подарунка, агенція Buddy Creative, 2017



Іл. 6. Бренд BYO Saint Clair Sauvignon Blanc, концепція пляшки-обличчя, 2010

Метою було створити унікальний подарунок для клієнтів на Різдво та представити новий бізнес, результатом було створення унікального та

інтерактивного подарунка, який би запам'ятався клієнтам. Кожна етикетка була створена відповідно до окремого співробітника. Вона включала низку рис обличчя, а клієнту потрібно використати ці риси і створити власне самостійно.

Проаналізувавши нові концептуальні рішення українського бренду та низки закордонних, можна визначити важливий тренд у дизайні етикеток вина, який в основі своїй базується не так на кольорі, шрифті чи композиції, а в першу чергу на інтерактивній концепції. Етикетка перестає бути пасивною «обкладинкою» пляшки, вона починає безпосередню взаємодію зі споживачем. Такий підхід, беззаперечно, не тільки привертає увагу на полиці до такого вина, а й спонукає повертатись до продукту із подібним рішенням, і найголовніше – розповідати про це своїм друзям, ділитися цим у соціальних мережах.

Керівник об'єднання закарпатських виноробів Олександр Гарновдій зазначив: «У планах – відродити історію Срібної землі та написати її нову сторінку» (Гарновдій, 2025). Амбітні винороби Закарпаття послідовно формують сучасний етап розвитку виноградарської галузі, у межах якого важливою складовою має стати прорив у дизайнерських рішеннях, результатом чого може бути здобуття відзнак на світових конкурсах у сфері дизайну.

Висновки. Спираючись на аналіз наукових праць, що побудовані на теоретичному й емпіричних методах дослідження, та враховуючи сучасні ініціативи професійних об'єднань виноробства можна дійти висновку, що сучасний етап розвитку закарпатського виноробства потребує переорієнтації з винятково виробничих показників на комплексне формування образу бренду. Відтак, саме дизайн, зокрема етикеток, постає ключовим інструментом репрезентації регіональної ідентичності та інноваційних прагнень галузі. Націленість на створення системної професійної співпраці виноробів та дизайнерів слугує індикатором якісних змін і відкриває нові можливості для міжнародного визнання закарпатських вин.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беженар І. Маркетингові стратегії для розвитку українського виноробства. Acta Academiae Beregsasiensis Economics. 2025. DOI: <https://doi.org/10.58423/2786-6742/2025-10-16-39>
2. Бурлаченко Н. Енолог – професія, покликання чи мистецтво? Культуровина. 2021. URL: <https://nataliawines.com.ua/enolog-professiya-prizvaniye-ili-iskusstvo> (дата звернення: 02.12.2025).
3. Єжова О., Каплун К. Аналіз фірмового стилю українських компаній-виробників органічного вина. Актуальні проблеми сучасного дизайну : зб. матеріалів VI Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 25 квітня 2024 р.). Т. 3. Київ : КНУТД, 2024. С. 268–270. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/28545> (дата звернення: 02.12.2025).
4. Закарпатські вина відтепер можуть мати географічне зазначення. Що це означає. Varosh : веб-сайт. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/zakarpatski-vyna-vidteper-mozhut-otrymaty-geografichne-zaznachennya-shho-cze-oznachaye/> (дата звернення: 02.12.2025).

5. Клімов С. Нерозказана історія українського виноробства. Київ : Українер, 2024. 280 с.
6. Книгу «Винна історія Закарпаття» презентували в Ужгороді. Varosh : веб-сайт. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/knygu-vynna-istoriya-zakarpattya-prezentuvaly-v-uzhgorodi/> (дата звернення: 22.12.2025).
7. Лабораторія визначення якості вина з'явилась на Закарпатті. Varosh : веб-сайт. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/persha-laboratoriya-vyznachennya-yakosti-vyna-z-yavylas-na-zakarpatti/> (дата звернення: 02.12.2025).
8. На виноробному конкурсі «Вина Срібної землі – 2023» визначили 7 переможців. Varosh : веб-сайт. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/na-vynorobnomu-konkursi-vyna-sribnoyi-zemli-2023-vyznachyly-7-peremozhcziv/> (дата звернення: 02.12.2025).
9. Олександр Гарновдій: «В планах – відновити історію Срібної землі і написати нову її сторінку». Drinks+ : веб-сайт. URL: <https://drinks.ua/news/oleksandr-garnovdij-v-planah-vidnoviti-istoriju-sribnoi-zemli-i-napisati-novu-ii-storinku/> (дата звернення: 03.12.2025).
10. Першу регіональну дегустаційну комісію в Україні створили на Закарпатті. Varosh : веб-сайт. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/pershu-regionalnu-degustacijnu-komisiyu-v-ukrayini-stvoryly-na-zakarpatti/> (дата звернення: 02.12.2025).
11. Elliot S., Barth J.E. (Joe). Wine label design and personality preferences of millennials. *Journal of Product & Brand Management*. 2012. Vol. 21, No. 3. P. 183–191. DOI: <https://doi.org/10.1108/10610421211228801>
12. Beverage Packaging. Fathers Wine. Coat of arms generator. Red Dot : website. URL: <https://www.red-dot.org/project/fathers-wine-coat-of-arms-generator-54888> (accessed: 23.12.2025).
13. Gastaldello G., Rossetto L. The wine tourist in the city: The case study of Barcelona. 1st International Research Workshop on Wine Tourism: Challenges and Future Perspectives. 2019. URL: https://www.researchgate.net/publication/357795188_The_wine_tourist_in_the_city_The_case_study_of_Barcelona (accessed: 22.12.2025).
14. Jarossová M.A., Gordanová J. Folk motifs as a new trend in foods and beverages packaging design. *Studia Commercialia Bratislavensia*. 2019. Vol. 12, No. 41 (1). P. 34–47. DOI: <https://doi.org/10.2478/stcb-2019-0004>
15. Setiawardhani W.O. Beyond container: Postmodern packaging as visual communication medium in contemporary branding strategy. *Global Insights in Management and Economic Research*. 2025. Vol. 1, No. 2. P. 79–87. DOI: <https://doi.org/10.53905/Gimer.v1i02.13>
16. Syarifa Aeni M. R., Firman H., Marhati M., Dwiyantri A.A. R. Branding regional products through local identity in the creative industry. *Strukturasi: Jurnal Ilmiah Magister Administrasi Publik*. 2025. Vol. 7, No. 2. P. 51–61. DOI: <http://doi.org/10.31289/strukturasi.v7i2.6507>

REFERENCES

1. Bezhenar I. (2025) Marketynhovi stratehii dlia rozvytku ukrainskoho vynorobstva. [Marketing strategies for the development of Ukrainian winemaking]. *Acta Academiae Beregsiensis Economics*. DOI: <https://doi.org/10.58423/2786-6742/2025-10-16-39> [in Ukrainian].
2. Burlachenko N. (2025) Enoloh – profesiia, poklykannia chy mystetstvo? [Is oenology a profession, vocation or art?]. *Kultura vyna*. URL: <https://nataliawines.com.ua/ua/enolog-profesiya-prizvaniye-ili-iskusstvo> [in Ukrainian].
3. Yezhova O., Kaplun K. (2024) Analiz firmovoho styliu ukrainskykh kompanii-vyrobnikiv orhanichnoho vyna. [Analysis of the corporate identity of Ukrainian organic wine producing companies]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu : zb. materialiv VI Mizhnar. nauk.-prakt. konf. (Kyiv, 25 kvitnia 2024 r.)*. T. 3. Kyiv : KNUTD. P. 268–270. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/28545> (accessed: 02.12.2025). [in Ukrainian].
4. Zakarpatski vyna vidteper mozhut maty heohrafichne zaznachennia. Shcho tse oznachaie. (2024) [Transcarpathian wines can now have a geographical indication. What does this mean?]. Varosh. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/zakarpatski-vyna-vidteper-mozhut-otrymaty-geografichne-zaznachennya-shho-cze-oznachaye/> (accessed: 02.12.2025). [in Ukrainian].
5. Klimov S. (2024) Nerozkazana istoriia ukrainskoho vynorobstva. [The untold story of Ukrainian winemaking]. Kyiv : Ukrainer. P. 280. [in Ukrainian].
6. Knyhu «Vynna istoriia Zakarpattia» prezentuvaly v Uzhhorodi. (2024) [The book "Wine History of Transcarpathia" was presented in Uzhhorod]. Varosh. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/knygu-vynna-istoriya-zakarpattya-prezentuvaly-v-uzhgorodi/> (accessed: 22.12.2025). [in Ukrainian].
7. Laboratoriia vyznachennia yakosti vyna z'iavyly na Zakarpatti. (2024) [A laboratory for determining the quality of wine has appeared in Transcarpathia]. Varosh. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/persha-laboratoriya-vyznachennya-yakosti-vyna-z-yavylas-na-zakarpatti/> (accessed: 02.12.2025). [in Ukrainian].
8. Na vynorobnomu konkursi «Vyna Sribnoi zemli – 2023» vyznachyly 7 peremozhtsiv. (2023) [7 winners were determined at the winemaking competition "Wines of the Silver Land – 2023"]. Varosh. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/na-vynorobnomu-konkursi-vyna-sribnoyi-zemli-2023-vyznachyly-7-peremozhcziv/> (accessed: 02.12.2025). [in Ukrainian].
9. Oleksandr Harnovdii: «V planakh – vidnovyty istoriiu Sribnoi zemli i napysaty novu yii storinku». (2024) [Oleksandr Harnovdii: "The plans are to restore the history of the Silver Land and write a new page in it"]. Drinks+. URL: <https://drinks.ua/news/oleksandr-garnovdij-v-planah-vidnoviti-istoriju-sribnoi-zemli-i-napisati-novu-ii-storinku/> (accessed: 03.12.2025). [in Ukrainian].
10. Pershu rehionalnu dehustatsiinu komisiuu v Ukraini stvoryly na Zakarpatti. (2023) [The first regional tasting commission in Ukraine was created in Transcarpathia]. Varosh. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/pershu-regionalnu-degustacijnu-komisiyu-v-ukrayini-stvoryly-na-zakarpatti/> (accessed: 02.12.2025). [in Ukrainian].
11. Elliot S., Barth J.E. (Joe). (2012) Wine label design and personality preferences of millennials. *Journal of Product & Brand Management*. Vol. 21, No. 3. P. 183–191. DOI: <https://doi.org/10.1108/10610421211228801>

12. Beverage Packaging. Fathers Wine. Coat of arms generator. (2021) Red Dot : website. URL: <https://www.red-dot.org/project/fathers-wine-coat-of-arms-generator-54888> (accessed: 23.12.2025).
13. Gastaldello G., Rossetto L. (2019) The wine tourist in the city: The case study of Barcelona. 1st International Research Workshop on Wine Tourism: Challenges and Future Perspectives. URL: https://www.researchgate.net/publication/357795188_The_wine_tourist_in_the_city_The_case_study_of_Barcelona (accessed: 22.12.2025).
14. Jarossová M.A., Gordanová J. (2019) Folk motifs as a new trend in foods and beverages packaging design. *Studia Commercialia Bratislavensia*. Vol. 12, No. 41 (1). P. 34–47. DOI: <https://doi.org/10.2478/stcb-2019-0004>
15. Setiawardhani W.O. (2025) Beyond container: Postmodern packaging as visual communication medium in contemporary branding strategy. *Global Insights in Management and Economic Research*. Vol. 1, No. 2. P. 79–87. DOI: <https://doi.org/10.53905/Gimer.v1i02.13>
16. Syarifa Aeni M. R., Firman H., Marhati M., Dwiyantri A.A. R. (2025) Branding regional products through local identity in the creative industry. *Strukturasi: Jurnal Ilmiah Magister Administrasi Publik*. Vol. 7, No. 2. P. 51–61. DOI: <http://doi.org/10.31289/strukturasi.v7i2.6507>

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 75.052((47+57)+72)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-27>**Дмитро СОЛОВЙОВ,**
orcid.org/0009-0003-4376-0835

аспірант

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) d.solovyov@ukr.net**РАДЯНСЬКИЙ ПЛАН МОНУМЕНТАЛЬНОЇ ПРОПАГАНДИ
ТА МЕКСИКАНСЬКА ДЕРЖАВНА ПРОГРАМА СТІНОПISY:
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ**

У статті здійснено порівняльний аналіз двох державних програм монументального мистецтва початку ХХ століття – радянського плану монументальної пропаганди Леніна та Луначарського (1918) та мексиканської програми стінопису, започаткованої міністром освіти Хосе Васконселосом у 1921 році.

Метою статті є виявлення спільних і відмінних рис цих програм як форм масової освіти та політичного виховання через мистецтво, з'ясування їхнього значення для формування нових моделей суспільної свідомості в українському та мексиканському контекстах.

У роботі аналізується теоретичне підґрунтя ленінського плану, зокрема звернення до утопічних ідей Томмазо Кампанелли, аналізується механізм реалізації кампанії у 1918–1922 роках, зокрема в Києві та Харкові, а також роль українських митців, які адаптували концепцію монументальної пропаганди до українських умов.

Мексиканська частина аналізу зосереджена на освітній політиці Васконселоса, який перейняв ранні радянські культурні та освітні експерименти як модель і водночас розвинув власне бачення виховної ролі мистецтва. Показано, як мексиканський рух стінопису став засобом створення нової національної ідентичності через поєднання революційних мотивів із доколоніальною індіанською спадщиною.

У висновках підкреслюється, що обидві програми, попри різні політичні контексти й художні форми, виходили зі спільного революційного коріння та ідеї просвіти та пропаганди через мистецтво. Радянський проєкт виявився короткотривалим і переважно тимчасовим за матеріальним втіленням, але вплинув на масштабну інтеграцію монументального мистецтва в архітектуру в післясталінський період СРСР.

Мексиканський проєкт став тривалою культурною традицією, що глибоко вплинула на міжнародні мистецькі процеси.

Дослідження окреслює ці ініціативи як паралельні експерименти у сфері масової освіти та політичного виховання через мистецтво, які засвідчили нову роль мистецтва у формуванні суспільної свідомості.

Ключові слова: монументальне мистецтво, пропаганда, авангард, стінопис, Михайло Бойчук, Хосе Васконселос, Дієго Рівера.

Dmytro SOLOVIOV,
orcid.org/0009-0003-4376-0835

PhD student

National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) d.solovyov@ukr.net**THE SOVIET PLAN OF MONUMENTAL PROPAGANDA AND THE MEXICAN
STATE MURAL PROGRAM: A COMPARATIVE ANALYSIS**

The article provides a comparative analysis of two state programs of monumental art of the early 20th century: the Soviet plan of monumental propaganda by Lenin and Lunacharsky (1918) and the Mexican mural program initiated by Minister of Education José Vasconcelos in 1921. The article aims to identify the common and distinctive features of these programs as forms of mass education and political education through art, and to clarify their significance for the formation of new models of public consciousness in the Ukrainian and Mexican contexts.

The work analyzes the theoretical basis of Lenin's plan, in particular the appeal to the utopian ideas of Tommaso Campanella, analyzes the mechanism of implementation of the campaign in 1918–1922, in particular in Kyiv and Kharkiv, as well as the role of Ukrainian artists who adapted the concept of monumental propaganda to Ukrainian conditions.

The Mexican part of the analysis focuses on the educational policy of Vasconcelos, who adopted early Soviet cultural and educational experiments as a model and at the same time developed his own vision of the educational role of art. It shows how the Mexican mural movement became a means of creating a new national identity by combining revolutionary motifs with the pre-colonial Indian heritage.

The conclusions emphasize that both programs, despite their different political contexts and artistic forms, stemmed from common revolutionary roots and the idea of enlightenment and propaganda through art. The Soviet project proved to be short-lived and largely temporary in its material embodiment, but it influenced the large-scale integration of monumental art into architecture in the post-Stalin period of the USSR. While the Mexican project became a lasting cultural tradition that profoundly influenced international artistic processes. The study outlines these initiatives as parallel experiments in the field of mass education and political education through art, which demonstrated the new role of art in shaping public consciousness.

Key words: monumental art, propaganda, avant-garde, mural painting, Mykhailo Boichuk, José Vasconcelos, Diego Rivera.

Постановка проблеми. У першій чверті ХХ століття революційні трансформації в різних країнах породили масштабні культурні експерименти, спрямовані на перебудову суспільної свідомості засобами мистецтва. В Росії та Україні це втілювалося у «Плані монументальної пропаганди» (1918), ініційованому В. Леніним і розробленому А. Луначарським, який передбачав використання монументального мистецтва для політичної освіти та формування нового колективного досвіду. В Мексиці аналогічну роль відіграла державна програма стінопису, започаткована міністром освіти Хосе Васконселосом у 1921 році, що мала на меті створити нову національну ідентичність і поширити ідеали соціальної справедливості серед широких мас. Попри очевидну спорідненість цих проєктів за часом виникнення, функціями та освітньо-ідеологічними завданнями, у науковій літературі їх досі розглядають відокремлено. Дослідники зосереджуються переважно на локальному контексті – радянському чи мексиканському, – тоді як системне порівняння майже відсутнє. Бракує аналізу, який дозволив би простежити не лише паралелі й відмінності у змісті та формах реалізації, а й ширші закономірності постреволуційних монументальних практик як феномену глобальної культури ХХ ст.

Аналіз досліджень. Питання взаємодії мистецтва і політики у ранньорадянському середовищі докладно розглянуто в працях К. Лоддер, яка аналізує роль більшовицької преси та Наркомпросу у формуванні культурної політики й поширенні ленінського плану монументальної пропаганди. Сучасні студії, як-от дослідження А. Томашевич (*Sculpture in Socialist Realism–Soviet Patterns and the Polish Reality*), дозволяють зрозуміти трансформацію ленінської програми у сталінську добу та механізми її поширення на країни «соціалістичного табору», зокрема у сфері монументальної скульптури.

Український варіант Плану набув особливого забарвлення у творчості бойчукістів, які поєднували візантійсько-іконописні традиції з революційною тематикою. Їхня участь в агітпропі була частиною експериментів у галузі монументаль-

ного живопису та декору громадських просторів, що пізніше стало об'єктом репресій. Сучасна інтерпретація цієї спадщини подана у статті І. Ковалю, яка розглядає бойчукізм крізь призму деколоніальних практик

Важливим джерелом також є видання Історія українського мистецтва ХХ століття, де систематизовано матеріал про участь українських художників у революційних культурних проєктах.

Новий погляд на взаємодію авангарду з радянськими культурними експериментами презентовано в працях Інни Прокопчук. У статті Шляхи розвитку художньої педагогіки та мистецтва авангарду в політично-ідеологічних умовах 1917 – початку 1930-х років авторка аналізує становлення художньої освіти та пошук нових методик у Києві, Харкові й Одесі, акцентуючи на зв'язках із кубофутуризмом, конструктивізмом та супрематизмом. У дослідженні Мистецтво Василя Єрмилова в контексті «радянського культурного експерименту» простежено, як роботи харківського авангардиста стали лабораторією для поєднання футуристичних утопій із завданнями революційної доби.

Фундаментальні дослідження мексиканського руху містяться у збірнику *Mexican Muralism: A Critical History* під ред. А. Анреуса, Л. Фолгарайта та Р. Грілі, де окреслено ідеологічні рамки державної програми, творчість Рівери, Ороско, Сікейроса, а також транснаціональні впливи.

Праця М. Малотт (*How a Few Individuals Brought about a Cultural Cusp*) показує, як саме невелика група діячів заклала підвалини для культурного «зламу», що створив унікальний рух в публічному мистецтві, та як Хосе Васконселос спирався на радянський досвід Луначарського, але трансформував його відповідно до мексиканських умов.

Попри значну кількість досліджень, присвячених ленінському плану монументальної пропаганди (1918) та мексиканській державній програмі монументального живопису (1921–1924), на сьогоднішній день не існує жодної наукової роботи, яка б систематично порівнювала ці дві унікальні за масштабом державні мистецькі ініціативи. У науковій літературі простежуються лише поодинокі паралелі – наприклад, згадка про роль

проектів А. Луначарського як моделі для культурної політики Х. Васконселоса. Таким чином, запропоноване в цій статті співставлення є новим аналітичним підходом, що дозволяє розглянути згадані ініціативи у ширшому контексті постреволюційних монументальних практик.

Мета статті – здійснити порівняльний аналіз радянського «Плану монументальної пропаганди» (1918) та мексиканської державної програми стінопису (1921–1924), окреслити їхні ідейні витoki, художні форми й механізми організації, а також з'ясувати, як ці ініціативи впливали на формування нових моделей культурної політики. Особливий акцент робиться на українському контексті, де ідеї пропаганди були адаптовані Михайлом Бойчуком, Василем Єрмиловим та іншими митцями, що надало проєкту національно забарвленої форми. У статті простежується, як обидві програми використовували мистецтво як інструмент візуальної педагогіки, але водночас відрізнялися у своїй іконографії, тривалості та впливу.

Виклад основного матеріалу. У післяреволюційний період в Мексиці та країнах з радянською владою (РСФСР, Україна, Білорусь) були започатковані державні мистецькі програми, спрямовані для освіти та мобілізації переважно неписьменного населення. Навесні 1918 року В. Ленін озвучив ідеї «монументальної пропаганди» нарком просвіти РРФСР А. Луначарському: «Я назвав би те, про що думаю, монументальною пропагандою. Наш клімат навряд дозволить фрески, про які мріє Кампанелла. У помітних місцях, на відповідних стінах або спеціальних спорудах, можна було б розмішувати короткі, але виразні надписи, що містять основні принципи та лозунги марксизму, а також оцінки важливим історичним подіям. Набагато важливіше надписів є пам'ятники: бюсти або цілі фігури, барельєфи, групи. Важливо, щоб ці пам'ятники були доступні масам, кидалися в очі і були хоч трохи стійкі до нашого клімату.» Ідеї Леніна були натхненні утопічним баченням Томмазо Кампанелли, італійського філософа, який у «Місті Сонця» описував ідеальне місто протокомуністичної утопічної візії централізовано організованої, колективістської держави, де приватна власність та традиційні сімейні структури були відкинуті. (Ehrig, 2023: 131). Стіни Міста Сонця розписані фресками, які виконують функцію всеосяжної наочної енциклопедії, створюючи комплексне освітнє середовище для мешканців. Ієрархічно організовані по контурам міста, фрески охоплюють усі сфери знань – від математики й астрономії до технологій і історичних постатей – і супроводжуються пояснювальними написами.

(Tomaszewicz, 2022: 4). Фрески служили «наочним уроком для молоді і виховували громадянську свідомість», що особливо зацікавило Леніна і надихнуло його на створення плану «монументальної пропаганди», в якому публічне мистецтво мало слугувати дидактичним інструментом для «популяризації соціалістичних ідей і попередників соціалізму та увічнення героїв культури – видатних діячів науки, філософії та мистецтва». Ленін підкреслив, що ці ідеї не є наївними й за певних змін можуть бути реалізовані вже в сучасних умовах. На основі думок Леніна Луначарський підготував декрет Ради народних комісарів «Про пам'ятники республіки», опублікований 12 квітня 1918 року.

Декрет передбачав демонтувати окремі царські статуї, які не мали історичної чи художньої цінності, і доручив спеціальній комісії організувати конкурси на створення пам'ятників на честь соціалістичної революції. Він закликав до швидкого встановлення моделей нових пам'ятників на розсуд мас та символічного переобладнання міського простору (декорування, зміна назв вулиць, емблем і написів) до 1 травня 1918 року.

Втім кампанія від початку зіткнулася з істотними труднощами через економічні обмеження, відсутність чітких механізмів реалізації, обмежений час на виконання та відомчу плутанину. (Tomaszewicz, 2022: 4) Лише 2 серпня 1918 був опублікований остаточний список осіб, яким мали встановити пам'ятники, включно з Тарасом Шевченком та Григорієм Сковородою.

У складних умовах післявоєнної нестачі ресурсів, політики воєнного комунізму й розпаду громадянської війни більшість творів були тимчасовими або недосконалими за виконанням (здебільшого їх виготовляли з бетону чи гіпсу): «Ми сподіваємося, що в більш спокійний час багато з цих пам'яток перетворяться на вічні мармури та бронзи. Поки що цим гіпсам і теракотам належить, перш за все, зіграти живу роль у живій дійсності.»

Перший пам'ятник, Радіщеву, був встановлений в Петрограді 22 вересня 1918 року (Lodder, 1983: 54). Активна реалізація плану тривала з осені 1918 до 1922 року. В Москві, Петрограді, Києві та інших міста з'явилися десятки тимчасових пам'ятників філософам, революціонерам та поетам, а також сюжетно-символічні рельєфи і агітаційні написи.

В Москві за реалізацію Плану монументальної пропаганди відповідав Володимир Татлін, український художник-авангардист, професор НАОМА в 1925–1927 роках, на посаді керівника Відділу образотворчих мистецтв Наркомпросу (ІЗО). В червні 1918 року Татлін подав до Ради народних комісарів

звіт по реалізації Ленінського плану монументальної пропаганди в Москві, де підкреслював складність швидкого виконання без шкоди для художньої якості. Татлін попередив, що держава «не може і не повинна бути ініціатором поганого смаку». Він запропонував залучити «свіжі та молоді художні таланти», забезпечити їм доступ до матеріалів, скасувати традиційну систему журі та запровадити «міжнародний огляд» для визначення проєктів, які заслуговують на реалізацію з використанням міцних матеріалів. (Lodder, 1983: 55). У листі написаному наприкінці серпня 1918 року, Татлін наголосив, що пам'ятники в соціалістичній державі повинні бути «вільними творіннями». Він уявляв собі не тільки твори, присвячені видатним діячам, а й меморіали, присвячені самій революції та відносинам між мистецтвом і державою. (Lodder, 1983: 55). На початку 1919 року на замовлення Московського ІЗО Татлін отримав завдання спроектувати пам'ятник Революції і незабаром переїхав до Петроград. (Lodder, 1983: 54). Цей проєкт (1919–1920), також відомий як Башта Татліна, який Татлін невдовзі перепосвятив Третьому Інтернаціоналу, став однією з найвідоміших робіт Татліна в рамках Плану монументальної пропаганди, символом конструктивізму та іконою революції (Dickerman, 2018: 4), хоча і залишився нереалізованим. Башта планувалася як гігантська спіральна металічна конструкція заввишки понад 400 метрів, на якій передбачалися рухомі платформи для засідань Комінтерна та демонстрацій, що підкреслювали б динаміку нової радянської держави. У той час як в Росії Ленінський план монументальної пропаганди фокусувався на тимчасових пам'ятниках, які були піддані критиці авангардними художниками за застарілі, фігуративні форми (Lodder, 1993: 31), в Україні ця ідея набула іншого розвитку.

Журнал «Искусство коммуни» критикував саму ідею встановлення пам'ятників окремим особам, наголошуючи, що це суперечить колективістському духові соціалізму та відтворює монументальні практики царського часу (Lodder, 1993: 31).

В Україні основним засобом досягнення освітніх і агітаційних цілей Плану став стінопис, що більш відповідало баченню Кампанелли. Агітаційно-пропагандистське мистецтво, що виникло в Україні під безпосереднім впливом ленінського «Плану монументальної пропаганди», також охоплювало плакат, вуличні декорації, настінні розписи, оформлення агітпоїздів та агіткораблів, скульптуру (Скрипник, 2007: 129–130). В Україні його розвиток забезпечували державні замовлення Наркомпросу і Наркомвійська УСРР, Бюро преси, місцеві відділення УкРОСТА (Горбачов, 2001).

В Україні центральною фігурою в монументальному мистецтві та в реалізації ленінського плану був художник-монументаліст Михайло Бойчук, співзасновник і професор Української академії мистецтв (нині НАОМА).

Дослідник Ілля Коваль так аргументував ідеологічну спільність у поглядах на мистецтво з більшовиками, результатом якої стали 16 років співпраці і численні плакати, портрети, та монументальні оздоблення громадських об'єктів (зокрема Луцькі казарми в Києві (1919), агітаційний пароплав «Більшовик», український павільйон на Всесоюзній сільськогосподарській і кустарно-промисловій виставці (1923), клуб працівників НКВС (1923), та інші):

«Ключовими принципами концепції Бойчука були колективність процесу створення твору, орієнтованість мистецтва на широкі соціальні маси; віра у те, що мистецтво здатне перевиховувати суспільство та формувати у нього нові естетичні бачення. У подальшому для бойчукістів ідеї більшовиків про спільне колективне будівництво майбутнього та виховну роль мистецтва у суспільстві видавалися привабливими» (Коваль, 2025: 249).

Бойчукіст Василь Седляр, співзасновник та ідеолог Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), наголошував, що творення радянської мистецької культури актуалізувало питання національного відродження та вимагало розвитку українських мистецьких форм, водночас підкреслюючи ідейну близькість бойчукістів і більшовиків у розумінні ролі мистецтва як суспільної ідеології, підпорядкованої класовій боротьбі пролетаріату під проводом компартії (Седляр, 1926: 8).

Це одним ключовим актором в реалізації Плану в Україні був харківський художник-авангардист Василь Єрмилов. З грудня 1918 р. він працював у Комітеті мистецтв харківської Губнаросвіти, прикрашав центральний майдан Харкова та прилеглі будівлі щитами, трафаретними портретами, арками та гаслами в стилі кубізму та супрематизму. Від початку 1920 р. Єрмилов приєднався до художнього відділу УкРОСТА, створюючи плакати, агітки та монументальні панно, а також зблизився з бойчукістами. У цей період він виконав розписи темперою «Сільське господарство. Будівництво. Індустрія» в Центральному червоноармійському клубі Харкова, прагнучи надати образам національної своєрідності через трактування фігур у дусі старого українського живопису та гравюри. (Прокопчук, 2012: 348–349) У 1920–1921 рр. Єрмилов розписав вагон агітпоїзда «Червона Україна», поєднуючи експериментальні форми авангарду з мотивами українського

народного мистецтва, а також створив серію портретів темпераю Тараса Шевченка, Артема, Івана Франка та інших відомих постатей на стінах харківських будинків.

Окрім бойчукістів та Єрмилова, агітаційне мистецтво творили авангардисти О. Богомазов, О. Хвостенко-Хвостов, О. Екстер, А. Петрицький, С. Нікритін, графіки на чолі з Г. Нарбутом. Ці практики поєднували авангардні експерименти з народно-декоративними мотивами й революційною символікою, створюючи своєрідний український варіант монументальної пропаганди. (Горбачов, 2001). Як згадували сучасники, українські авангардисти менше дбали про ідеологічну програму, вирішуючи в першу чергу формальні та колористичні завдання. (Скрипник, 2007: 130). Значну роль в реалізації Плану в Україні відіграли скульптори, зокрема Іван Кавалеридзе, який в 1918–1924 роках створив чотири пам'ятника з бетону: Тарасові Шевченкові (1918) та Героям Революції (1918–1921) у Ромнах, Григорію Сковороді в Лохвиці (1922), Артему в Бахмуті (1923–1924). (Горбачов, 2001). Усе це свідчить про масштабність і багатожанровість українського варіанту монументальної пропаганди, а авангардне формотворення стало визначальною рисою українського внеску до Плану монументальної пропаганди. В рамках Плану в Україні також інтенсивно розвивалася архітектура малих форм, пов'язана з оформленням свят і масових дійств, з продажем агітаційної літератури: переносні установки, естради, кіоски, стаціонарні трибуни й тумби з гаслами (Прокопчук, 2017: 93). Хоча чіткої межі завершення робіт над проєктами Плану монументальної пропаганди не існує, реалізація уповільнилась по мірі відходу Леніну від політичного управління і зупинилася після його смерті. Про це свідчить нотатка Луначарського за 1933 рік, де він ставить питання про можливість повернення до ідеї монументальної пропаганди в умовах нового, масштабного будівництва. За сталінського режиму монументальне мистецтво продовжувало розвиватися, але в тенденціях і формах, що суперечили ідеям «монументальної пропаганди». Гігантomanія, помпезність і псевдокласичні форми зводили мистецтво до декоративного й безідейного прикрашання, віддаляючи його від повсякденного життя народу. Постанова ЦК КПРС 1955 року про усунення надмірностей у будівництві розкритикувала ці хибні тенденції й наголосила на необхідності повернення до принципів народності та ідейно-виховної функції. Ця постанова знаменувала новий етап розвитку монументального мистецтва, масштаби якого різко розширилися. Радянська історіогра-

фія після 1955 року схильна була пов'язувати весь розвиток монументального мистецтва СРСР з ленінським планом монументальної пропаганди. Хоча теза про його безперервне виконання з 1918 по 1991 рік викликає сумнів, простежується тяглість ленінських засад у післясталінський період, зокрема ідея виховної ролі мистецтва та його органічного включення в міське середовище. У цей час підкреслювалося, що можливості реалізації ленінської програми значно зросли завдяки масштабному будівництву: нові соціалістичні міста й реконструйовані старі центри вимагали цілісних архітектурно-художніх ансамблів, здатних виражати радянський спосіб життя та естетичні ідеали, із застосуванням красивих, довговічних і доступних матеріалів. Хоча ленінський план монументальної пропаганди 1917–1924 років був амбітною спробою використати публічне мистецтво в ідеологічних цілях, його погане планування, економічні обмеження та поспішне впровадження призвели до того, що він не досягнув бажаного ефекту. Тим часом в 1955–1991 рр. План слугував ідеологічним обґрунтуванням для урізноманітнення типової індустріальної архітектури та розвитку масового мистецтва в соціалістичній системі. Якщо в СРСР ленінський план започаткував нову модель державної візуальної культури, то в Мексиці художники звернулися до вже наявної традиції стінопису, поєднавши її з революційними ідеями національного відродження. Від доісторичних наскельних малюнків у Сонорі до монументальних муралів у Теотіуакані та місті майя Бонампак, стінопис завжди був найбільш характерною формою мистецтва Мексики. Після іспанського завоювання традиції стінопису збереглися в релігійному та народному мистецтві, виживши у віддалених церквах і тавернах. Національні і революційні рухи кінця XIX століття створили запит на нове мистецтво, здатне репрезентувати ідеали національного відродження та соціальної справедливості (Rodriguez, 1969: 1). Цей запит не міг реалізуватися за диктатури Порфіріо Діаса, який віддавав перевагу європейському мистецтву, маргіналізуючи місцеві художні традиції. Проти цього виступав художник і теоретик Херардо Мурільйо (Доктор Атль), чиї маніфести та педагогічна діяльність закликали відмовитися від європейських канонів і повернутися до монументального живопису, вкоріненого в національних та індіанських традиціях, сприяючи формуванню нового покоління митців і готуючи підґрунтя майбутнього руху муралізму (Malott, 2019: 777). Кульмінацією його діяльності стало створення в 1910 році першого сучасного мексиканського муралу. Соці-

альне напруження досягло свого апогею у збройному повстанні, яке повалило диктатуру Діаса в 1911 році. Революція і подальша громадянська війна, яка тривала до 1920 року, стала каталізатором появи нового мистецтва. Вже на початку 1920-х років ці ідеї отримали інституційне втілення у програмі Міністерства освіти під проводом Хосе Васконселоса, яка започаткувало мексиканський муралізм як масштабний державний проєкт. Нова Конституція 1917 року проголосила безкоштовну, обов'язкову світську освіту. Для її реалізації президент Обрегон створив федеральне Міністерство освіти в 1921 році та призначив його очільником філософа і письменника Хосе Васконселоса. За два роки роботи Васконселоса бюджет міністерства збільшився більш ніж удвічі, до 15% національного бюджету в 1923 році, а також було засновано новий Департамент образотворчого мистецтва (Malott, 2019: 780). Невдовзі Васконселос започаткував державну програму стінописів: він виділив фасади громадських будівель як вільні простори для муралів, забезпечив художникам стабільний дохід за їхню працю і став офіційним меценатом монументального живопису. Його метою було «надавати просвіту через публічне мистецтво». (Malott, 2019: 780). В своїх мемуарах Васконселос зазначав, що вивчав ідеї Анатолія Луначарського та надихався його експериментами: «Я завдячую своїм планом йому більшою мірою, ніж будь-кому іншому ззовні. Але вважаю, що мій план вийшов простішим і краще організованим» (Malott, 2019: 780).

Васконселос запросив долучитися до своєї програми провідних мексиканських художників: Дієго Рівєру, Давіда Альфаро Сікейроса та Хосе Клементе Ороско. Втім перші замовлення стінописів від Міністерства освіти під керівництвом Васконселоса підкреслювали його власні бачення духовного поєднання європейських і корінних традицій та символічної культурної легітимності, а не революційної пропаганди. (Anreus, 2012: 16–17) Хоча термін повноважень Васконселоса на посаді міністра освіти був коротким (1921–1924), але він твердо визначив курс розвитку програми стінопису. Деякі джерела вважають що Васконселос одноосібно створив цей рух (Malott, 2019: 781). Його реформи поставили мистецтво в центр національного життя, надавши програмі достатнього імпульсу, щоб вона змогла жити без нього. Пізніше відома як «мексиканський ренесанс», його програма заклала міцний фундамент для пістолітньої традиції популістських муралів і навіть сприяла міжнародному попиту на мексиканські мурали, особливо в США (Locke, 2013: 100). Після від-

ставки Васконселоса програма була децентралізована і перетворилася на ширший, більш політизований рух, сформований особистими баченнями його лідерів – художників Рівєри, Сікейроса та Ороско. Бачення Васконселоса було відкинуто, і з 1923 року муралісти прагнули створювати монументальне, дидактичне мистецтво для робітників, селян та корінних громад, яке мало явно соціальну та ідеологічну функцію, відмовляючись при цьому від станкового живопису та буржуазного індивідуалізму (Siqueiros, 1975: 25).

Наступні уряди продовжували замовляти мурали аж до 1970-х років, проте швидко виник парадокс. Лідери руху – Рівєра, Сікейрос і Ороско – схилилися до марксизму, причому Рівєра та Сікейрос були активними діячами Мексиканської комуністичної партії. Водночас сама держава ставала дедалі більш націоналістичною, авторитарною і капіталістичною. За правління Каллеса Комуністичну партію було заборонено, а художники-комуністи піддавалися цензурі та переслідуванням, навіть попри те, що їхні роботи продовжували використовувати для риторики національної єдності. У 1930-х роках, за каденції соціаліста Ласаро Карденаса, замовлення на створення муралів відновилися, тоді як наступні, консервативні режими Авіли Камачо та Алемана після 1940 року деполітизували муралізм, використовуючи його для проєктування єдиного національного етосу боротьби за права мас у той час, коли держава фактично відвернулася від цих мас. Таким чином, мексиканський муралізм ілюструє напругу між радикальним художнім авангардом і прагматичною, некомуністичною державою: мурали часто прославляли робітників і селян крізь марксистські наративи, але їхня інституційна функція полягала у стабілізації режиму, який відкинув соціалізм (Anreus, 2012: 27).

Висновки. Як радянський план монументальної пропаганди, так і мексиканська державна програма стінопису з'явилися на хвилі революцій з метою формування колективної свідомості за допомогою візуального мистецтва. Однак їхні траєкторії різко розійшлися. У Радянській Росії декрет Леніна 1918 року закликав до швидкого спорудження сотень тимчасових гіпсових пам'ятників революційним героям. Задумані як дидактичні символи нового порядку, недовговічність і неякісне виконання часто підривали їхній вплив, і авангардні проєкти стикалися з нерозумінням громадськості та знищенням. В Україні, однак, цей план набув особливого локального характеру. Художники, такі як Михайло Бойчук і Василь Єрмилов, поєднували революційні теми з візантійським і народ-

ним мистецтвом, створюючи в 1919–1931 роках художні роботи для громадських просторів, які втілювали специфічно український варіант плану монументальної пропаганди. Цей творчий розквіт був жорстоко перерваний в 1930-х роках: Бойчук, Седляр і Падалка були страчені під час сталінських репресій, їхні роботи знищені. Після 1955 року, за хрущовської відлиги та епохи масового будівництва, яке вимагало гуманізуючих елементів, план Леніна був переосмислений як ідеологічна основа для другої хвилі монументально-декоративного мистецтва в СРСР. Інтеграція мозаїк і рельєфів з іконографією праці, науки та колективного прогресу у стандартизовані ансамблі перетворила архітектуру на інструмент ідеологічного виховання, міського оздоблення та формування повсякденного ідейно-художнього середовища. Мексиканська державна програма стінопису, започаткована Хосе Васконселосом у 1921 році, також прагнула використовувати мистецтво як засіб громадської освіти. Васконселос доручив Рівері, Ороско та Сікейросу розписувати громадські установи для формування нової національної ідентичності. Однак, в час сталінський режим в СРСР запровадив сувору ідеологічну і стилістичну конформність мистецтва, у Мексиці рух децентралізувався після відставки Васконселоса. Провідні муралісти насичували

своє мистецтво власними політичним поглядами, часто марксистського спрямування, тоді як уряди то підтримували, то цензурували, то підпорядковували їхню творчість власним цілям. Це призвело до парадоксу: протягом десятиліть, зберігаючи художню автономію, муралісти прославляли робітників і селян у марксистських наративах, водночас інституційно сприяючи стабілізації націоналістичної і дедалі більш капіталістичної держави.

Це демонструє дивергентні траєкторії революційного мистецтва, народженого спільними ідеалами, яке може бути або знищене авторитарним контролем, або зберегтися як парадоксальне поєднання сміливих ідеологічних й художніх прагнень та державного прагматизму, що з часом набував виразнішої орієнтації на бізнес-еліти.

У глобальному вимірі ці дві програми можна трактувати як паралельні експерименти, що визначили нову роль мистецтва у XX столітті: перетворення його з елітарної практики на інструмент масової освіти, політичної мобілізації та символічного упорядкування публічного простору.

Проведений порівняльний аналіз генези двох наймасштабніших рухів в монументальному мистецтві XX століття створює підґрунтя для подальшого вивчення діалогу художніх традицій між Україною та Мексикою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ehrig S. Circular Utopia(s): Alfred Wellm's Morisco and the Socialist City. *Forum for Modern Language Studies*. 2023. Т. 59, вип. 1. С. 131. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqad008>
2. Tomaszewicz A. Sculpture in Socialist Realism—Soviet Patterns and the Polish Reality. *Arts*. 2022. Т. 11, вип. 1. С. 4. <https://doi.org/10.3390/arts11010006>
3. Lodder C. Russian Constructivism. New Haven, London : Yale University Press, 1983. С. 54.
4. Dickerman L. Monumental Propaganda. *October*. 2018. Т. 165. С. 4. https://doi.org/10.1162/octo_a_00328
5. Lodder C. Art of the Commune: Politics and Art in Soviet Journals, 1917–20. *Art Journal*. 1993. Т. 52, вип. 1 : Political Journals and Art, 1910–40. С. 31.
6. Скрипник Г., Кара-Васильєва Т. Історія українського мистецтва : у 5 т. Київ : НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. Т. 5 : Мистецтво XX століття. С. 129–130.
7. Горбачов Д. Агітпроп. Енциклопедія Сучасної України, 2001. Т. 1. URL: <https://esu.com.ua/article-42543> (дата звернення: 01.09.2025).
8. Коваль І. Пропагандистські твори школи бойчукістів в українських мистецьких деколоніальних практиках. *Старожитності Лукомор'я*. 2025. вип. 1. С. 249. <https://doi.org/10.33782/2708-4116.2025.1.325>
9. Седляр В. АХРР та АРМУ. Київ : Ц.Б.АРМУ, 1926. С. 8.
10. Прокопчук І. Мистецтво Василя Єрмилова в контексті «Радянського культурного експерименту». *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2012. Т. 23. С. 348–349.
11. Прокопчук І. Шляхи розвитку художньої педагогіки та мистецтва авангарду в політично-ідеологічних умовах 1917–початку 1930-х років в Україні. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Т. 31. С. 93. <http://doi.org/10.5281/zenodo.573806>
12. Rodriguez A. A History of Mexican Mural Painting. London : Thames & Hudson, 1969. С. 1.
13. Malott M. E. How a Few Individuals Brought about a Cultural Cusp: From a Mexican Mural Program to a Movement. *Perspectives on Behavior Science*. 2019. Т. 42. С. 780. <https://doi.org/10.1007/s40614-019-00211-4>
14. Anreus A., Greeley R. A., Folgarait L. Mexican Muralism: A Critical History. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 2012. С. 16.
15. Locke A. Mexico: A Revolution in Art, 1910–1940. London : Royal Academy of Arts, 2013. С. 100. ISBN 978-1907533303.
16. Siqueiros D. A. Art and Revolution. London : Lawrence & Wishart, 1975. С. 25.

REFERENCES

1. Ehrig S. (2023) Circular Utopia(s): Alfred Wellm's Morisco and the Socialist City. *Forum for Modern Language Studies*, 59(1). 131. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqad008>
2. Tomaszewicz A. (2022) Sculpture in Socialist Realism – Soviet Patterns and the Polish Reality. *Arts*, 11(1), 4. <https://doi.org/10.3390/arts11010006>
3. Lodder C. (1983) *Russian Constructivism*. New Haven, London: Yale University Press. 54.
4. Dickerman L. (2018) Monumental Propaganda. *October*, 165. 4. https://doi.org/10.1162/octo_a_00328
5. Lodder C. (1993) Art of the Commune: Politics and Art in Soviet Journals, 1917–1920. *Art Journal*, 52(1): Political Journals and Art, 1910–1940. 31.
6. Skrypnyk H., Kara-Vasylieva T. (2007) *Istoriia ukrainskoho mystetstva*.
17. [History of Ukrainian Art]. *U 5 t., Vol. 5: Mystetstvo XX stolittia*. Kyiv: NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho. 129–130. [in Ukrainian].
7. Horbachov D. (2001) Ahitprop. [Agitprop]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*, Vol. 1. URL: <https://esu.com.ua/article-42543> [in Ukrainian].
8. Koval I. (2025) Propahandystski tvory shkoly boichukistiv v ukrainskykh mystetskykh dekolonialnykh praktykakh. [Propaganda works of the Boychukist school in Ukrainian decolonial artistic practices]. *Starozhytnosti Lukomoria*, 1. 249. <https://doi.org/10.33782/2708-4116.2025.1.325> [in Ukrainian].
9. Sedliar V. (1926) AKhRR ta ARMU. [AHR and ARMU]. Kyiv: Ts.B. ARMU. 8. [in Ukrainian].
10. Prokopchuk I. (2012) Mystetstvo Vasyia Yermynova v konteksti «Radiatskoho kulturnoho eksperymentu» [The art of Vasyl Yermynov in the context of the Soviet cultural experiment]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 23. 348–349. [in Ukrainian].
11. Prokopchuk I. (2017) Shliakhy rozvytku khudozhnoi pedahohiky ta mystetstva avanhardu v politychno-ideolohichnykh umovakh 1917 – pochatku 1930-kh rokiv v Ukraini. [Development of artistic pedagogy and avant-garde art under political and ideological conditions from 1917 to the early 1930s in Ukraine]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 31. 93. <https://doi.org/10.5281/zenodo.573806> [in Ukrainian].
12. Rodriguez A. (1969) *A History of Mexican Mural Painting*. London: Thames & Hudson. 1.
13. Malott M. E. (2019) How a Few Individuals Brought about a Cultural Cusp: From a Mexican Mural Program to a Movement. *Perspectives on Behavior Science*, 42. 780. <https://doi.org/10.1007/s40614-019-00211-4>
14. Anreus A., Greeley R. A., Folgarait L. (2012) *Mexican Muralism: A Critical History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 16.
15. Locke A. (2013) *Mexico: A Revolution in Art, 1910–1940*. London: Royal Academy of Arts. 100. ISBN 978-1907533303.
16. Siqueiros D. A. (1975) *Art and Revolution*. London: Lawrence & Wishart. 25.

Дата першого надходження рукопису до видання: 19.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 78.071.1(477.54)(092):[785.1.031.4:781.63]
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-28>

Андрій СТІЛЕЦЬ,
orcid.org/0000-0002-4134-4403
професор кафедри народних інструментів України
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) andryconductor@gmail.com

«ВЕСНЯНКА» А. СТІЛЬЦЯ: ПРИНЦИПИ АВТОРСЬКОЇ ОРКЕСТРОВКИ

Статтю присвячено аналізу принципів авторської оркестровки у творі «Веснянка» А. Стільця для сучасного українського оркестру народних інструментів. Основну увагу зосереджено на специфіці переосмислення первинного тексту для баяна соло в оркестровій версії, а також на виявленні закономірностей темброво-фактурної організації, що формують цілісну концепційно-стильову модель твору. Актуальність дослідження зумовлена недостатньою розробленістю проблеми авторського оркестрування власних композицій у сучасному музикознавстві та зростанням інтересу до новітнього репертуару для оркестрів народних інструментів. Метою статті є виявлення провідних принципів оркестрового мислення А. Стільця на матеріалі «Веснянки» та визначення ролі вихідного баянного тембру у формуванні оркестрової партитури. У процесі дослідження використано концепційно-стильову модель аналізу, яка дозволяє простежити взаємозв'язок програмної ідеї, формування, тематизму та оркестрових засобів.

Узагальнені результати аналізу свідчать, що оркестрова версія «Веснянки» зберігає масштаб і драматургічну логіку оригіналу, водночас суттєво збагачуючи його за рахунок тембрового розмаїття, поліфонізації фактури та активізації ритмічного чинника. Провідну роль у партитурі відіграє група баянів, яка виконує функцію своєрідного *basso continuo* та визначає характер фактурного уцілювання в туттійних і віртуозних епізодах. Оркестровка демонструє принцип «видобування поліфонії» з гомофонної фактури, активне використання мішаних тембрів і варіантно-варіаційного розвитку тематизму, що корелює з жанровою природою веснянки як багатогранного фольклорного явища. Зроблено висновки, що оркестрова партитура «Веснянки» виявляє ознаки баянно-центричного мислення композитора і водночас формує яскраву, барвисту звукову модель весняного обрядового дійства.

Ключові слова: оркестровка, оркестр народних інструментів, баян, авторське оркестрування, веснянка, тембр, фактура.

Andrii STRILETS,
orcid.org/0000-0002-4134-4403
Professor at the Department of Folk Instruments of Ukraine
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) andryconductor@gmail.com

“VESNIANKA” BY A. STRILETS: PRINCIPLES OF THE COMPOSER’S ORCHESTRATION”

The article is devoted to the analysis of the principles of authorial orchestration in *Vesnianka* by Andrii Strilets, examined within the context of the contemporary Ukrainian orchestra of folk instruments. The study focuses on the reinterpretation of the original bayan solo version in the orchestral score and on identifying the patterns of timbral and textural organization that shape the work’s integral conceptual and stylistic model. The relevance of the research lies in the insufficient scholarly attention to the problem of composers orchestrating their own works, as well as in the growing interest in new repertoire for folk instrument orchestras in Ukraine.

The aim of the article is to reveal the key principles of Strilets’s orchestral thinking as manifested in *Vesnianka* and to determine the role of the original bayan timbre in the formation of the orchestral texture. The study employs a conceptual and stylistic analytical model, which makes it possible to trace the interrelation between the programmatic idea, formal design, thematic development, and orchestration techniques.

The results of the analysis demonstrate that the orchestral version of *Vesnianka* preserves the overall scale and dramaturgical logic of the original composition while significantly enriching it through timbral diversity, increased polyphonization of texture, and the intensified role of rhythm. A central position in the score is occupied by the group of bayans, which functions as a kind of *basso continuo* and largely determines the degree of textural density in tutti and virtuosic episodes. The orchestration reveals a principle of “extracting polyphony” from a fundamentally homophonic texture, the extensive use of mixed timbres, and a variant-variational approach to thematic development. These features correspond to the genre nature of the *vesnianka* as a multifaceted folkloric phenomenon. The article concludes that the orchestral score of *Vesnianka* reflects a bayan-centered mode of compositional thinking while simultaneously creating a vivid and colorful sonic representation of a spring ritual scene.

Key words: orchestration, folk instrument orchestra, bayan, authorial orchestration, *vesnianka*, timbre, texture.

Постановка проблеми. В творчій діяльності А. Стрільця, заслуженого діяча мистецтв України (2022), доктора мистецтва (2022), професора кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського (2025), поєднуються амплуа концертуючого баяніста, композитора, диригента, та аранжувальника, що зумовлює багатовекторність його підходів до роботи з оркестровим текстом. До появи оркестрової версії «Веснянки» композитор уже мав ґрунтовний досвід оркестрування баянних п'єс (зокрема «Вечір у горах», «На святі Вербунк» А. Гайдена), а також адаптації творів, написаних для інших масштабних складів, як-от Концертино для домри І. Ковача. Окрему сферу його діяльності становлять перекладення творів для народного оркестру, відмінних за складом, та реконструкції композицій Д. Клебанова, О. Стеблянка, Б. Алексєєва, Б. Міхєєва, що передбачає не лише тембровий розподіл матеріалу, а й стилістичне моделювання авторської манери.

Паралельно з практичною діяльністю А. Стрілець як науковець систематично вивчає партитури для оркестру народних інструментів, створені іншими композиторами (О. Стеблянко, В. Борисов, Д. Клебанов, І. Ковач, П. Гайдамака, А. Гайдено, Б. Міхєєв) (Стрілець, 2022), що в сукупності підтверджує актуальність дослідження принципів його роботи з музичним текстом.

Аналіз досліджень. Оркестрування активно вивчається в українському музикознавстві, прикладом чого можуть послужити нещодавні праці В. Богатирьова (2025), Д. Малого (2023), А. Стрільця (2022), Г. Савченко (2022). Г. Савченко обґрунтовує поняття оркестрового мислення, розглядаючи його як «засіб втілення смислових універсалій культури-контексту» і «темброво-фактурне інтонування» (Савченко, 2022). Дослідження В. Богатирьова підтверджує, що українське оркестрознавство сьогодні активно опановує методологію аналізу творів. Він пропонує власний підхід до аналізу оркестрових творів, розрізняючи «концепційно-стильову», «жанрово-детерміновану» та «історично-орієнтовану» моделі. «Концепційно-стильова» є найбільш універсальною і може застосовуватись в аналізі різнопланових творів. Особливої уваги дослідник тут приділяє програмі, точніше, концепції «окреслених в програмній назві», яка може диктувати принципи оркестровки (Богатирьов, 2025: 126). «Жанрово-детермінована» модель, в свою чергу, застосовується для творів, де жанр визначає «вибір інструментального складу, умови функціонування інструментів, їхню взаємодію, вибір комбінацій, узгодження за вертикальним показником,

оркестрові прийоми» (Богатирьов, 2025: 126). Про історично-орієнтоване оркестрування можна говорити у випадках стилізації та переважно роботи з «чужим» текстом, прикладом чому можуть послужити «Згадуючи великого Вівальді» В. Птушкіна або «Наталка Полтавка» О. Щетинського чи «Підгір'яни» М. Вербицького в оркеструванні В. Богатирьова (Богатирьов, 2025: 130). В аналізі обраного нами твору найбільш актуальною є саме концепційно-стильова модель, що виходить з природи музичного матеріалу твору, органічно пов'язаного з українським фольклором, а також жанровим найменуванням «веснянка».

Прикладом дослідження оркестровки власних творів може послужити стаття Д. Малого, який розглядає «Сім коломийок» для скрипки соло (2022), пізніше інструментованих для симфонічного оркестру («Чотири коломийки», 2023–2024). Дослідник зазначає, що питання авторського оркестрування недостатньо розроблене у сучасному музикознавстві (Малий, 2023: 158). В результаті послідовного аналізу Д. Малий доходить до висновку, що оркестрування власних творів є особливим типом професійної діяльності, «практичною невербальною рефлексією» щодо власної творчості, тембровими переосмислення першоджерела, як «дозволяє представити його у новій якості» та «відкрити нові сенси і форми вираження його музичного матеріалу, створити його авторську інтерпретацію» (Малий, 2023: 175). Зрозуміло, що оркестрування твору для скрипки соло в порівнянні з творами для баяна є завданням іншого порядку, оскільки виникає потреба в значному ущільненні музичної тканини, вибудовування вертикалі, тоді як баян уже сам є інструментом «оркестральним» і має політембровий потенціал. Разом із тим питання оркестрування творів для баяна соло наразі залишається маловисвітленим.

Метою статті є виявлення провідних принципів оркестрового мислення А. Стрільця на матеріалі «Веснянки» та визначення ролі вихідного баянного тембру у формуванні оркестрової партитури.

Виклад основного матеріалу. «Веснянка» для баяна соло була написана А. Стрільцем в 2018 році. Поява її оркестрової версії пов'язана із його діяльністю на посаді керівника оркестру народних інструментів, яку він обійняв в 2024, і взявся за розбудову актуального новітнього репертуару. За взірць оркестрового складу А. Стрілець взяв національний оркестр народних інструментів України (НАОНІ), який включає партії скрипок, альтів, бандури і цимбали. На думку композитора, він має ряд переваг, зокрема збільшену кількість

рухливих тембрів, тембральне розмаїття, хоча інструментування для нього значно складніше в порівнянні зі складом, який панував раніше (з домрами і балалайками як ключовими партіями).

«Веснянку» написано в формі, яка поєднує ознаки тричастинної репризності і сонатності. Твору притаманна багатотемність, однак можна виявити тяжіння усього комплексу веснянкового тематизму до двох основних полюсів – наспівно-ліричного і танцювально-запального, чергування яких визначає аналогії із сонатністю. Перша фаза форми включає проведення заклично-батьорої теми, що може асоціюватися із кривим танцем¹. Її ладова основа – гуцульський лад (*cis* та *ais* в межах умовного *e-moll*). Друга (ц. 2), що починається висхідним повторним ходом на терцію і обіймає квартовий діапазон, в свою чергу, нагадує пісню «А ми просо сіяли», без точного цитування. Вона супроводжується півтоновим тональним зсувом (*f-moll*) – прийомом, який відіграє важливу роль в загальному тональному плані «Веснянки». Ця в цілому лірична тема, викладена з контрастним контрапунктом, змінюється активним «притоптуванням» (ц. 3), що нагадує енергію початкового кривого танцю і перетікає в етюдний епізод (цц. 4–5), де мелодико-ритмічна формула першої теми вгадується в лінії нижнього голосу, а в верхньому шарі фактури панують фігурації шістнадцятих. Водночас відбувається повернення в основну тональність (*e-moll*). Завершення першого розділу відзначено найбільш суттєвим темповим контрастом – з *Allegro* до *Lento* (ц. 6), в той час як перехід між серединою та репризою темпово згладжений. Епізод *Lento* являє собою мелодико-ритмічний і поліфонізований варіант початкової теми (ц. 1). Однак, незважаючи на заявлений тип розвитку і обіцяну плинність розгортання, він невдовзі переривається поверненням темпу *Allegro* (ц. 7), і притаманної початковій темі синкопованої формули, доповнюючись гострими різкими синкопованими співзвуччями в супроводі (секста з секундою). Тут же вводиться нова тема, що має танцювальний, коломийковий характер (ц. 8). Її джерелом є народна пісня «Ой, весна, весна». Згодом вона змінюється синкопованими формулами початкової теми твору, на які нанизуються щільні співзвуччя – мінорні тризвуки з секстою та зменшені – в пара-

лельному русі, що додає гостроти і терпкості в цілому тонально-діатонічному цілому. Після такої концентрації вертикалі напруга спадає, і тематизм ніби розсипається в коротких поспівках (ц. 10), де вгадуються елементи різних тем експозиції.

Реприза (ц. 11), незалежно від того, в контексті якої форми ми її тлумачимо, представляє динамізований, синтетичний (об'єднання трьох тем по вертикалі – «кривого танцю», контрапункту з «Просо» та «Ой, весна, весна»), а також дзеркальний варіант експозиції. Вона завершується закличними акордами, які відкривали «Веснянку». Гнучкість форми і тематичних взаємодій обумовлена перевагою варіантно-варіаційного розгортання тематизму із вільним комбінуванням різних поспівок, що асоціюються із жанром веснянки. Деякі з них мають майже цитатний характер, інші викликають алюзії до відомих інтонаційних зворотів, не переходячи в точне цитування. Мінливість, мозаїчність, які простежуються у викладі матеріалу водночас сприяють розкриттю ідеї веснянки як багатогранного явища.

Тональний план «Веснянки» відзначений значною кількістю зсувів в межах півтону або в споріднені тональності: *e-moll* – *f-moll* – *e-moll* (ц. 5) – *h-moll* (ц. 6) – *in d* (ц. 8) – *e-moll* (ц. 10) – *h-moll* (ц. 11) – *c-moll* (ц. 12). Розгорнутих модуляцій композитор уникає, віддаючи перевагу зіставленням або гармонічним переходам на кшталт руху паралельними тризвуками.

Початкова версія «Веснянки» була створена для баяна соло. В ній вже закладено потенціал оркестрово-тембрового розмаїття не тільки завдяки тематичним і фактурним контрастам, а й регістровці. Відкривається твір щільним звучанням регістру флейта+гобой+кларнет, змінюється більш прозорим кларнет+гобой / «баян» (ц. 1), приглушеним фаготом (ц. 2), потім – флейта+фагот / «орган» (ц. 3), а завершується експозиція регістровим *tutti* (цц. 4–5). В *Lento* повертаються кларнет+гобой (ц. 6). В репризі панує початкове поєднання флейта + гобой + кларнет (ц. 11).

Версія для народного оркестру написана для складу дерев'яних духових (флейта, кларнет *in B*), трьох баянів (I, II, бас), домр (прими I, II, альтові, басові), цимбалів, бандури, ударних (бас том, тарілка, трикутник), а також струнних смичкових (скрипки, альти, контрабаси). В цілому розподіл функцій нерідко нагадує ансамбль троїстих музик із пануванням мелодичної, ритмічної та басової функцій, в той час як розгорнуті мелодичні підголоски чи педаль відіграють значно менше ролі. Не в останню чергу це обумовлено танцювальністю деяких тематичних елементів.

¹ Кривий танець належить до різновиду веснянок – танків, які супроводжуються хороводними рухами, інколи визначаються як гайвки. Текстові варіанти його різні, але в музиці вгадуються моменти «притоптування», пританцювання, типові для руху по колу.

За масштабами оркестрова партитура фактично не відрізняється від оригінального тексту за виключенням епізоду *Lento*, подовженого на 2 такти кадансовими «доспівуваннями» ключової мелодичної поспівки і одного такту в коді, де усім оркестром витримується співзвуччя. Початкові закличні репліки доручаються оркестровому *tutti*. Мелодичні фрази в дублюванні доручено усім високим інструментам (флейти, кларнети, домри прими, скрипки, альти), а також цимбалам (в малій октаві), тоді як у баянів (I, II) цей же матеріал відразу викладено в акордовому ущільненні. Бас баяну разом із бандурами і ударними доручається функція ритмічного підкреслення сильних долей і синкопа (між третьою та четвертою долями). Таким чином уже на рівні вступу простежується відмінність від оригіналу, яка полягає в прагненні до ритмічного урізноманітнення та загального посилення ролі ритму в партитурі.

Після такого щільного *tutti* прозоро і контрастно звучить ключовий синкопований мотив теми (ц. 1) у флейти та першого баяна в унісон, доповнений кларнетом та другим баяном, які його підхоплюють у вигляді переклички (тт. 7–8). Тим самим проступає ще одна відмінна риса оркестрової версії – поліфонізація фактури та тяжіння до імітаційного викладу. Вдруге цей же мелодичний елемент звучить оновлено, доповнюючись тембром бандури, яка стає колористичним «відзвуком» баяна та флейти.

Нове *tutti* (тт. 12–22) відзначено підключенням нового ударного – тарілки, яка утворює синкопу на першій долі. Завершує початкову фазу форми дзвін трикутника на останній долі такту (т. 22), в той час як решта інструментів паузують. Тим самим утворюється чітка цезура між розділами. Отже вже на рівні викладу першої теми можна стверджувати, що в оркестровій версії суттєво загострюється контраст – динамічний, фактурний, що в поєднанні з тембровим розмаїттям приводить до створення барвистої, об'ємної і в той же час – строкатої картини весняного дійства.

Глибокий контраст між початковою і другою темою (ц. 2, *f-moll*) зумовлений переключенням з *tutti* на мелодичне соло скрипок і цимбалів. Відзначимо, що в останній виконавській версії (Стрілець, 2025) партія цимбалів в цей момент взагалі не залучається, що дозволяє досягти ще прозорішого, ліричнішого звучання. Контрастний до мелодії підголосок доручається бандурам, які звучать в крихкому високому регістрі, протиставлені плинній лінії скрипок. Цей же елемент доручається і першому баяну, який нівелює тембровий контраст між смичковими і щипковими. Серед

нових фактурних шарів, яких не було в оригінальному тексті, з'являються педаль: тонічна педаль у бас баяна і альти, а також коротша педаль у флейт і кларнетів на тоніці в високому регістрі (f^2, f^3), яка контрастує суцільній баянній. Як бачимо, навіть у додаткових підголосках панують міксти, мішані тембри із залученням різних оркестрових груп.

Поверненню щільного, маркатного, органного звучання в баянній версії (т. 38) відповідає нове оркестрове *tutti* (ц. 3), в якому не звучать лише ударні. Двоголосся оригінального тексту розподіляється наступним чином: лінія верхнього голосу доручається кларнету, другому баяну, домрам (примам і альтам), бандурам та скрипкам, в той час як решта виконують лінією нижнього, що рухається в зустрічному русі. Контрастує лише лінія флейти, які доручається функція нового мелодичного підголоску, викладеного в крупному ритмі.

«Етюдний» епізод (ц. 4) відзначений дорученням основного віртуозного матеріалу фігурацій баянам. При цьому лінію басу, яка є варіантом основної мелодичної лінії, виконують цимбали, басова домра, альти та контрабаси, а решті домр і скрипкам доручається варіант цієї лінії, ритмічно комплементарний. Окремими акордами його підтримують бандури, а у флейт та кларнетів вводиться контрапункт в крупному ритмі. Отже тут знову простежується доповнення оригінального тексту новими фактурними елементами.

Центральне *Lento* (ц. 6) ілюструє посилення поліфонічних рис фактури. Мелодична лінія вперше доручається першим домрам, і через три такти її підхоплюють скрипки, ніби у вигляді тональної відповіді, подібно до викладу теми експозиції фуги, хоча надалі структура лінії не повторюється. Водночас басовий контрапункт, який вступає трьома тактами пізніше, доручається бас баяну та цимбалам в унісон. Надалі йому ж вторять цимбали і альти, і пізніше – басова домра. Тим самим утворюється низка *quasi*-імітацій, яка надає фактурі об'ємності і поліфонічності.

Контраст із наступним *Allegro* (ц. 7) посилюється зміною тембрових пріоритетів на користь духових інструментів – мелодія доручається флейті, першому баяну та бандурам, які грають в унісон, а ритмічна пульсація – бас баяну, цимбалам та альтовим домрам. Тембровим переключенням позначений і наступний епізод, де з'являється тема «Ой весна, весна». Ключова мелодична поспівка викладається у першого та другого баянів та скрипок, а ритмічну і гармонічну функції так само ділять між собою бас баян, цимбали та альтова домра. Фактура додатково ущільнюється

лініями домри та кларнета, яким доручаються окремі тони септакордів, а також підкреслення руху паралельними тризвуками з затакту (т. 94). Готуючи наступне *tutti* (ц. 9), до них доєднуються друга домра із підголоском та бандура. Двошарова тканина оригінального тексту – акорди та бас, який нерідко рухається в паралель зі співзвуччями, розподіляється так, що фактично у кожній групі, окрім ударних, утворюється якщо не повний септакорд, то тризвук. Власне акордова фактура представлена в партіях першого та другого баянів, а у бандур звучить квартова вертикаль. Найвищі тони доручаються флейтам і першим домрам, а найнижчі – бас баяну та контрабасу. При цьому загальний оркестровий діапазон не виходить за межі того, що ми зустрічаємо у вихідному тексті.

Мотивні розсипи (ц. 10), що слідує за потужною кульмінацією, розподіляються між групами інструментів – флейти та домри виконують мотив із чотирьма шістнадцятими, а кларнет та бас баян із цимбалами – коломийковий мотив. Новий фактурний прошарок – підголосок в функції гармонічної педалі – доручено другому баяну. Далі перший елемент також підхоплюється другим баяном і його варіант викладається у скрипок. Після тонального зсуву в *h-moll* відбувається «обмін» ролями – тепер коломийковий мотив викладається у флейт, кларнетів та першого баяна, а також скрипок, а у першій домри – варіант початкового.

Реприза, відзначена одночасним поверненням трьох різних тематичних елементів експозиції в контрапункті (ц. 11), викликає необхідність у відповідному розподілі. Так двошарово-лінійна фактура перетворюється на чотири самостійних лінії. Синкопований мотив першої теми доручається домрам (I) та бандурам, підголосок з другої – бас баяну та цимбалам. Коломийковий мотив передається першому баяну, а в цей час ті інструменти, які розпочали мелодичну лінію, починають грати гармонічні педалі. Окрема педаль на тоніці, що надалі зміниться ходом на тритон (*h-f*), звучить в партії альтової домри.

Подальший виклад цього тематизму з переходом до фігурацій шістнадцятих в оригіналі звучить в двоголосі (тт. 125–131), однак в оркестровій версії відбувається ущільнення фактури. Коломийкова тема викладається одночасно у п'яти інструментів різних груп (кларнет, перший баян, скрипка, цимбали), при цьому у цимбалів звучить дещо змінений варіант. Лінія басу із педалями виконується чотирьма інструментами (другий баян, бас баян, басова домра та контрабас). В свою чергу альтова домра та бандури підтримують звучання окремими акцентованими співзвуччями на

сильних долях такту. Також вводиться бас том для підкреслення різних долей такту.

Ще щільнішою стає фактура в останньому чотиритакті (тт. 130–133) перед поверненням вступних закличних акордів (ц. 12). Тут партії баянів (I, II) охоплюють фігурації в ритмі шістнадцятих, що нагадують про заключну тему експозиції, коломийковий мотив звучить в партіях домр (I, II), а його ритмічно спрощений варіант – у бас баяна, цимбалів, альтів і контрабасів. Скрипкам доручається ще одна модифікація мотиву, бандурам – акорди, що підкреслюють сильні долі, а у альтової домри звучить педаль.

Фінальне *tutti* (ц. 12) із пульсуючими акордами, підкресленими *marcato*, є аркою до початку твору і виконує функцію коди. Втім, ролі інструментів тут дещо змінюються. Дерев'яні духові викладають свій варіант основного мотиву без пульсації шістнадцятими, у баянів тема звучить в наближеному до оригіналу акордовому вигляді, у щипкових і скрипок вона зберігає таку ж ритмічну структуру, але викладена в одноголосі. Лінії контрабаса, басової домри і цимбалів дублюються. Бандурам доручаються дзвінкі акорди, і супроводжує оркестрове *tutti* пульсація бас тому. Всі ці функції зберігаються до завершення твору. В порівнянні з оригіналом тут подовжується септакорд VI ступеня (в контексті *c-moll* – *as-es-c-ges*), що береться усім оркестром. В версії для баяна він звучить чотири чверті (тт. 144–145), а в оркестровій – сім чвертей (тобто 2 такти + 1 доля, тт. 147–149), тим самим сягаючи своєї повнозвучності на *fortissimo* і з підтримкою пульсації ударних. Завершальний тонічний тризвук (*c-moll*) тепер звучить не на сильній долі, а розподілено на дві, при цьому основна маса оркестру грає його саме на слабкій долі, підкреслюючи *sforzando*.

Оцінюючи палітру штрихів і відтінків виконання, можна помітити, що вони незначно відрізняються від версії для баяна соло. При цьому, наприклад, в викладі другої теми (ц. 2) зникає ремарка *legato dolce*, але ліги у скрипок і цимбалів підкреслюють необхідність зв'язної гри. Натомість в центральному *Lento* (ц. 6) поєднання *legato*, *espressivo* і динамічного відтінку *mezzo piano* зберігається. Так само залишається незмінною комбінація *legato* та *staccatto* в коломийковій темі. Активніше, в порівнянні з баянною версією, використовується позначка *marcato*, зокрема в туттійних, акордових епізодах (ц. 9, ц. 12). Вона покликана посилити ясність артикуляції, яка дещо втрачається в оркестровій масі. Ритмічної ясності таким фрагментам додають і ударні, що доповнюють ритмічну палітру і пронизують звучання *tutti*. Втім, їх використання обмежене і дозоване, не приводить до переобтяженості динамічного рівня твору.

Висновки. Підсумовуючи спостереження над авторською оркестровкою в «Веснянці» А. Стрільця, слід відзначити, що особливої ролі в його оркестровій версії має група баянів, які фактично стають своєрідними концертмейстерами, *basso continuo* оркестру народних інструментів, підтримуючи і не залишаючи інші тембри наодинці. В одних випадках баян дублює лінії кларнета, в інших – бандури. Вагомою ролі баяни набувають в віртуозних епізодах, і саме їм доручається фігуративний етюдний рух шістнадцятими, хоча і скрипки і домри могли б виконати це не менш віртуозно. Особливу функцію баяни виконують в туттійних кульмінаціях, ущільнюючи фактуру багатозвучними акордами. Тим самим маємо констатувати, що вихідний тембр має неабиякий вплив на оркестрову партитуру, і водночас, будучи інструментом оркестральним, він сам має потенціал до багатотембрової реалізації музичної тканини.

Серед важливих принципів, які простежуються в оркестровій версії «Веснянки», слід відзначити:

1) розшарування й ускладнення музичної тканини за рахунок додавання педалей, окремих підголосків, розподілу однієї мелодичної лінії між декількома інструментами, епізодичне включення імітаційного викладу (поліфонізація);

2) принцип «видобування поліфонії» з зовнішньо гомофонної фактури, яскравим прикладом

чого може послужити початок репризи (ц. 11), де в двох лініях музичної тканини, які можуть бути формально інтерпретовані як мелодія та бас, насправді об'єднуються три тематичних елементи експозиції, і в оркестровій версії кожен з них стає самостійною лінією;

3) загострення драматургічних і фактурно-динамічних контрастів, як в горизонтальному вимірі (між розділами форми, темами), так і вертикалі (зіставлення прозорих за музичною тканиною та туттійних епізодів; динамічні переходи і раптові переключення);

4) активізація ритмічного компонента як одного з провідних чинників оркестрової драматургії, зумовлена епізодичним, але концептуально вмотивованим залученням ударних інструментів.

Отже, авторська оркестровка «Веснянки» А. Стрільця постає як цілісна система, в якій вихідний баянний тембр визначає логіку темброво-фактурних рішень, а поліфонізація, контрастність і ритмічна активізація сприяють розкриттю багатовимірної образно-жанрової природи веснянки. Виявлені принципи оркестровки дозволяють розглядати «Веснянку» А. Стрільця як показовий зразок сучасної авторської роботи з народно-інструментальним оркестром, у якій поєднуються індивідуальне темброве мислення та узагальнені інтонаційно-жанрові моделі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богатирьов В. Оркестрування в творах українських композиторів: досвід системного моделювання: дис. докт. філософії. Харків, 2025. 223 с.
2. Малий Д. «Чотири слова про коломийку»: авторський досвід оркестрування. Аспекти історичного музикознавства, 2023, Вип. 34. С. 157–181.
3. Савченко Г. Обґрунтування специфіки оркестрового мислення: теоретичний аспект. *Музичне мистецтво і культура*, 2(34). С. 80–92.
4. Стрілець А. Діяльність оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського в історичному хронотопі. Наукове обґрунтування. Харків, 2022. 148 с.
5. Стрілець А. Веснянка. Виконує оркестр народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NuTcLMcLrkQ> (дата звернення: 20.12.2025).

REFERENCES

1. Bohatyrov, V. (2025). *Orkestruvannia v tvorakh ukrainytskyykh kompozytoriv: dosvid systemnoho modeliuвання [Orchestration in the works of Ukrainian composers: Experience of systemic modeling]*. dys. dokt. filosofii. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Malyi, D. (2023). «Chotyry slova pro kolomyiku»: avtorskyi dosvid orkestruvannia. [“Four words about the kolomyika”: Authorial experience of orchestration]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, Vyp. 34, 157–181. [in Ukrainian].
3. Savchenko, H. (2023). Obgruntuvannia spetsyfiky orkestruvoho myslennia: teoretychnyi aspekt. [Substantiation of the specificity of orchestral thinking: Theoretical aspect]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 2(34), 80–92. [in Ukrainian].
4. Strilets, A. (2022). *Diialnist orkestru narodnykh instrumentiv KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho v istorychnomu khronotopi. Naukove obgruntuvannia. [The activity of the Orchestra of Folk Instruments of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts in the historical chronotope: Scientific substantiation]*. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Strilets, A. (n. d.). *Vesnianka. Vykonuie orkestr narodnykh instrumentiv KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho [Vesnianka. Performed by the Orchestra of Folk Instruments of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]*. Retrieved December 20, 2025, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NuTcLMcLrkQ> [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Дарина СУПРУНОВА,*orcid.org/0009-0009-8968-0527*

аспірантка кафедри музичного мистецтва

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

(Київ, Україна) *dmz2123.dsuprunova@dakkkim.edu.ua*

«ПІНОККІЯ» БОРИСА СЕВАСТЬЯНОВА ЯК ПРИКЛАД НЕОМІФОЛОГІЧНОЇ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МЮЗИКЛІ

У статті здійснено музикознавчий аналіз мюзиклу Бориса Севастьянова «Піночкія» (2023) на лібрето Дмитра Тодорюка (за мотивами казки Карло Коллоді) у контексті проблематики неоміфології як однієї з провідних тенденцій сучасного мистецтва масових і синтетичних жанрів. Актуальність дослідження зумовлена недостатнім теоретичним осмисленням мюзиклу в українському музикознавстві як сфери неоміфологічного мислення: попри активне вивчення жанрово-стильових особливостей мюзиклу, його потенціал як носія вторинного міфотворення та архетипової драматургії залишається малодослідженим. Особливо це стосується сучасних українських мюзиклів, у яких класичні наративи зазнають концептуального переосмислення відповідно до актуальних соціокультурних запитів. Метою статті є виявлення й аналіз неоміфологічної жанрової моделі мюзиклу «Піночкія» на основі осмислення його архетипової структури та музично-драматургічної системи символів у контексті сучасного музичного театру. Наукова новизна полягає у першому музикознавчому осмисленні «Піночкія» як цілісної неоміфологічної моделі сучасного українського музичного театру, в якій деміфологізований казковий наратив переозначається як самостійна символічна система, а музично-драматургічна організація виконує ключову структурно-семантичну функцію. У результаті дослідження обґрунтовано, що мюзикл «Піночкія» функціонує не як адаптація або стилізація відомого казкового сюжету, а як самодостатня неоміфологічна конструкція, у межах якої деміфологізований наратив слугує ресурсом вторинного міфотворення. Показано, що неоміфологічність твору визначається способом організації смислів: архетипна ієрархія персонажів, ініціативний сценарій та полікодовість жанрової природи дитячого мюзиклу формують цілісну символічну систему, зорієнтовану на сучасну культурну чутливість. Особливу увагу приділено музично-драматургічному рівню, який постає структуротворчим і смислотворним чинником: система лейтмотивів, жанрових нашарувань, тембрових контрастів і циклічних тематичних трансформацій організовує міфологічний час і фіксує порогові стани ініціації. Зроблено висновок, що мюзикл «Піночкія» актуалізує аналітичний потенціал сучасного українського мюзиклу як об'єкта комплексного музикознавчого дослідження, у якому жанрова синтетичність слугує інструментом конструювання нових художніх і етичних моделей, адаптованих до масової культурної свідомості.

Ключові слова: український мюзикл, неоміфологія, жанрова модель, музично-драматургічна структура, архетипова драматургія, жанрова синтетичність.

Daryna SUPRUNOVA,*orcid.org/0009-0009-8968-0527*

PhD Student at the Department of Musical Art

National Academy of Culture and Arts Management

(Kyiv, Ukraine) *dmz2123.dsuprunova@dakkkim.edu.ua*

“PINOCCHIA” BY BORYS SEVASTYANOV AS A NEOMYTHOLOGICAL GENRE MODEL IN CONTEMPORARY UKRAINIAN MUSICAL THEATRE

The article provides a musicological analysis of the musical «Pinocchio» (2023) by Borys Sevastianov, with a libretto by Dmytro Todoruk (based on Carlo Collodi's tale), within the framework of neomythology as a leading tendency in contemporary popular and hybrid art forms. The relevance of the study is determined by the insufficient theoretical conceptualization of the musical in Ukrainian musicology as a domain of neomythological thinking: despite sustained attention to genre and style, the musical's potential as a medium of secondary myth-making and archetypal dramaturgy remains underexplored, particularly in recent Ukrainian works where canonical narratives are reinterpreted in line with current sociocultural demands. The aim of the article is to identify and examine the neomythological genre model of «Pinocchio» by elucidating its archetypal structure and the symbolic system of its musical dramaturgy in the context of contemporary musical theatre. The scholarly novelty lies in offering the first musicological interpretation of «Pinocchio» as an integral neomythological model of contemporary Ukrainian musical theatre, in which a demythologized fairy-tale narrative is resemanticized into an autonomous symbolic system, while musical-dramaturgical organization performs a key structural and semantic function. The results substantiate that «Pinocchio» operates not as an adaptation or stylization of a well-known plot, but as a self-sufficient neomythological construct where the demythologized narrative

serves as a resource for secondary myth-making. It is shown that the work's neomythological dimension is determined by its mode of meaning organization: an archetypal hierarchy of characters, an initiatory scenario, and the polycode nature of the children's musical together form a coherent symbolic system attuned to contemporary cultural sensibilities. Special attention is paid to the musical-dramaturgical level as a meaning – and structure-generating factor: a network of leitmotifs, genre stratifications, timbral contrasts, and cyclical thematic transformations shapes “mythological time” and marks threshold states of initiation. The article concludes that «Pinocchio» foregrounds the analytical potential of the contemporary Ukrainian musical as an object of complex musicological inquiry, where generic hybridity functions as an instrument for constructing new artistic and ethical models adapted to mass cultural consciousness.

Key words: *Ukrainian musical; neomythology; genre model; musical-dramaturgical structure; archetypal dramaturgy; genre hybridity.*

Постановка проблеми. В сучасному мистецтвознавстві проблематика неоміфології дедалі активніше актуалізується в контексті аналізу масових і синтетичних жанрів, однак у сфері музичного театру, зокрема мюзиклу, вона досі не набула системного осмислення. Здебільшого мюзикл розглядається крізь призму жанрово-стильової гібридності, тоді як його потенціал як носія неоміфологічних структур залишається недостатньо осмисленим. Тому постає проблема обґрунтування можливості музикознавчої інтерпретації конкретного музично-театрального твору як неоміфологічної моделі. Показовим матеріалом для такого дослідження є сучасні українські мюзикли, у яких традиційні жанрові моделі зазнають концептуального переосмислення. Вибір для аналізу мюзиклу «Пінокія» (2023) сучасного харківського композитора та військовослужбовця ЗСУ Б. Севастьянова полягає у необхідності довести, що звернення до всесвітньовідомого казкового сюжету не є лише адаптацією або стилізацією, а виступає механізмом створення нового міфу, актуалізованого відповідно до сучасних уявлень про ідентичність, відповідальність і шлях особистісного становлення. Таким чином, дослідницьке питання полягає перш за все у з'ясуванні того, яким чином і за рахунок яких художньо-музичних засобів мюзикл «Пінокія» трансформує первинний казковий сюжет у неоміфологічну модель.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика сучасного музичного театру та мюзиклу в українському мистецтвознавстві розробляється переважно в ракурсі його жанрово-стилістичних вимірів. Теоретичні засади осмислення мюзиклу як поліжанрового феномена музичного театру окреслено у працях Т. Полянського, який розглядає мюзикл як відкриту жанрову систему, здатну до синтезу різних музично-театральних практик і адаптації до сучасних культурних запитів. Специфіку дитячого мюзиклу як синтетичного жанру досліджує Л. Белименко. Теоретичним підґрунтям для аналізу архетипових структур є праці К. Г. Юнга, а також дослідження з проблематики неоміфології в сучасному культурно-мистецькому

середовищі (Усанов, Усанова; Ксідакіс), у яких неоміфологія розглядається як форма вторинного міфотворення, що виникає внаслідок деміфологізації класичних наративів.

Безпосередньо мюзикл «Пінокія» проаналізовано у статті Н. Малюкової, де твір розглядається як показовий приклад новітніх тенденцій розвитку українського дитячого музичного театру з акцентом на поліжанровість музичної мови. Театральні рецензії та публіцистичні матеріали (Поліщук; Чеботар) фіксують рецепцію мюзиклу, звертаючи увагу на його драматургічну цілісність і сценічну ефектність, однак не пропонують системного теоретичного осмислення. Попри наявність жанрово-стильових і рецептивних досліджень мюзиклу «Пінокія», його осмислення як цілісної неоміфологічної жанрової моделі з виразною архетиповою драматургією залишається поза фокусом спеціальних наукових розвідок, що й визначає предмет даної статті.

Метою статті є виявлення й аналіз неоміфологічної жанрової моделі мюзиклу «Пінокія» Б. Севастьянова на основі осмислення його архетипової сюжетної структури та музично-драматургічної системи символів у контексті сучасного музичного театру.

Виклад основного матеріалу. Борис Севастьянов – сучасний український композитор харківської школи, чия творчість охоплює академічну, театральну, кіномузику та жанри масової культури. Отримавши фахову композиторську освіту в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського, він сформувався як митець, здатний до органічного поєднання традицій симфонічного й камерного письма з сучасними жанрово-стилістичними моделями. У його доробку є академічні симфонічні та камерні твори, пісні, музика до фільмів, так і музично-театральні проекти, серед яких особливе місце посідають мюзикли. Важливою рисою композиторського мислення Б. Севастьянова є увага до драматургічної цілісності, полікодовості музичної мови та здатність адаптувати складні художні концепції до сучасної сценічної практики. Саме ці якості визна-

чають значущість мюзиклу «Піноккія» як репрезентативного прикладу його творчого методу в контексті розвитку сучасного українського музичного театру.

Мюзикл «Піноккія» репрезентує сучасний підхід до адаптації класичного сюжету в жанрі мюзиклу, поєднуючи полікодовість музичної мови, драматургічну продуманість і орієнтацію на актуальну культурну чутливість. Автором лібрето виступив Д. Тодорюк, режисером-постановником – В. Пальчиков. До постановчої команди також увійшли диригент-постановник Є. Воронко, хореограф-постановник Д. Возняковська, сценограф Д. Василенко та художник із костюмів Д. Курята, що забезпечило синтетичну єдність музики, сценічної дії та візуального ряду. Прем'єра мюзиклу відбулася 15 вересня 2023 року на сцені Київської опери.

Особливості сюжетної організації та способи художнього переосмислення першоджерела визначають концептуальний рівень цього твору й потребують окремого аналітичного розгляду. Сюжетна основа мюзиклу «Піноккія», що базується на оповіданні К. Коллоді «Пригоди Піноккіо», в сучасному музично-театральному прочитанні виходить за межі дитячої оповідальності та набуває рис універсального міфу. У межах цього переосмислення всесвітньовідоме першоджерело функціонує не як літературна казка, а як архетиповий наратив про ініціацію та трансформацію особистості. Одним із принципово важливих сюжетно-драматургічних рішень мюзиклу «Піноккія» є авторське переосмислення образу головного героя, яке зумовлює зміну самої логіки інтерпретації класичного наративу. Гендерна трансформація Піноккіо в образ лялькової дівчинки не має характеру зовнішньої модернізації, а постає як концептуальний прийом, що актуалізує новий тип ініціального сценарію та розширює семантичний потенціал казкового сюжету. Саме така переорієнтація смислових акцентів дозволяє розглядати твір у площині неоміфологічної моделі.

І. Ксідакіс визначає термін «неоміфологія» як «сучасну тенденцію, за якої символи, а також релігійні й міфологічні постаті світової історії вилучаються зі свого природного контексту або релігії та переосмислюються, у такий спосіб “конструюючи” новий міф» (Xidakis, 2022: 6). У цьому визначенні принциповим є не лише сам факт переосмислення міфологічних образів, а механізм їхнього функціонування поза первинним культурно-історичним контекстом. Саме в такому контексті сюжет «Піноккії» в мюзиклі Б. Севастьянова втрачає статус дитячої моралізаторської

оповіді, перестає бути ілюстрацією першоджерела та набуває ознак самодостатньої символічної системи. Деміфологізація казкового наративу тут стає передумовою нового міфотворення, внаслідок чого виникає неоміфологічна модель, що функціонує за власними смисловими законами.

У мюзиклі «Піноккія» оригінальна дидактична мораль і буквальна фантастика знімаються та переорієнтовуються на психологічну та соціокультурну проблематику, піднімаючи питання ідентичності та особистісного вибору. Якщо «неоміфологія – це міф, що виростає із власної деміфологізації та має самого себе як підґрунтя існування» (Усанов, Усанова, 2010: 159), то твір вже не потребує зовнішнього сакрального авторитету міфу/казки, бо продукує власну символічну систему, здатну самостійно утримувати смисли. Саме тому в мюзиклі «Піноккія» можна говорити про неоміфологічний ефект: сюжет про створення істоти (ляльки) та її шлях до набуття людяності римується з тим, як сама вистава конструює новий міф із деміфологізованого матеріалу. У «Піноккії» головна героїня постає як «нетерпляча душа», що перебуває у стані очікування власного втілення та набуття людської ідентичності (ініціації) – «перетворення її на живу дівчинку» (Чеботар, 2023). Така характеристика безпосередньо корелює з переосмисленням сюжету, у якому процес становлення суб'єкта витісняє традиційну дидактичну функцію казки. Тобто твір одночасно репрезентує ініціативний наратив і реалізує його на рівні власної художньо-символічної структури, через що неоміфологічна модель мюзиклу набуває самореференційного характеру.

Неоміфологічність мюзиклу «Піноккія» також проявляється і у свідомому переосмисленні архаїчних міфологічних структур відповідно до сучасних соціокультурних реалій. В основі персонажної системи мюзиклу лежить принцип архетипної ієрархії, притаманної міфологічному мисленню, однак і він зазнає свідомої трансформації. Сюжет інтерпретується як архетиповий наратив гуманізації головної героїні Піноккії через послідовність сюжетних випробувань. У результаті ініціативний шлях героїні актуалізується через досвід емпатії, подолання залежностей від вимог соціуму та поступового усвідомлення власної ідентичності. Актуалізація тем відповідальності, свободи волі та гуманістичних ідей людяності дозволяє розглядати мюзикл як художню відповідь на сучасні суспільні виклики та одночасно і як прояв неоміфологічної моделі в контексті жанру мюзиклу.

Образ тесляра Джепетто репрезентує архетип Творця, в рамках якого акт творіння не обмежується

лише наданням форми, а переосмислюється як триваллий емпатичний процес батьківської відповідальності. Гендерна трансформація образу Піноккіо додатково підсилює неоміфологічний вимір твору. Тут показовим є авторський коментар лібретиста Д. Тодорюка в його інтерв'ю Т. Поліщук про те, що «завжди між батьком і дочкою виникає зовсім інший зв'язок, ніж між татом і сином», що зумовило посилення «щемливості та ніжних вібрацій» у драматургії образу (Поліщук). Антагоністичні та допоміжні персонажі формують багатовимірний архетипний простір випробування, у якому ключову роль відіграє образ Кара-Босса як секуляризована форма архетипу Тіні та Спокуси. Лібретист безпосередньо окреслює цього персонажа як постать, що «проявляє свою волю, потужність, могутність і всевладдя, як хазяїн шоу» (Поліщук), тим самим переводячи архетип зла з метафізичної площини у соціокультурну – сферу маніпуляції, контролю та символічної влади. Простір випробування моделюється через алюзії на сучасні медіапрактики та талант-шоу, де, за задумом авторів, «йдеться про вічне протистояння нової, більш ліберальної школи та старої – пуританської» (Поліщук). Колективні персонажі ансамблевих сцен виконують функцію архетипу Медіатора або Колективного Голосу, репрезентуючи систему правил і соціальних очікувань, у межах яких здійснюється ініціація героїні.

Фемінізація головного героя, здійснена лібретистом, не є суто зовнішньою модернізацією. Вона може бути трактована як свідомий драматургічний прийом неоміфологічного моделювання, спрямований на зміну емоційно-етичної осі твору. Перетворення Піноккіо на Піноккіо дозволяє переосмислити архетипний зв'язок Творця і створіння в площині «батько – донька». Унаслідок цього класичний казковий наратив деміфологізується: знімається моралізаторська модель «виховання неслухняного хлопчика» і натомість актуалізується неоміфологічний сценарій формування ідентичності через вибір, уразливість і внутрішню трансформацію. Водночас жіноча ідентичність головної героїні посилює конфлікт із секуляризованим архетипом Тіні (Кара-Босс), переводячи протистояння у площину сучасних соціокультурних механізмів символічної влади шоу-бізнесу. Цей конфлікт автори вбудовують в архетипний сценарій випробування.

Водночас реалізація неоміфологічної моделі в мюзиклі «Піноккія» не може бути повноцінно осмислена поза жанровим контекстом твору. Саме здатність мюзиклу до жанрової гнучкості робить його відкритим до складних смислових моделей, зокрема неоміфологічних. Сучасний мюзикл «є

тим універсальним музично-театральним жанром, який динамічно розвивається, шукає нові форми, постійно оновлюючи художньо-естетичні та технологічні механізми впливу на публіку...», демонструючи «відкритість, органічне засвоєння різноманітних новацій та здатність відгукуватися на найактуальніші виклики» (Полянський, 2013:128). Саме ці якості дозволяють мюзиклу «Піноккія» функціонувати як простір актуалізації архетипних і неоміфологічних структур, адаптованих до сучасного глядача. Дитячий мюзикл як жанрова модифікація класичного мюзиклу потребує осмислення перш за все з огляду на його здатність транслювати складні смислові моделі в доступній для дитячої аудиторії сценічній формі. Як зазначає Л. Белименко, дитячий мюзикл інтегрує різностильові елементи, формуючи синтетичну драматургію, засновану на єдності музики, слова й пластики, а його генеза «поєднана з домінантною роллю синтезуючих процесів – на рівні драматичного першоджерела, музично-театральних та міжжанрових діалогів, симбіозу та взаємопроникнення різноманітних стилів і стилістичних елементів» (Белименко, 2022: 136). Саме така синтетичність відповідає природі неоміфу, який функціонує як цілісна символічна система, а не як сукупність окремих художніх прийомів.

Показовим є спостереження Н. Малюкової, яка наголошує на «жанровій різноманітності» мюзиклу «Піноккія» (Малюкова, 2024: 403). Поєднання академічних вокальних технік і традиційної оркестровки зі стилістичними елементами джазу, поп-та рок-музики формує багатокодовий художній простір, у якому казковий сюжет трансформується у зорієнтовану на сучасного глядача неоміфологічну модель. Саме ця жанрово-стилістична гнучкість створює умови для функціонування мюзиклу в якості носія полісимволічних смислових структур. У цьому контексті казкові смисли функціонують не як прямі сюжетні алюзії, а як система кодів, що, за слушним зауваженням О. Афоніної, «зберігає цілісність незалежно від інтерпретації образів і сюжетів, реалізуючись через взаємодію різних художніх рівнів» (Aphonina, 2016: 80). Така синергія забезпечує баланс між традицією й інновацією та сприяє трансляції неоміфологічних смислів у доступній для сучасного глядача формі.

Ключовою для формування неоміфологічної жанрової моделі мюзиклу є його музично драматургічна реалізація. Система лейтмотивів, повторюваних інтонаційних формул задає циклічний принцип розвитку, корельований із міфологічним часом. Супроводжуючи етапи ініціального сценарію, музика замість ілюстративної починає вико-

нувати структуротворчу функцію. Синтез сучасних жанрово-стильових елементів із символічно насиченими музичними образами актуалізує архетипові смисли для сучасного глядача. І, зважаючи на ступінь закріплення цього казкового сюжету в масовій свідомості, таким способом перетворює мюзикл на форму сучасного міфу, адаптованого до масової культурної свідомості.

Розглянемо, як неоміфологічна модель мюзиклу «Піноккія» реалізується на рівні музичних символів, які корелюють з архетипною структурою персонажів й ініціаційним сюжетом твору. Лейтмотив Піноккії, позначений інтонаційною нестійкістю та ритмічною мінливістю, відтворює стан незрілості героїні та її перебування у фазі пошуку форми й ідентичності, що відповідає архетипу Героя-неофіта. Як зазначає Н. Малюкова, «музичні теми головної героїні Піноккії стають дещо більшим, ніж просто супровід дії та реакція на зовнішні чинники. Вони ілюструють внутрішній розвиток персонажа, дозволяючи глядачам краще зрозуміти її емоції та мотивацію» (Малюкова, 2024: 404). Натомість музичний образ Джепетто ґрунтується на стабільних гармонічних опорах, символізуючи порядок, первинний задум і етичну вісь, відносно якої вибудовується шлях ініціації. Образ Кара-Босса в мюзиклі набуває рис секуляризованої архетипної Тіні, трансформованої відповідно до сучасних соціокультурних реалій. Він постає не як міфологічне зло в традиційному сенсі, а як «хазяїн шоу» (Поліщук), «злий продюсер» (Чеботар) і носій символічної влади, що оперує обіцянками слави. Така інтерпретація переводить архетип зла у площину сучасної медіа-індустрії, що є характерним для неоміфологічного мислення. Загалом, музичні образи, пов'язані з простором спокуси, тяжіють до жанрової еkleктики, створюючи ілюзію свободи й водночас акустичний образ хаосу, характерний для неоміфологічного простору випробувань. Нарешті, фінальна тематична трансформація Піноккії, що узагальнює раніше представлені мотиви, набуває значення музичного еквівалента завершення ініціації та досягнення внутрішньої цілісності. Ми бачимо, що музична символіка в мюзиклі виступає не ілюстративним засобом, а повноцінним семіотичним рівнем реалізації неоміфологічної моделі. Це зумовлює необхідність звернення до аналізу окремих музичних номерів вистави як ключових носіїв смислотворчих функцій.

Перший номер «День неробства» виконує функцію експозиції не лише сюжетного, а й неоміфологічного простору мюзиклу, окреслюючи вихідну стадію ініціації героїні до її втілення в ляльку.

Гармонія, побудована на поєднанні мажорного ладу з періодичними мінорними відхиленнями, формує амбівалентний емоційний фон, у межах якого співіснують безтурботність і прихований драматизм. Таке гармонічне коливання символізує нестабільний стан суб'єкта на початковому етапі становлення – між дитячою спонтанністю та необхідністю усвідомленого вибору. Мелодична лінія з висхідним рухом і синкопованими ритмами підкреслює динаміку пошуку, тоді як лейтмотивний характер теми забезпечує її подальшу смислову актуалізацію в межах цілісної музично-драматургічної структури. Оркестрове поєднання академічних інструментів з електронними тембрами формує багатокодовий звуковий простір, у якому казкова умовність уже на початку трансформується в неоміфологічну модель. Текстовий рівень номера репрезентує архетипну опозицію Порядку й Свободи: Фея втілює нормативно-дидактичний принцип, тоді як Вчитель актуалізує ідею гри та творчої спонтанності. Їхній діалог формує простір первинного вибору, який у неоміфологічному контексті виступає відправною точкою ініціаційного шляху. Колективне хорове проголошення рефрену «день неробства» символізує тимчасове занурення героїні у профанний, «святковий» вимір існування, що передуватиме подальшим випробуванням.

Вокально-інструментальний номер «Дует Джепетто та Піноккії» виконує ключову функцію в неоміфологічній структурі мюзиклу, репрезентуючи момент формування зв'язку між архетипами Творця та Героя-неофіта. Куплетно-варіаційна форма номера дозволяє послідовно розкрити індивідуальні емоційні стани персонажів, тоді як кульмінаційний дует символізує досягнення початкової гармонії та прийняття. Мелодична стриманість партії Джепетто, підкріплена стабільними гармонічними опорами, відображає архетип Порядку та відповідальності, тоді як грайливо-рухлива мелодика Піноккії підкреслює її статус істоти, що лише входить у простір людського досвіду. Поступове розширення інструментальної палітри (від камерного фортепіанного супроводу до багатопарової оркестрової фактури) моделює процес емоційного зближення та духовного укорінення. Текст дуету набуває символічного значення акту ініціаційного визнання: формула «жити на землі для когось» репрезентує перехід від автономного існування до етичної співпричетності. У неоміфологічному вимірі цей номер фіксує момент первинного входження у людяність, що надалі буде поставлений під сумнів і перевірений випробуваннями.

Сольний номер Піноккії «Хочеш собою бути – йди проти течії?» становить кульмінаційний етап

внутрішньої ініціації героїні, у якому неоміфологічна модель набуває виразно екзистенційного характеру. Наскрізна форма композиції з варіативними повтореннями тематичного матеріалу відповідає логіці внутрішнього монологу, що розгортається як процес самопізнання та сумніву. Зміщення вокальної партії в нижній регістр, а також активне використання експресивних вокальних технік сигналізують про трансформацію образу Піноккії з наївного неофіта в суб'єкта рефлексії. Модуляція у фінальній частині номера символізує відкритість до пошуків нового смислового горизонту. Текст номера формулює центральне неоміфологічне питання інакшості як екзистенційної умови становлення. Риторичні запитання та образи «обпечених крил» і «гострих питань» актуалізують архетипний мотив жертви, без якої ініціація залишається незавершеною.

Показовим також є сон Піноккії, у «закутий в кайдани Арлекін звинувачує дерев'яну дівчинку в бездії» (Чеботар). У неоміфологічному вимірі ця сцена функціонує як момент інтеріоризації архетипу Тіні, коли зовнішній конфлікт остаточно трансформується у внутрішній моральний імператив і стає поштовхом до завершальної фази ініціації. Нав'язливе повторення питань ідентичності («Хто ти?», «Що ти за істота?»), відтворює внутрішній страх героїні та зовнішній соціальний тиск, а сам Арлекін постає тут своєрідною проекцією колективного сумніву й осуду. Поєднання рок-стилістики з традиційними оркестровими засобами, темброва насиченість і контрастна динаміка формують акустичний образ хаосу, характерного для неоміфологічного простору випробувань. Ключовою для неоміфологічної моделі є серединна зміна фактури від фрази «Прокидайся і вертайся, Кара-Босс тебе чекає»: різке зниження динаміки та перехід від насиченої рок-фактури до м'яких тембрів флейти й струнних створюють простір рефлексії, де зовнішній конфлікт переживається внутрішньо. Цей епізод відповідає межовому стану ініціації: між спокусою повернення до контрольованого світу й необхідністю власного вибору. Подальше повернення духових та електроінструментів відновлює напруження вже в трансформованій якості: повтор початкового матеріалу з розширеною тембровою палітрою реалізує принцип повторення з відмінністю, фіксує внутрішній конфлікт між свободою й підпорядкуванням в рамках процесу ініціаційного перетворення героїні в людину.

Використання візуально акцентованих сценічних образів і гротескних хореографічних елементів у масових сценах Карабосленду істотно під-

силює неоміфологічний вимір мюзиклу. У цьому просторі архетип Тіні реалізується через умовно-театральне викривлення реальності. Хореографія тут функціонує як активний смислотворчий чинник, взаємодіючи з музикою та драматургією. Як зазначає Л. Белименко, «хореографічну дію в мюзиклі для дітей використовують як для розвитку дії, так і для побутової характеристики сцен, її умовно-театральних парафразів та пародіювання» (Белименко, 2022: 135). У мюзиклі «Піноккія» ці засоби так само сприяють формуванню багатогодового сценічного простору, в якому гротеск стає візуально-пластичним еквівалентом архетипового випробування та підсилюють семіотичну насиченість музичної драматургії.

Кульмінаційна сцена самопожертви Піноккії (коли героїня добровільно кидається у вогонь, щоб підтримати життя інших) реалізує один із ключових архетипових мотивів – мотив символічної смерті як передумови відродження. Саме цей акт завершує ініціаційний цикл і забезпечує трансформацію «нетерплячої душі» у повноцінну людську ідентичність, що також відповідає неоміфологічній логіці сюжету.

Розмаїта емоційна палітра мюзиклу в неоміфологічному вимірі постає як музичне відображення різних фаз ініціаційного шляху. Ліричні епізоди пов'язані з формуванням емоційного зв'язку та ідентичності, тоді як гротескові й драматичні номери репрезентують простір випробувань, спокуси й конфлікту. Музика в цьому контексті набуває семіотичної функції, чим структурує та поглиблює ідейно-тематичний зміст сюжетного розвитку. Розвиток музичних тем Піноккії характеризує процес формування особистісної ідентичності, музичні образи Кара-Босса втілюють архетип Тіні й символічної влади, тоді як фінальні номери функціонують як музичне втілення завершення ініціації у досягненні внутрішньої цілісності героїні.

Музична драматургія мюзиклу «Піноккія» вибудовується як цілісна система неоміфологічних знаків, де музичні рішення беруть безпосередню участь у формуванні сюжетних смислів. Сольні, ансамблеві та інструментальні епізоди мюзиклу утворюють багаторівневий музичний текст, що моделює етапи ініціаційного шляху героїні від профанного «лялькового» стану через випробування до перетворення на цілісну людську особистість. Оркестровка, яка поєднує академічні та сучасні темброві рішення, виконує семіотичну функцію, забезпечуючи трансляцію архетипових і неоміфологічних смислів у формі, доступній сучасній масовій культурній свідомості, і осо-

бливо – дитячий. Музична виразність у «Піночкі» набуває структуротворчих функцій, адже саме через систему музичних образів вибудовується внутрішня логіка розвитку дії, у межах якої музика стає носієм смислів. Музична складова мюзиклу постає інтегруючим рівнем художньої структури, що синтезує драматургію, сценічну дію та символічні коди в цілісну неоміфологічну модель.

У цьому контексті принципового значення набуває спосіб музичного мислення Б. Севаст'янова, що ґрунтується на активному залученні інноваційних композиційних прийомів і гнучкому синтезі різних культурних кодів. Несподівані гармонічні зсуви, ускладнені поліфонічні нашарування та рельєфні ритмічні структури виконують не лише стилістичну, а й семіотичну функцію, формуючи зони драматургічної напруги та символізуючи «порогові» стани ініціації. Поєднання академічних оркестрових технік з елементами сучасних масових жанрів трансформує традиційні канони відповідно до актуальної естетичної чутливості, внаслідок чого музична мова мюзиклу постає як гнучка символічна система. Саме в «Піночці» ця модель реалізується найбільш послідовно, дозволяючи розглядати твір як репрезентативний приклад сучасного українського музичного театру та важливу віху творчої еволюції композитора.

Висновки. Мюзикл Б. Севаст'янова «Піночкі» постає прикладом сучасного міфу, у межах якої відомий казковий сюжет функціонує як основа для переосмислення проблем ідентичності, морального вибору та відповідальності на шляху становлення людини. Деміфологізований наратив у цьому творі не відтворює традиційну

дидактичну схему, а організовується як автономна система смислів, побудована на логіці ініціаційного сценарію та архетипній взаємодії персонажів. Визначальним механізмом цього неоміфологічного моделювання є полікодовість жанрової природи дитячого мюзиклу та його здатність інтегрувати різні культурні коди в єдину драматургічну структуру. У межах такої жанрової рамки архетипні фігури виявляють себе як семіотичні вузли, що забезпечують трансляцію складних смислів у формі, доступній масовій (зокрема дитячій) аудиторії, не редукуючи їх до дидактичної моралі. Це підтверджує тезу про те, що сучасний український мюзикл здатен функціонувати не лише як розважальний синтетичний жанр, а як повноцінний носій міфотворчих механізмів нової культурної чутливості.

Музично-драматургічний рівень є ключовим для легітимації мюзиклу «Піночкі» як неоміфологічної жанрової моделі. Музичний розвиток виступає структуротворчим і смислоорганізуючим чинником, який організовує міфологічний час та фіксує порогові стани ініціації через систему лейтмотивів, тембрових рішень, жанрових нашарувань і циклічних трансформацій тематизму. У підсумку, саме музична мова твору забезпечує цілісність неоміфологічної конструкції, синхронізуючи архетипову драматургію, сценічну дію та соціокультурні акценти в єдину художню систему. В такий спосіб мюзикл «Піночкі» засвідчує можливість осмислення сучасного українського мюзиклу як простору неоміфологічного мислення, у якому жанрова синтетичність виступає інструментом конструювання нових художніх моделей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белименко Л. І. Жанрова та естетична специфіка сучасного дитячого мюзиклу. Мистецтвознавчі записки. 2022. Вип. 42. С. 133–137. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.42.2022.270350>
2. Малукова Н. В. Музичний театр для дітей в Україні: новітні тенденції та досягнення (на прикладі мюзиклу «Піночкі» Бориса Севаст'янова). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. № 4. С. 401–405.
3. Поліщук Т. Як стати людиною? Київська опера на Подолі відкрила 42-й театральний сезон мюзиклом «Піночкі». URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/yak-staty-lyudynoyu/> (дата звернення: 06.12.2025).
4. Полянський Т. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи. Мистецтвознавчі записки. 2013. № 23. С. 122–128. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2013_23_20 (дата звернення: 17.11.2025).
5. Усанов І. В., Усанова Л. А. Неоміфологія постсучасної особистості. Філософські обрії, 2010. Вип. 24. С. 155–166.
6. Чеботар О. «Піночкі»: одрук чи бродвейська мрія. The Claquers. 2023. URL: <https://theclaquers.com/posts/11920> (дата звернення – 13.10.2025)
7. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Київ: Основи, 2016. 608 с.
8. Aphonina O. Mythological Codes and “Double Coding” in Art. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 2. С. 76–80.
9. Xidakis I. Neomythology: A New Religious Mythology. Religions. 2022. Vol. 13, No. 6, Art. 536. DOI: 10.3390/rel13060536.

REFERENCES

1. Belymenko L. I. (2022) Zhanrova ta estetychna spetsyfika suchasnoho dytiachoho miuzyklu. [Genre and aesthetic specificity of the contemporary children's musical] Mystetstvovnavchi zapysky. 42. 133–137. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.42.2022.270350> [in Ukrainian]

2. Maliukova N. V. (2024) Muzychnyi teatr dlia ditei v Ukraini: novitni tendentsii ta dosiahnennia (na prykladi miuzyklu «Pinokkiiia» Borysa Sevastianova). [Musical theatre for children in Ukraine: recent trends and achievements (on the example of the musical Pinocchia by Borys Sevastianov)] Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 4. 401–405. [in Ukrainian]
3. Polishchuk T. (2025) Yak staty liudynoiu? Kyivska opera na Podoli vidkryla 42-y teatralnyi sezon miuzyklom «Pinokkiiia». [How to become human? The Kyiv Opera at Podil opened its 42nd theatrical season with the musical Pinocchia] Available at: <https://kyivoperatheatre.com.ua/yak-statyi-lyudynoyu/> (accessed 6 December 2025). [in Ukrainian]
4. Polianskyi T. (2013) Miuzykl yak polizhanrovyi fenomen muzychnoho teatru: istoriia ta perspektyvy. [The musical as a polygenre phenomenon of musical theatre: history and prospects] Mystetstvoznavchi zapysky. 23. 122–128. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2013_23_20 (accessed 17 November 2025). [in Ukrainian]
5. Usanov I. V., Usanova L. A. (2010) Neomifolohiia postsuchasnoi osobystosti. [Neomythology of the postmodern personality] Filosofski obrii. 24. 155–166. [in Ukrainian]
6. Chebotar O. (2023) «Pinokkiiia»: odruk chy brodveiska mriia. [Pinocchia: a typo or a Broadway dream] The Claquers. Available at: <https://theclaquers.com/posts/11920> (accessed 13 October 2025). [in Ukrainian]
7. Jung C. G. (2016) Arkhetypy i kolektyvne nesvidome. [Archetypes and the Collective Unconscious] Kyiv: Osnovy. 608 p. [in Ukrainian]
8. Aphonina O. (2016) Mythological codes and “double coding” in art. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 2. 76–80.
9. Xidakis I. (2022) Neomythology: A new religious mythology. Religions. 13(6). Art. 536. <https://doi.org/10.3390/rel13060536>

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025
Дата публікації: 31.12.2025

Артем ТАРАСОВ,*orcid.org/0009-0002-0984-4392*

аспірант кафедри мультимедійного дизайну

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

(Харків, Україна) *artemltarasov@gmail.com*

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У СТВОРЕННІ ВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ ВЕБ-ДИЗАЙНУ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ ПРАКТИК

У статті розглянуто роль технологій штучного інтелекту (ШІ) у створенні візуального контенту веб-дизайну та проаналізовано трансформацію професійних практик дизайнерів у зв'язку зі стрімким розвитком генеративних моделей. На основі сучасних українських і зарубіжних досліджень уточнено зміст понять «AI-дизайн», «генеративний ШІ у веб-дизайні», «AI-асистоване проєктування». Показано місце ШІ у повному циклі розроблення веб-продукту: від формування концепції та візуальної ідентичності до створення графічних елементів, прототипування інтерфейсу й автоматизованого тестування користувацького досвіду.

Систематизовано основні групи інструментів, що використовуються у сучасних веб-проєктах: генеративні неймережі для створення зображень (DALL-E, Midjourney, Stable Diffusion), інтегровані сервіси Figma AI, Adobe Firefly, Canva, конструктори сайтів із вбудованими AI-алгоритмами. На прикладі дослідження AI-генерованого візуального контенту для e-commerce-платформи показано, що поєднання ChatGPT і DALL-E для розроблення текстового та графічного наповнення сайту може забезпечувати високу оцінку естетики, функціональності й безпеки ресурсу з боку користувачів.

Обґрунтовано, що генеративний ШІ не лише прискорює виробництво візуального матеріалу, а й змінює структуру професійної діяльності: дизайнер переходить від ролі виконавця до ролі куратора й стратега, який формулює промпти, відбирає, комбінує та редагує згенерований контент, забезпечуючи його відповідність брендовій ідентичності та потребам користувача. Визначено нові компетентності, що стають ключовими для веб-дизайнера: розуміння принципів роботи генеративних моделей, володіння техніками промптінгу, критичне мислення щодо результатів генерації, етична чутливість та базова цифрово-правова грамотність.

Окреслено коло етичних викликів, які супроводжують використання ШІ у візуальному контенті веб-дизайну: невизначеність статусу авторства й прав на AI-згенеровані зображення, ризики використання тренувальних датасетів без згоди авторів (зокрема у контексті позовів проти розробників моделей), упередженість та стереотипність контенту, проблеми прозорості позначення AI-контенту для користувача, а також екологічні наслідки масштабного застосування обчислювально «важких» моделей.

Зроблено висновок, що ШІ стає ключовим чинником оновлення дизайнерських практик, проте його використання потребує переосмислення професійних стандартів, розроблення відповідної нормативної бази та інтеграції етичних аспектів у освітні програми з веб-дизайну.

Ключові слова: штучний інтелект, генеративний ШІ, веб-дизайн, візуальний контент, UX/UI, AI-дизайн, етика дизайну.

Artem TARASOV,*orcid.org/0009-0002-0984-4392*

Postgraduate student at the Department of Multimedia Design

Kharkiv State Academy of Design and Arts

(Kharkiv, Ukraine) *artemltarasov@gmail.com*

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN CREATING VISUAL CONTENT FOR WEB DESIGN AND THE TRANSFORMATION OF DESIGN PRACTICES

The article examines the role of artificial intelligence (AI) technologies in creating visual content for web design and analyzes how professional design practices are being transformed by generative models. Drawing on recent Ukrainian and international research, the paper clarifies the concepts of AI-driven design, generative AI in web design, and AI-assisted design, and locates AI within the full web product lifecycle: from concept development and visual identity to the generation of graphic elements, interface prototyping, and automated user experience testing.

The study systematizes the main groups of tools used in contemporary web projects: image-generating neural networks (DALL-E, Midjourney, Stable Diffusion), integrated services such as Figma AI, Adobe Firefly, Canva, and website builders with embedded AI algorithms. A case study of an AI-generated e-commerce website demonstrates that combining ChatGPT and DALL-E to create textual and visual content can lead to high user ratings for aesthetics, functionality, and perceived security.

The article argues that generative AI not only accelerates visual content production but also reshapes the structure of professional work: designers move from task executors to curators and strategists who craft prompts, select, combine and edit generated content to align it with brand identity and user needs. New competencies become central for web designers, including a basic understanding of generative models, prompt engineering skills, critical assessment of AI outputs, ethical awareness, and digital legal literacy.

The ethical challenges associated with AI-generated visual content in web design are discussed, including the uncertain status of authorship and rights to AI-generated images, risks linked to training data used without the consent of creators, bias and stereotyping in visual representations, transparency in labeling AI content for users, and the environmental footprint of large-scale AI deployment.

The article concludes that AI is becoming a key driver of innovation in design practices, while its use requires rethinking professional standards, developing appropriate regulation, and embedding ethical issues into web design education.

Key words: artificial intelligence, generative AI, web design, visual content, UX/UI, AI-driven design, design ethics.

Постановка проблеми. Інтернет став основним середовищем взаємодії людини з брендами, сервісами та установами, і перше враження користувача майже завжди формує веб-сайт або застосунок. Тому веб-дизайн давно вийшов за межі суто візуальної роботи й перетворився на інструмент довіри, доступності та чіткої комунікації. Саме якість візуального контенту – ілюстрацій, фото, іконок, анімацій і структури сторінки – визначає, чи користувач залишиться на ресурсі, чи взаємодія стане для нього зрозумілою й привабливою.

Поява генеративних моделей ШІ докорінно змінює спосіб створення цього контенту. Те, що раніше вимагало ручної роботи у графічних редакторах, сьогодні може бути згенероване за одним текстовим запитом: серія варіантів ілюстрацій, адаптація макета під різні екрани, початковий каркас сайту або концепція головної сторінки. Інструменти на кшталт DALL·E, Midjourney чи Figma AI стають частиною повсякденної практики, і замовники дедалі частіше очікують, що дизайнер уміє працювати з ними так само впевнено, як із класичними засобами.

У цьому середовищі постає кілька ключових питань: яку роль ШІ відіграє у прийнятті дизайнерських рішень; як змінюється професійна діяльність, коли частина завдань – від підготовки референсів до варіативної генерації елементів – передається алгоритмам; які етичні ризики супроводжують масове використання AI-візуалу, зокрема питання авторства, достовірності, упевненості та відповідальності за контент, що з'являється у відкритому веб-просторі.

Технічний прогрес у сфері ШІ відбувається швидше, ніж формування зрозумілих стандартів його застосування, і науковий дискурс поки що фрагментарно охоплює вплив генеративних моделей саме на веб-дизайн – галузь, де перетинаються графіка, UX, інженерні рішення та контент-стратегії. Це створює потребу у більш цілісному науковому осмисленні того, як ШІ перетворює методи роботи дизайнера, структуру веб-продуктів і підходи до створення візуального середовища.

Аналіз досліджень. У сучасних дослідженнях вплив ШІ на дизайн розглядається з кількох взаємопов'язаних позицій. У роботах Л. Шевченко, В. Уманця та Б. Розпутні акцент зроблено на тому, як штучний інтелект змінює підготовку дизайнерів: він розширює творчі можливості студентів, але водночас вимагає нових компетентностей – критичного аналізу результатів, етичної чутливості й усвідомленого використання даних (Шевченко, Уманець, Розпутня, 2024). Схожої логіки дотримується Н. Колесник, підкреслюючи, що вплив ШІ охоплює не лише технічні процеси, а й структуру креативної діяльності та самоідентифікацію дизайнера в цифровому середовищі (Колесник, 2024).

Дослідники, що працюють на перетині ШІ та цифрових інтерфейсів, акцентують уже на зміні самої дизайнерської практики. С. Подлевський і А. Тарко описують ШІ як чинник, що може оптимізувати проєктування інтерфейсів і пришвидшувати роботу, але водночас загрожує стандартизацією й розмиванням авторства (Подлевський, Тарко, 2023). С. Геренко, аналізуючи Generative AI, показує, як моделі впливають на процес пошуку ідей та підривають сталі уявлення про авторський стиль у графічному дизайні (Геренко, 2024).

У міжнародній літературі простежується подібний зсув. Y. Hwang і Y. Wu вводять поняття «AI visual literacy» – здатності читати згенеровані образи та усвідомлювати межі їхньої достовірності, а також працювати з промптами як із новою мовою дизайну (Hwang, Wu, 2025). Дискусія про взаємодію людини й ШІ дедалі частіше подається в термінах «співавторства»: як зазначають Chen та ін., кінцевий результат стає продуктом діалогу між людською інтуїцією й алгоритмічними пропозиціями (Chen et al., 2024; цит. за Hwang, Wu, 2025).

Дослідження користувацького досвіду також підтверджують, що ШІ вже впливає на сприйняття веб-продуктів. У роботі С. Stamkou та колег e-commerce-сайт зі згенерованими ChatGPT і DALL·E текстами та візуальним контентом був оцінений користувачами позитивно: як за естети-

кою та функціональністю, так і за відчуттям безпеки, а факт використання ШІ інколи сприймався як ознака інноваційності (Stamkou et al., 2025).

Паралельно посилюється увага до етичних і правових аспектів. Р. Melcher підкреслює проблеми упередженості, непрозорого походження тренувальних даних і ризик прихованого плагіату (Melcher, 2024). Р. Khatiwada та співавтори звертають увагу на іншу суперечність: доступність генеративних інструментів демократизує творчість, але водночас може знецінювати працю професійних дизайнерів (Khatiwada et al., 2025).

Попри широку палітру досліджень, питання ролі ШІ саме у створенні візуального контенту веб-дизайну та впливу генеративних моделей на щоденну роботу дизайнерів в українській науковій традиції висвітлено нерівномірно. Це створює потребу у систематизації підходів і формуванні узгодженого бачення, яке поєднає технологічні, професійні та етичні аспекти.

Мета статті полягає в теоретичному й прикладному аналізі ролі штучного інтелекту у створенні візуального контенту веб-дизайну та з'ясуванні того, як генеративні моделі трансформують традиційні дизайнерські практики, змінюють вимоги до компетентностей веб-дизайнерів та породжують нові етичні виклики і ризики.

Виклад основного матеріалу. Роль штучного інтелекту у веб-дизайні варто розглядати на кількох взаємопов'язаних рівнях: рівні інструментів, робочих процесів і професійних ролей. На рівні інструментів можна простежити принаймні три групи рішень.

До першої належать генеративні моделі зображень, що працюють за принципом «текст – візуал» або «референс – варіації» і використовуються для створення ілюстрацій, фонових зображень, іконок, графічних акцентів. DALL·E, Midjourney, Stable Diffusion та їхні похідні інтегруються у веб-дизайн як джерело швидких візуальних концептів. Дизайнер формулює текстовий опис сцени, стилю, настрою, отримує серію варіантів і або використовує їх напроям, або комбінує із власними напрацюваннями. Перевага такого підходу полягає в можливості за короткий час дослідити широкий «простір рішень»: наприклад, для головного екрану освітньої платформи можна згенерувати десяток різних візуальних метафор – від абстрактних форм до сюжетних ілюстрацій – і протестувати їх у форматі А/В-тестування.

Друга група – інструменти AI-асистованого прототипування та редагування інтерфейсів. Прикладом є Figma AI, що дозволяє за текстовим описом створити базовий макет сторінки, автоматично

підібрати компоненти, змінити структуру або підсумувати відгуки користувачів у вигляді маркованих нотаток для подальшого редизайну. Система бере на себе рутинні операції: розміщення типових блоків, генерацію тестового контенту, упорядкування фідбеку, тоді як дизайнер зосереджується на стратегічних рішеннях – композиції, ієрархії, логіці взаємодії (Figma AI, 2025).

Третю групу становлять конструктори сайтів з вбудованими AI-функціями, такі як AI-Website Builder від Wix, що створює структуру й візуальне оформлення сайту на основі короткого опитувальника. Користувач описує сферу діяльності, бажаний стиль, приклади сайтів, які подобаються, – і система генерує готовий каркас із базовими зображеннями та текстами, придатний для подальшого налаштування. Для малого бізнесу це означає різке зниження порогу входу у веб-присутність; для професійного дизайнера – зміну характеру співпраці із замовником, який може приходити вже з «напівавтоматично» створеним прототипом, очікуючи його осмисленого доопрацювання (Wix, 2025).

На рівні робочих процесів ШІ змінює логіку проєктування. На етапі дослідження цільової аудиторії й формування концепції дизайнер разом із командою може використовувати мовні моделі для генерації початкових описів користувачів, сценаріїв використання, тональності бренду. Ці описи не замінюють реальних інтерв'ю й аналітики, але дозволяють швидко сформулювати декілька гіпотез, які потім перевіряються. Паралельно можна згенерувати перші варіанти moodboard'ів: описавши бажаний настрій, референси й ключові слова, дизайнер отримує набір стилізованих зображень, які дають уявлення про можливі вектори розвитку візуальної мови продукту.

Далі, на стадії прототипування, ШІ часто виступає «швидким макетувальником». Наприклад, команда працює над лендингом для благодійного фонду. Дизайнер описує в AI-асистенті структуру сторінки: героїчний блок із великою фотографією, секція з результатами роботи у форматі інфографіки, блок із історіями бенефіціарів, форма донату. Система пропонує кілька варіантів компоновки, підбирає умовні тексти й зображення. Після цього дизайнер вручну адаптує композицію, змінює візуальні акценти, замінює AI-зображення на фотографії фонду або ретельно відібрані ілюстрації. ШІ виступає тут радше як «рушій першого наближення», яке пришвидшує перехід від ідеї до обговорюваного макета.

На етапі візуального наповнення веб-проєкту генеративні моделі дають змогу створювати цілі

серії узгоджених зображень. Для інтернет-магазину одягу це може бути набір банерів у єдиному стилі для сезонної кампанії, для освітньої платформи – серія ілюстрацій до курсів, які візуально підтримують бренд. При цьому дизайнер не втрачає ролі – саме він формулює обмеження: стиль, палітру, рівень деталізації, допустимі сюжети, відповідність цінностям бренду. Вдалий промпт у поєднанні з подальшим ручним доопрацюванням перетворює AI-зображення з «типового» у «брендовий» візуал.

Практичні кейси демонструють, як змінюється результат, коли ШІ інтегрується в процес цілеспрямовано. У дослідженні С. Stamkou та співавторів e-commerce-сайт створювався фактично «під ключ» із використанням ШІ: мовна модель відповідала за структуру та тексти, візуальна – за логотип і зображення продуктів. Після цього команда фахівців перевірила й відредагувала контент, згенерований ШІ, з погляду зрозумілості та естетики. Опитувані користувачі, оцінюючи досвід взаємодії, не вказували на «штучність» візуального контенту як на проблему; навпаки, найчастіше згадували логічність структури й привабливість загального образу сайту (Stamkou et al., 2025).

Подібні підходи використовуються й у маркетингових веб-кампаніях. Відомі кейси, коли бренди створювали AI-згенеровані образи для промореклами, а потім розгортали на їх основі окремі мікросайти або інтерактивні сторінки. Генеративні моделі дозволяли швидко тестувати різні візуальні концепції, зменшуючи витрати на фотозйомку й ілюстрацію, а дизайнерська команда працювала як редакція, що відбирає найсильніші варіанти, адаптує їх до веб-форматів і забезпечує цілісність комунікації.

Окремий сегмент, де роль ШІ особливо помітна, – це масова обробка візуального контенту для веб-платформ з великою кількістю зображень. Нові версії Adobe Firefly, зокрема режим Bulk Create, дозволяють редагувати тисячі зображень за один запит: змінювати фон, обрізати, адаптувати під різні формати. Для великих інтернет-магазинів це означає можливість оперативно оновити візуальний вигляд каталогу, а для дизайнерів – вивільнення часу, який раніше витрачався на монотонні операції (Adobe Firefly, 2025).

Усе це безпосередньо впливає на професійну роль веб-дизайнера. По-перше, зростає значення навичок промптінгу. Успішний дизайнер має вміти описувати бажаний результат так, щоб модель отримувала максимально чіткі орієнтири: стиль, композиційні акценти, емоційну тональність, цільову аудиторію. Це вже не стільки «малювання

руками», скільки «малювання словами», де від якості формулювання залежить корисність результату. По-друге, посилюється потреба в критичній візуальній грамотності. AI-генерований контент зазвичай «гарно виглядає» за замовчуванням, однак може містити приховані проблеми: композиційні огріхи, нелогічні деталі, культурну нечутливість. Дизайнер виступає фільтром, що відсіює небажані варіанти й доопрацьовує перспективні.

По-третє, розширюється зона відповідальності за етичні аспекти візуального контенту. Оскільки моделі навчаються на великих масивах даних з Інтернету, вони схильні відтворювати стереотипні уявлення про гендер, расу, вік, соціальний статус. Це проявляється у тому, які образи пропонуються за промптами «успішний бізнесмен», «ефективний менеджер», «турботлива мати» тощо. Якщо дизайнер механічно приймає такі рішення, веб-продукт може ненавмисно підтримувати дискримінаційні наративи. Усвідомлення цих ризиків і свідоме коригування промптів та добір зображень є складовою нової етичної компетентності. Дослідження й аналітика галузевих медіа переконливо показують, що питання упередженості й плагіату є одними з найгостріших у дискусіях про AI-дизайн (Melcher, 2024; Khatiwada et al., 2025).

Четвертий аспект трансформації пов'язаний із прозорістю використання ШІ. Показовою є ситуація в ігровій індустрії, де платформа Steam запровадила вимогу маркувати ігри, у створенні яких використано генеративний ШІ. Хоча ця політика безпосередньо стосується ігор, дискусія навколо неї демонструє загальну тенденцію до підвищення прозорості щодо походження контенту у цифрових продуктах (Steamworks, 2023; Techradar, 2025). Для веб-дизайну це означає, що маркування AI-генерованих зображень, пояснення користувачам, де й навіщо використовується ШІ (наприклад, для персоналізації або доступності), може стати елементом етичної й правової норми.

П'ятий вимір – правовий. Судові розгляди, пов'язані з використанням авторських зображень для тренування моделей, зокрема справа Getty Images проти Stability AI у Великій Британії, засвідчують складність застосування чинного авторського права до генеративних систем. Судове рішення 2025 року зафіксувало обмежений характер порушень, але водночас підкреслило, що масове використання комерційних фотографій як тренувальних даних без чітко врегульованої згоди авторів створює серйозні правові й етичні питання (Getty Images v. Stability AI, 2025). Для веб-дизайнерів це означає, що вибір інструментів і подальше використання AI-згенерованого візуалу

в комерційних проектах має супроводжуватися аналізом ліцензійних умов сервісів і консультаціями з юристами.

Нарешті, важливим є екологічний вимір. Аналітичні огляди підкреслюють, що навчання й постійне використання великих генеративних моделей пов'язані зі значними енергетичними витратами й вуглецевим слідом. Дискусії навколо «етики генеративного ШІ» дедалі частіше включають питання про те, чи виправдане масове генерування й відбракування сотень варіантів зображень, якщо в підсумку до веб-продукту потрапляє лише кілька (AIMultiple, 2025). Для дизайнерської спільноти це стає підґрунтям для формулювання підходів до «екологічно відповідального дизайну», де частиною професійної етики є не тільки візуальна культура, а й поміркованість у використанні обчислювальних ресурсів.

Таким чином, штучний інтелект у створенні візуального контенту веб-дизайну виконує множинну роль. Він є інструментом, що дозволяє скоротити виробничі цикли й розширити коло візуальних рішень; каталізатором, який змушує переосмислювати структуру професійної діяльності та освітніх програм; і водночас джерелом нових етичних і правових викликів, які не можна ігнорувати, якщо йдеться про відповідальний дизайн цифрового середовища.

Висновки. Штучний інтелект поступово стає органічною частиною веб-дизайну, змінюючи не лише техніку створення візуального контенту, а й логіку роботи дизайнерських команд. Генеративні моделі дозволяють швидше переходити від ідеї до прототипу, перевіряти більше варіантів і під-

тримувати цілісність візуальної мови продукту. Досвід використання ChatGPT, DALL·E, Figma AI чи Adobe Firefly показує, що алгоритмічно створений контент не сприймається як другорядний і за умови грамотної редакції може підсилювати естетику й функціональність веб-ресурсу.

Разом із розширенням можливостей змінюється і роль дизайнера. Вона зміщується від технічного виконання до стратегічного й кураторського рівня: робота з промптами, аналіз релевантності згенерованих рішень, формування етичних і стилістичних рамок стають такими ж важливими, як композиція чи типографіка. Саме дизайнер відповідає за те, щоб автоматизовані інструменти не замінили глибину змісту й не відтворювали упереджених або юридично сумнівних рішень.

Серед ключових викликів вирізняються питання авторського права, прозорості джерел даних, коректності репрезентацій і екологічної вартості обчислень. Вони висувають нові вимоги до професійних стандартів і до освітніх програм, які мають навчати критично працювати з результатами генеративних моделей, а не лише користуватися ними як способом пришвидшення виробничого циклу.

Подальші дослідження можуть зосереджуватися на тому, як саме ШІ впливає на довіру та поведінку користувачів, як маркування AI-контенту змінює сприйняття веб-продуктів, які моделі взаємодії людини й алгоритму є найбільш продуктивними. Для української дизайнерської спільноти важливо сформулювати власні підходи до відповідального використання ШІ – такі, що поєднують технологічні переваги з етичними, культурними й професійними орієнтирами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Геренко С. С. Штучний інтелект у графічному дизайні: кейс генеративних нейромереж. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. 2024. № 7(1). DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.1.2024.300924>
2. Колесник Н. Є. Цифрові технології та штучний інтелект у дизайні й освіті: інновації та перспективи. Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології». Запоріжжя, 2024. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14577313>
3. Подлевський С., Тарко А. Вплив штучного інтелекту на дизайн інтерфейсів. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 69, т. 2. С. 103–107. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-2-16>
4. Шевченко Л. С., Уманець В. О., Розпутня Б. М. Використання технологій штучного інтелекту у освітньому процесі професійної підготовки дизайнерів. Відкрите освітнє е-середовище сучасного університету. 2024. Вип. 16. С. 229–239. DOI: <https://doi.org/10.28925/2414-0325.2024.1615>
5. Adobe. Adobe Firefly – Free Generative AI for creatives. 2025.
6. Adobe's new AI tool can edit 10,000 images in one click. The Verge, 13.01.2025.
7. Figma. Your Creativity, Unblocked with Figma AI. Офіційний сайт Figma, 2025.
8. Getty Images v Stability AI. Approved Judgment. High Court of Justice (England & Wales), 04.11.2025.
9. Hwang Y., Wu Y. Graphic Design Education in the Era of Text-to-Image Generation: Transitioning to Contents Creator. International Journal of Art & Design Education. 2025. Vol. 44, No. 1.
10. Khatiwada P. et al. The Ethical Implications of AI in Creative Industries: A Focus on AI-Generated Art. arXiv, 2025.
11. Melcher P. Ethical Issues in AI Graphic Design: Bias, Plagiarism, and Ownership. Kaptur, 18.12.2024.
12. Stamkou C., Saprikis V., Fragulis G. F., Antoniadis I. User Experience and Perceptions of AI-Generated E-Commerce Content: A Survey-Based Evaluation of Functionality, Aesthetics, and Security. Data. 2025. Vol. 10, No. 6, 89.

13. Steamworks Development. AI Content on Steam. Офіційний сайт Steam, 2023.
14. Techradar. Steam requires AI game disclosures – Epic’s CEO says they’re meaningless. 2025.
15. Wix. AI Website Builder; Wix Artificial Design Intelligence. Офіційний сайт Wix, 2025.
16. AIMultiple. Generative AI Ethics: Concerns and How to Manage Them. 2025.

REFERENCES

1. Herenko, S. S. (2024). Shtuchnyi intelekt u hrafichnomu dyzaini: keis henerytyvnykh neiromerezh [Artificial intelligence in graphic design: A case of generative neural networks]. *Demiurge: Idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*, 7(1). [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.1.2024.300924>
2. Kolesnyk, N. Ye. (2024). Tsyfrovi tekhnolohii ta shtuchnyi intelekt u dyzaini y osviti: innovatsii ta perspektyvy [Digital technologies and artificial intelligence in design and education: Innovations and prospects]. In *Design, visual art and creativity: current trends and technologies* (pp. 14–17). Zaporizhzhia. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14577313>
17. Podlevskyi, S., & Tarko, A. (2023). Vplyv shtuchnoho intelektu na dyzain interfeisiv [The impact of artificial intelligence on interface design]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 69(2), 103–107. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-2-16>
3. Shevchenko, L. S., Umanets, V. O., & Rozputnia, B. M. (2024). Vykorystannia tekhnolohii shtuchnoho intelektu u osvithnomu protsesi profesiinoi pidhotovky dyzaineriv [The use of artificial intelligence technologies in the educational process of professional training of designers]. *Vidkryte osvithnie e-seredovyshche suchasnoho universytetu*, 16, 229–239. <https://doi.org/10.28925/2414-0325.2024.1615>. [in Ukrainian].
4. Adobe. (2025). Adobe Firefly – Free Generative AI for creatives.
5. Adobe’s new AI tool can edit 10,000 images in one click. (2025, January 13). *The Verge*.
6. AIMultiple. (2025). Generative AI Ethics: Concerns and How to Manage Them.
7. Figma. (2025). Your Creativity, Unblocked with Figma AI.
8. Getty Images v Stability AI. (2025). Approved Judgment. High Court of Justice (England & Wales).
9. Hwang, Y., & Wu, Y. (2025). Graphic Design Education in the Era of Text-to-Image Generation: Transitioning to Contents Creator. *International Journal of Art & Design Education*, 44(1).
10. Khatiwada, P., Washington, J., Walsh, T., Hamed, A. S., & Bhatta, L. (2025). The Ethical Implications of AI in Creative Industries: A Focus on AI-Generated Art. *arXiv*.
11. Melcher, P. (2024, December 18). Ethical Issues in AI Graphic Design: Bias, Plagiarism, and Ownership. *Kaptur*.
12. Stamkou, C., Saprikis, V., Fragulis, G. F., & Antoniadis, I. (2025). User Experience and Perceptions of AI-Generated E-Commerce Content: A Survey-Based Evaluation of Functionality, Aesthetics, and Security. *Data*, 10(6), 89.
13. Steamworks Development. (2023). AI Content on Steam.
14. Techradar. (2025). Steam requires AI game disclosures – Epic’s CEO says they’re meaningless.
15. Wix. (2025). AI Website Builder; Wix Artificial Design Intelligence.

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 784.4 (477.86) + 784.011.26
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-31>

Наталія ТОРКОНЯК,
orcid.org/0009-0006-3477-4209
аспірантка кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна) dmz2123.ntorkonyak@dakkkim.edu.ua

ЕТНОТРАДИЦІЙНІ КОДИ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДНІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ГУЦУЛЬСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ)

У статті здійснено спробу концептуалізації процесу втілення етнокодів карпатської регіональної **традиції** в українській естрадній музиці на прикладі гуцульського фольклору.

Стверджується, що використання етнокодів або «етнолектів» (Любов Кияновська), «ідеолектів» і «соціолектів» (Мечислав Томашевський) в українській естрадній музиці засвідчує виразну орієнтацію на автентичну карпатську виконавську традицію, поєднану з сучасними ритмічними та стилістичними засобами.

У цьому процесі диференціюються два напрямки. Перший – використання етнокодів в академічній музиці, де ці характерні звороти отримують більш препароване, індивідуальне втілення і трансформуються досить істотно, як, наприклад, у творах Станіслава Людкевича, Миколи Колесси, Василя Барвінського, Стефанії Туркевич-Лукіянович, Мирослава Скорика, Богдани Фільц, Віктора Камінського, Олександра Козаренка та великого ряду інших творів. Другий напрямок – естрадна музика, в якій спостерігається значно більше наближення до автентичної манери колективного виконання, ускладнене-прикрашене сучасними ритмами. Окрім того, в естрадній пісні відбувається досить прямолінійне використання етнокодів – чи ритмічних, як коломийковий ритм, чи ладоінтонаційних – як гуцульський лад, чи застосовуються характерні для автентичної манери музикування інструментальні музикування, типові для карпатського фольклору.

Таким чином, стверджується, що для естрадної пісні характерне безпосереднє залучення фольклорних маркерів – коломийкових ритмів, гуцульських ладоінтонаційних моделей і традиційних інструментальних прийомів, що забезпечує впізнаваність етнічного періоджерела. Серед яскравих прикладів подібної взаємодії фольклору та естради – пісні «Три трембіти» Мирослава Скорика, «Я піду в далекі гори», «Водограй» Володимира Івасюка, «Карпатські солов'ї» Віктора Камінського, «Гірський танок» Ігоря Білозіра та ряд ін.

У структурі досліджуваного явища виокремлюються три взаємопов'язані складові: музична, поетична та зовнішньо-зображальна. Музичний пласт охоплює жанрові, ритмічні, ладові й темброві особливості; поетичний – карпатську образно-символічну семантику; зовнішньо-зображальний – сценічну візуалізацію етнічної ідентичності через костюм і стиль виконавців. Саме поєднання цих компонентів, репрезентоване у творчості провідних представників української естради та їхніх послідовників, формує унікальну модель гуцульської (і карпатської у цілому) естрадної пісні, що вирізняється етнографічною яскравістю, культурною самотунітністю та рельєфністю проявів етнічної ідентичності у загальноукраїнському та у світовому контекстах.

Ключові слова: етнотрадиційні коди, карпатський фольклор, гуцульський фольклор, естрадна музика, українська естрадна пісня.

Nataliia TORKONIAK,
orcid.org/0009-0006-3477-4209
Postgraduate student at the Department of Music Art
National Academy of Culture and Arts Management
(Kyiv, Ukraine) dmz2123.ntorkonyak@dakkkim.edu.ua

ETHNIC TRADITIONAL CODES OF THE CARPATHIAN REGION IN UKRAINIAN POPULAR MUSIC (ON THE EXAMPLE OF HUTSUL FOLKLORE)

This article attempts to conceptualise the process of incorporating ethnic codes from the Carpathian regional tradition into Ukrainian pop music, using Hutsul folklore as an example.

It argues that the use of ethnic codes or «ethnolects» (Lyubov Kyyanovska), «ideolects» and «sociolects» (Mieczysław Tomaszewski) in Ukrainian pop music demonstrates a clear orientation towards the authentic Carpathian performing tradition, combined with contemporary rhythmic and stylistic means.

Two directions are differentiated in this process. The first is the use of ethnocodes in academic music, where these characteristic phrases are given a more refined, individual embodiment and are transformed quite significantly, as, for example, in the works of Stanisław Lyudkevich, Mykola Kolessa, Vasyl Barvinsky, Stefania Turkevich-Lukianovich, Myroslav Skoryk, Bogdana Filits, Viktor Kaminsky, Oleksandr Kozarenko, and a large number of other works. The second direction is pop music, which is much closer to the authentic manner of collective performance, complicated

and embellished with modern rhythms. In addition, pop songs make fairly straightforward use of ethnic codes, whether rhythmic, such as the kolomyika rhythm, or modal, such as the Hutsul mode, or instrumental music characteristic of the authentic style of music-making typical of Carpathian folklore.

Thus, it is argued that pop songs are characterised by the direct use of folk markers – kolomyika rhythms, Hutsul modal intonation patterns and traditional instrumental techniques, which ensure the recognisability of the ethnic source material. Among the striking examples of such interaction between folklore and pop music are the songs «Three Trembitas» by Myroslav Skoryk, «I Will Go to the Distant Mountains» and «Fountain» by Volodymyr Ivasyuk, «Carpathian Nightingales» by Viktor Kaminsky, «Mountain Dance» by Igor Bilozir, and a number of others.

Three interrelated components can be distinguished in the structure of the phenomenon under study: musical, poetic, and visual. The musical layer encompasses genre, rhythmic, modal, and timbral features; the poetic layer encompasses Carpathian figurative and symbolic semantics; and the visual layer encompasses the stage visualisation of ethnic identity through the costumes and style of the performers. It is the combination of these components, represented in the work of leading Ukrainian pop music artists and their followers, forms a unique model of Hutsul (and Carpathian in general) pop song, distinguished by its ethnographic vividness, cultural originality and the distinctiveness of its manifestations of ethnic identity in the Ukrainian and global contexts.

Key words: *ethno-traditional codes, Carpathian folklore, Hutsul folklore, pop music, Ukrainian pop song.*

Постановка проблеми. Глобалізаційні зміни у світовому суспільстві, котрі свідчать про його стрімкий розвиток, водночас, змушують людство до маркування етнотрадиційних культурних кодів, що є ознаками його сталості та історичної тяглості. Відтак, особливої ваги набувають ті явища, у тому числі мистецькі, котрі мають глибинні етнічні корені або містять звернення до народної традиції. Проектуючи вказане на вітчизняний ґрунт, можемо спостерігати, наскільки важливою дана ідея є для феномену української естрадної музики, котрий у складних історичних умовах – протягом усього сторіччя свого розвитку – демонструє етнічний стрижень як ознаку національної живучості. Таким чином, проблема вияву і трансформації в українській естрадній музиці мотивів карпатської регіональної етнотрадиції, репрезентованої гуцульським, бойківським, лемківським фольклором, розглянута крізь концептуальну та історичну призми, має високий ступінь актуальності.

Аналіз досліджень. Дослідження задекларованої проблеми вимагало звернення до наступних груп джерел, які розглянемо, виокремлюючи саме ті праці, які є найбільш важливими для формування концепції представленої статті.

По-перше – проблеми регіоналістики, як специфічного явища, у цілому. У цьому контексті звертаємося до досліджень Ганни Карась (2017), Анастасії Кравченко (2012) Ірини Польської (2023) та ін.

Другий пласт досліджень – естрадна музика західного регіону України, серед яких вирізнямо важливі ідеї Роксолани Гавалюк (2019), Любові Кияновської (2021), Олега Колубаєва (2014), Володимира Конончука (2006), Уляни Молчко (2003), Христини Охітви (2024) та ін. Низка пісень та матеріали про вказаний контент зібрані на сайтах Ігоря Калениченка («Золотий фонд української естради») та ін.

Третій напрямок – фольклорні прояви в естрадній музиці, – проблема, яка, на нашу думку, найбільш послідовно концептуалізована у дослідженні Вероніки Тормахової (2017), котра вирізняє такі способи використання фольклору в естрадній музиці: обробка народної пісні, цитування матеріалу, використання окремих лексем (від інтонацій до звукорядів), способів звуковидобування тощо, а також сплав різних фольклорних манер.

Мета статті – концептуалізувати процес втілення етнокодів карпатської регіональної традиції в українській естрадній музиці на прикладі гуцульського фольклору.

Виклад основного матеріалу. Аналіз тенденції втілення етнокодів – етнічних лексем або «етнолектів» (термін Любові Кияновської (Kijanowska-Kamińska, 2019)) чи «ідеолектів» і «соціолектів» (терміни Мечислава Томашевського (Tomaszewski, 2010) карпатської регіональної традиції в українській естрадній музиці на прикладі гуцульського фольклору, що уможливить концептуалізацію вказаного явища, варто розпочати із диференціації двох напрямків їх використання в авторській творчості у цілому. Ці напрямки мають суттєві відмінності і, відповідно, крізь призму компаративного погляду на них можемо увиразнити прояви етнокодів саме в естраді.

Отож, *перший напрямок* – використання етнокодів у серйозній академічній музиці, де ці характерні звороти отримують більш препароване, індивідуальне втілення і трансформуються досить істотно, як, наприклад, в опері «Довбуш» і «Прикарпатській симфонії» Станіслава Людкевича, фортепіанних творах «Картинки Гуцульщини», «Три коломийки», «Гуцульський прелюд», «Про Довбуша» Миколи Колесси, вокально-інструментальних етнографічних картинах «Українське весілля», Фортепіанному секстеті з коломиївим фіналом, творах для фортепіано, основаних

на темах лемківських народних пісень – «Марш», «Пісня без слів», «Заколисана пісня» Василя Барвінського, дитячих операх «Яринний городчик» та «Куць» Стефанії Туркевич-Лукіянович, «Карпатському концерті» для симфонічного оркестру, «Гуцульському триптиху», скрипкових концертах та багатьох інших творах Мирослава Скорика, «Верховинській рапсодії» для симфонічного оркестру Богдани Фільц, триптиху «Карпатські акварелі» для оркестру народних інструментів Віктора Камінського, циклах «П'ять весільних ладнань з Покуття» для народного голосу з камерним оркестром, «Писанках» для фортепіано Олександра Козаренка та великому ряді інших творів.

Другий напрям – естрадна музика, в якій спостерігається значно більше наближення до автентичної манери колективного виконання, ускладнене-прикрашене сучасними ритмами. Окрім того, в естрадній пісні відбувається досить прямолінійне використання етнокодів – чи ритмічних, як коломийковий ритм, чи ладоінтонаційних – як гуцульський лад, чи застосовуються характерні для автентичної манери музикування інструментальні музикування, типові для карпатського фольклору.

Аналізуючи експлікацію в естрадній музиці елементів гуцульського фольклору, насамперед, варто вирізнити його специфічні особливості. Одну із головних називає Віктор Давидюк, посилаючись на низку етнографічних праць і власні дослідження: у гуцулів, на відміну від бойків і лемків, не співають ні гаївок, ні русальних, ні купальських пісень, при цьому перший із вказаних жанрів є найпоширенішим у репертуарах бойківської та лемківської груп (Давидюк, 2023: 1451). Натомість, стверджує автор, «основний масив фольклору гуцулів становлять коломийки, жанр, який мало залежить від будь-якої традиції, особливо в тематичному плані. Єдине, чого він дотримується – це специфічного коломийкового розміру та напівречетативної манери виконання» (Давидюк, 2023: 1451). Таким чином, саме навколо коломийки, якій притаманні дворядковість зі сталою структурою (вісім та шість складів), стрімкий темп та виразний ритм, супровід характерних інструментів, таких як сопілка, цимбали, скрипка, бас та ін., – як ядра етнічної виразності, – формується специфіка гуцульського музичного етнокоду.

Вказані фольклорні особливості формують і лексико-семантичне поле відповідних естрадних творів. Прикметно, що саме гуцульський жанр – коломийку – вирізняє дослідниця взаємозв'язку фольклору та музичної естради Вероніка Тормахова

(2017), вважаючи, що така адаптивність зумовлена специфічними рисами жанру: чіткою та незмінною метричною структурою тексту, вираженням танцювальним ритмом, лаконічністю мелодії та багатогранністю тематики (Тормахова, 2017).

Зауважимо, що етнотрадиційні коди карпатського регіону в українській естрадній музиці мають витoki у музиці кінця 1920-х років, що виникла із потреби становлення національного репертуару у мультикультурному галицькому регіоні. На заході України у міжвоєнне двадцятиріччя з'явилися естрадні театри-ревю «Ревелерси Євгена» Євгена Козака (1928) та «Золотий усміх» Анатолія Кос-Анатольського (1929), а згодом – джаз-капела Леоніда Яблонського, куди увійшли Іван-Богдан Весоловський, Ірина Ярославич (Рената Богданська), Роман Шухевич, Ярослав Барнич, Анатоль Кос-Анатольський, Степан Гумінілович, Володимир Стон-Балтарович, Василь Безкоровайний та ін. (Гавалюк, 2019). У музичних виставах і піснях, презентованих вказаними мистцями, латиноамериканські та західноєвропейські танцювальні ритми танго, фокстроту, віденського вальсу та інших жанрів поєдналися із яскравими національними рисами, втіленими у ліричних і жартівливих піснях через використання старогалицьких, гуцульських та інших етнокодів. На різних етапах індивідуальної творчої діяльності учасників «Ябцьо-джазу» виникли такі твори, як оперета «Гуцулка Ксеня» Ярослава Барнича, танго «Чар карпатських гір» Івана-Богдана Весоловського, «Карпатське танго», «Коли заснули сині гори» Анатолія Кос-Анатольського та багато інших. Відтак, за висновком Любові Кияновської, джаз-капела Леоніда Яблонського стала культурним феноменом, що відіграв ключову роль у формуванні національної ідентичності у мультикультурному регіоні. Завдяки високій художній якості творів, що базувалися на локальних традиціях (зауважимо – у тому числі це звернення до карпатського фольклору, старогалицької елегії та ін.), та активній концертній діяльності, колектив забезпечив популяризацію української естради в Галичині (Кияновська, 2021).

Таким чином, тенденція втілення карпатського фольклору в естрадній музиці з'явилася одночасно із появою самого жанру музичної естради у Галичині, котра входила на той час до складу Речі Посполитої, і увібрала усі передові, модні віяння європейського соціокультурного простору, які природньо поєдналися з елементами етнічного музичного мовлення.

У цей же час мотиви карпатського фольклору знайшли яскраву реалізацію і на східних теренах

України – у Харкові, що було здійснено театром «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса, – жанр коломийки був уведений до першого українського мюзиклу Юлія Мейтуса «Алло, на хвилі 477!», поставленого того ж 1929-го року. Із цього приводу у родоводі засновника модерного українського театру варто підкреслити галицьке походження мистця, чий батьки Степан і Ванда були відомими акторами, зокрема батько – актором і режисером театру «Руська бесіда» (Цимбал, 2016), а в постановці брали участь галицькі актори Йосип Гірняк, Мар'ян Крушельницький та ін. Проте, у театральному житті Харкові цей напрямок не мав такого тривалого продовження, як на Галичині, через ідеологію більшовицько-окупаційного режиму на підрадянській частині України та фізичне знищення у 1920–1930- роках носіїв національної культури, у тому числі Леся Курбаса (1937), його соратника Василя Верховинця (1938) та тисяч інших представників плеяди «розстріляного вирождження».

Родзинкою мюзиклу «Алло, на хвилі 477!» стала коломийка, на основі якої розвиваються жартівливі та сатиричні сюжети: «Коломия не помя – Коломия місто – А в Харкові тротуари, як пше-ничне тісто. Коломия не помя – Коломия місто – А у харківській трамваї немає де сісти. Коломия не помя – Коломия місто – В європейському форматі вже виходять «Вісті»...» (Цимбал, 2016). Музична мова пісні-танцю основана на традиційних для вказаного жанру елементах – гуцульський лад з акцентованим четвертим високим ступенем, чергування восьми та шести складів у дворядковому вірші, синкопованість тощо. Таким чином, вказані риси як етнохарактерні коди були привнесені в українську естрадну музику, сформувавши її національно-ідентичне забарвлення.

У подальшій історичній ретроспективі прояви етнокодів карпатського фольклору найбільш виразно вбачаємо в естрадній творчості Мирослава Скорика, що у 1960-х роках організував ансамбль «Веселі скрипки», Володимира Івасюка, чий пісні, насамперед «Червона рута», стали символом епохи спротиву української ідеї у більшовицько-радянський період, Богдана-Юрія Янівського, Віктора Камінського, Ігоря Білозіра та послідовників. Христина Охітва вказує на зумовлені національним кордоцентризмом чуттєвість і ліризм, тонку софійність та посилення «апелювання до архетипів Природи – Рідної землі, Серця, рідше – Слова (за концепцією С. Кримського) як маркерів національного мислення і цінностей. У 1960–1980-ті роки вказані риси стали більш акцентованими, у порівнянні з домінуючою латино-американською

танцювальністю 1930-х років, що сприяло особливо виразному відчуттю «українськості» цього мистецтва у слухачів та відіграло вагомий роль у творенні національної ідентичності у підрадянську добу» (Охітва, 2024: 188).

В описаному вище процесі, власне, головним чинником, який сприяв формуванню національно-ідентичного звучання, стало використання етнічного музичного мовлення, насамперед, найбільш колоритного із українських регіональних фольклорних здобутків – гуцульського, а також бойківського та лемківського, старогалицької елегії та ін. Серед творів, які стали знаковими із вказаного огляду, можемо назвати такі пісні, як «Три трембіти» Мирослава Скорика, «Я піду в далекі гори», «Водограй» Володимира Івасюка, «Карпатські солов'ї» Віктора Камінського, «Гірський танок» Ігоря Білозіра та ряд ін.

У підсумку, в цьому напрямку можемо диференціювати три взаємодоповнюючі складові. Перша складова – це музичний пласт, який презентують жанрові, тематичні, ритмічні, ладоінтонаційні, музично-інструментальні та інші особливості музичної мови. Друга – поетичний пласт, в якому широко використовується гуцульська (і карпатська в цілому) образна семантика у поетичному тексті – від втілення архетипів Карпатських гір, землі, природи до знакових образів людей – як Довбуш, Гуцулка Ксеня, чарівна бойківчанка та ін. Третя складова – це зовнішньо-зображальний пласт – костюми, зовнішній вигляд виконавців, адже колективи й окремі співаки, які репрезентують карпатський фольклор, найчастіше мають і стилізовані костюми. Підкреслюючи етнічну ідентичність, виступали Володимир Івасюк, Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, учасники регіональних ВІА «Ватра», «Карпати», «Червона рута», «Смерічка», «Гуцулочки», «Арніка» та ін., а також численні послідовники – Оксана Білозір, Степан Гіга та багато інших. Вказана зовнішньо-зображальна ідентифікація здійснюється через етнічний костюм як досить безпосередньо, так і модерно-опосередковано – згадаємо хоча б зовнішній антураж Руслани при виконанні «Диких танців» тощо. Проте, здебільшого етнографічна точність і прагнення підкреслити етнічну природу тих естрадних пісень, які виносяться виконавцями на сцену, є надзвичайно важливим елементом унікальної – у світовому вимірі – естради, оскільки представники більшості європейських країн до цього не вдаються, і в цьому – яскрава специфіка естрадної пісні карпатського регіону.

Висновки. Використання етнокодів або «етнолектів» (Kijanowska-Kamińska, 2019), «ідеолектів»

і «соціолектів» (Tomaszewski, 2010) в українській естрадній музиці засвідчує виразну орієнтацію на автентичну карпатську виконавську традицію, поєднану з сучасними ритмічними та стилістичними засобами. Для естрадної пісні характерне безпосереднє залучення фольклорних маркерів – коломийкових ритмів, гуцульських ладоінтонаційних моделей і традиційних інструментальних прийомів, що забезпечує впізнаваність етнічного першоджерела.

У структурі цього явища виокремлюються три взаємопов'язані складові: музична, поетична та зовнішньо-зображальна. Музичний пласт

охоплює жанрові, ритмічні, ладові й темброві особливості; поетичний – карпатську образно-символічну семантику; зовнішньо-зображальний – сценічну візуалізацію етнічної ідентичності через костюм і стиль виконавців. Саме поєднання цих компонентів, репрезентоване у творчості провідних представників української естради та їхніх послідовників, формує унікальну модель гуцульської (і карпатської у цілому) естрадної пісні, що вирізняється етнографічною яскравістю, культурною самобутністю та рельєфністю проявів етнічної ідентичності у загальноукраїнському та у світовому контекстах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гавалюк Р. Пісні міжвоєнного Львова: як формували українську естрадну музику. *032.ua*. 21 листопада 2019. URL: <https://www.032.ua/news/2580749/pisni-mizvoennogo-lvova-ak-formuvali-ukrainsku-estradnu-muziku-video> (12.12.2025).
2. Давидюк В. Регіональні особливості фольклору Карпат у контексті даних популяційної генетики. *Народознавчі зошити*. 2023. № 6 (174). С. 1450–1458. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2023-6/15.pdf> (29.11.2025).
3. Золотий фонд української естради / І. Калениченко. URL: <http://www.uaestrada.org> (23.11.2025).
4. Карась Г. Музична регіоналістика у фокусі сучасних досліджень. *Українська музика*. Львів, 2017. Число 3. С. 179–180.
5. Кияновська Л. (Не)відомі ритми ретро-Львова. Як запаливав танцполи «Ябцьо джаз» / інтерв'ю Віри Лабич. *НТА*. Львів, 24.08.2021. URL: <https://www.nta.ua/nevidomi-rytmy-retro-lvova-yak-zapalyuvav-tanczpoly-yabczo-dzhaz/> (30.11.2025).
6. Колубаєв О. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Одеса, 2014. 20 с.
7. Конончук В. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2006. 15 с.
8. Кравченко А. Українська музична культура в контексті дослідження проблем культурологічної регіоніки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2012. № 4. С. 139–143.
9. Молчко У. Сторінки життя та творчості композитора і диригента Богдана Весоловського. *Наукові записки Тернопільського університету та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Серія: мист-во*. Тернопіль – Київ, 2003. №2 (11). С. 9–14.
10. Охитва Х. Українська естрадна пісня Галичини 1930–1980-х років як засіб творення національної ідентичності : дис. ... д-ра ф-ії : 025 Музичне мистецтво. Київ, 2024. 237 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5444> (08.12.2025).
11. Польська І. Музична регіоніка в сучасному дискурсі українського музикознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2023. Вип. 60. Том 3. С. 74–80.
12. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 204 с.
13. Цимбал Я. «Це Харків, крихітко!»: улюблені мюзикли двадцятих (Як новітні театральні жанри підкорювали першу столицю радянської України). *Український тиждень*. 2016. 29 січня. URL: <https://tyzhden.ua/tse-kharkiv-krykhitko-uliubleni-miuzykly-dvadsyatykh/> (19.12.2025).
14. Kijanowska-Kamińska L. Folklor karpacki w twórczości kompozytorów lwowskich pierwszej połowy XX wieku: przemiany stylistyczne. Interpretacje dzieła muzycznego, t. 4: Narodowość a wartości uniwersalne / red. Anna Nowak. Bydgoszcz : Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, 2019. URL: <https://www.amuz.bydgoszcz.pl/sagittaria/ksiazki/> (11.12.2025).
15. Tomaszewski M. Muzyka Chopina na nowo odczytana. *Studia. Interpretacje. Rekonesanse*. Seria 2. Kraków : Akademia Muzyczna, 2010. S. 41.

REFERENCES

1. Havaliuk, R. (2019). Pisni mizhvoiennoho Lvova: yak formuvaly ukrainsku estradnu muzyku [Songs of interwar Lviv: how Ukrainian pop music was shaped]. *032.ua*. 21 lystopada. URL: <https://www.032.ua/news/2580749/pisni-mizvoennogo-lvova-ak-formuvali-ukrainsku-estradnu-muziku-video> (12.12.2025) [in Ukrainian].
2. Davydiuk, V. (2023). Rehionalni osoblyvosti folkloru Karpat u konteksti danykh populiatsiinoi henetyky [Regional features of Carpathian folklore in the context of population genetics data]. *Narodoznachchi zoshyty*, 6 (174), 1450–1458. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2023-6/15.pdf> (29.11.2025) [in Ukrainian].
3. Zoloty fond ukrainskoi estrady [The Golden Fund of Ukrainian Pop Music] / I. Kalenychenko. URL: <http://www.uaestrada.org> (23.11.2025) [in Ukrainian].

4. Karas, H. (2017). Muzychna rehionalistyka u fokusi suchasnykh doslidzhen [Musical regionalism in the focus of contemporary research]. *Ukrainska muzyka*, 3, 179–180 [in Ukrainian].
5. Kyianovska, L. (2021). (Ne)vidomi rytmy retro-Lvova. Yak zapaliuvav tantspoly «Iabtso dzhaz» [(Un)known rhythms of retro Lviv. How Yabtsio Jazz lit up the dance floors] / interv'iu Viry Labych. NTA. 24.08. URL: <https://www.nta.ua/nevidomi-rytmy-retro-lvova-yak-zapalyuvav-tanczpoly-yabczo-dzhaz/> (30.11.2025) [in Ukrainian].
6. Kolubaiev, O. (2014). Halytska populiarna pisnia v protsesi evoliutsii rehionalnoi tradytsii estradno-muzychnoho mystetstva [Galician popular song in the evolution of the regional tradition of pop music art] : PhD in Art History : 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
7. Kononchuk, V. (2006). Pisenna tvorchist Anatoliia Kos-Anatolskoho v konteksti stanovlennia rozvazhalnoi muzyky Halychyny [The songwriting of Anatoliy Kos-Anatolskyi in the context of the development of Galician entertainment music] : PhD in Art History : 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
8. Kravchenko, A. (2012). Ukrainska muzychna kultura v konteksti doslidzhennia problem kulturolohichnoi rehioniky [Ukrainian musical culture in the context of research into issues of cultural regional studies]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 139–143 [in Ukrainian].
9. Molchko, U. (2003). Storinky zhyttia ta tvorchosti kompozytora i dyryhenta Bohdana Vesolovskoho [Pages from the life and work of composer and conductor Bohdan Vesolovsky]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho universytetu ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho. Seriya: myst-vo*, 2 (11), 9–14 [in Ukrainian].
10. Okhitva, Kh. (2024). Ukrainska estradna pisnia Halychyny 1930–1980–kh rokiv yak zasib tvorennia natsionalnoi identychnosti [Ukrainian pop songs of Galicia in the 1930s–1980s as a means of creating national identity] : PhD in Musical Art : 025. Kyiv. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5444> (08.12.2025) [in Ukrainian].
11. Polska, I. (2023). Muzychna rehionika v suchasnomu dyskursi ukrainskoho muzykoznavstva [Musical regional studies in the contemporary discourse of Ukrainian musicology]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 60, 3, 74–80 [in Ukrainian].
12. Tormakhova, V. (2017). Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntez [Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis] : monohrafiia. Kyiv [in Ukrainian].
13. Tsymbal, Ya. (2016). «Tse Kharkiv, krykhitko!»: uliubleni miuzykly dvadtsiatykh (Iak novitni teatralni zhanry pidkoryuvaly pershu stolytsiu radianskoi Ukrainy) [«This is Kharkiv, baby!»: favourite musicals of the 1920s (How the newest theatre genres conquered the first capital of Soviet Ukraine)]. *Ukrainskyi tyzhden*. 29 sichnia. URL: <https://tyzhden.ua/tse-kharkiv-krykhitko-uliubleni-miuzykly-dvadtsiatykh/> (19.12.2025) [in Ukrainian].
14. Kijanowska-Kamińska, L. (2019). Folklor karpacki w twórczości kompozytorów lwowskich pierwszej połowy XX wieku: przemiany stylistyczne [Carpathian folklore in the works of Lviv composers of the first half of the 20th century: stylistic changes]. *Interpretacje dzieła muzycznego, t. 4: Narodowość a wartości uniwersalne* / red. Anna Nowak. Bydgoszcz. URL: <https://www.amuz.bydgoszcz.pl/sagittaria/ksiazki/> (11.12.2025) [in Polish].
15. Tomaszewski, M. (2010). Muzyka Chopina na nowo odczytana [Chopin's music reinterpreted]. *Studia. Interpretacje. Rekonesanse*. 2, 41 [in Polish].

Дата першого надходження рукопису до видання: 07.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 785.1:780.6.031.4].036(477.54-25)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-32>

Костянтин ТРИКОЗЮК,
orcid.org/0000-0002-9172-6469
аспірант кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) trikozyukkostya@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ ОРКЕСТРІВ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ХАРКОВІ

Стаття присвячена комплексному дослідженню історичного формування та сучасного розвитку репрезентативних народно-оркестрових колективів Харкова, зокрема їхньої концертної діяльності та організаційної структури. Проаналізовано роль освітніх установ у забезпеченні професійної підготовки музикантів, визначено значення навчальних оркестрів як ключових ланок у системі розвитку регіонального народно-інструментального виконавства.

Розглянуто роль творчої діяльності засновників сучасних народно-оркестрових колективів – видатних митців і педагогів, які суттєво вплинули на подальший розвиток інструментальних складів шляхом застосування інноваційних принципів тембрового поєднання. Акцентовано увагу на процес інтеграції національних українських інструментів до колективів, що відображає специфіку народно-оркестрового мистецтва регіону.

Досліджено концертно-виконавські аспекти діяльності колективів, включно з участю у фестивалях, конкурсах та культурних проєктах, що сприяють популяризації народно-оркестрового мистецтва та підвищенню професійного статусу харківських оркестрів на національному й міжнародному рівнях. Розкрито вплив соціокультурних чинників на характер сучасного функціонування колективів (пандемія, повномасштабне вторгнення), їх здатність адаптуватись до нових умов і форм здійснення концертно-виконавської діяльності (дистанційна площа).

Матеріал даної статті дозволяє відобразити специфіку виконавської діяльності та складів окремих колективів, визначити їх вплив на сучасний розвиток регіональної музичної культури та народно-інструментальне виконавство Харкова.

Ключові слова: музичне мистецтво, виконавство, українська музика, оркестр, народні інструменти, Харківський регіон, музична культура, композиторська творчість.

Kostyantyn TRIKOZYUK,
orcid.org/0000-0002-9172-6469
Postgraduate student at the Department of Theory and History of Music
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) trikozyukkostya@gmail.com

FEATURES OF THE CONTEMPORARY FUNCTIONING OF FOLK INSTRUMENT ORCHESTRAS IN KHARKIV

The article is devoted to a comprehensive study of the historical formation and contemporary development of representative folk orchestral ensembles in Kharkiv, in particular their concert activities and organizational structure. The role of educational institutions in ensuring the professional training of musicians is analyzed, and the significance of educational orchestras as key elements in the system of development of regional folk-instrumental performance is determined.

The role of the creative activity of the founders of modern folk orchestral ensembles – outstanding artists and educators who significantly influenced the further development of instrumental line-ups through the application of innovative principles of timbral combination – is examined. Special attention is paid to the process of integrating national Ukrainian instruments into ensembles, which reflects the specificity of the region's folk orchestral art.

Concert and performance aspects of the ensembles' activities are explored, including participation in festivals, competitions, and cultural projects that contribute to the popularization of folk orchestral art and enhance the professional status of Kharkiv orchestras at national and international levels. The impact of sociocultural factors on the nature of contemporary functioning of the ensembles (the pandemic, the full-scale invasion), as well as their ability to adapt to new conditions and forms of concert and performance activity (the online format), is revealed.

The material of this article makes it possible to present the specific features of the performance activities and instrumental line-ups of individual ensembles, to determine their influence on the contemporary development of regional musical culture and folk-instrumental performance in Kharkiv.

Key words: musical art, performance, Ukrainian music, orchestra, folk instruments, Kharkiv region, musical culture, compositional creativity.

Постановка проблеми. Народно-інструментальне оркестрове виконавство Харківського регіону належать до найрепрезентативніших мистецьких напрямів, що активно розвиваються в сучасній культурі Харкова. Водночас питання діяльності народно-оркестрових колективів міста на сучасному етапі залишається поза увагою науковців і досі не набуло системного та узагальнюючого висвітлення в музикознавчому дискурсі. Окремі аспекти історії, інструментального складу та репертуарної політики таких колективів представлені фрагментарно, що ускладнює цілісне осмислення процесів розвитку народно-оркестрового виконавства міста в умовах соціокультурних трансформацій періоду кінця XX – першої чверті XXI століть. У зв'язку з цим *актуальність* пропонуваної розвідки зумовлена потребою комплексного аналізу сучасної мистецької діяльності провідних народно-інструментальних колективів Харкова як осередків збереження й оновлення національної музичної традиції та носіїв народно-оркестрового професіоналізму.

Аналіз останніх публікацій та досліджень засвідчує відсутність узагальнюючих наукових праць, присвячених комплексному розгляду сучасного етапу буття народно-оркестрової сфери виконавства Харкова та творчої діяльності провідних народно-оркестрових колективів міста. Підґрунтям даного дослідження стали роботи, присвячені історії української культури (Шейко & Тишевська, 2006; Гриценко, 2019), зокрема Харкова (Шейко та ін., 2004), а також формуванню народно-оркестрової традиції в українському музичному мистецтві (Сідлецька, 2011; Алжнев & Осадча, 2016; Цицирев, 2023; Трикозюк, 2025). Важливу роль у контексті пропонованої розвідки відіграли публікації сучасних вчених, присвячені особливостям генези та кристалізації народно-оркестрового мистецтва у Харківському регіоні (Лошков, 2000, 2002; Костенко & Назаренко, 2010; Стрілець, 2022; Трикозюк, 2024).

Метою статті є окреслення сучасного етапу розвитку та характеру мистецького функціонування народних оркестрів Харкова, а також розкриття інноваційних аспектів їх виконавської діяльності.

Виклад основного матеріалу. На межі XX–XXI століть в українській музичній культурі спостерігаються суттєві трансформації, які вплинули на народно-оркестрове виконавське мистецтво та функціонування оркестрів народних інструментів. Такі зрушення детерміновані низкою соціокультурних і художніх чинників, наслідком яких стало істотне скорочення само-

діяльної сфери музичного виконавства, притаманної народно-інструментальній практиці. Це було зумовлено, з одного боку, політичними подіями, що спричинили ліквідацію підприємств, при яких ці колективи традиційно діяли (Шейко & Тишевська, 2006: 235; Гриценко, 2019: 145–170), а з іншого – інтенсивним розвитком професійної музичної освіти у сфері народно-інструментального мистецтва (Трикозюк, 2025: 116–117).

Найвагомішу роль у цьому процесі відіграє діяльність навчальних оркестрів закладів освіти – університетів та академій мистецтв, фахових музичних коледжів, мистецьких шкіл. Велика частка сучасного репертуару була створена та апробована в концертній діяльності саме цих колективів, а їх випускники відіграють провідну роль у розвитку народно-оркестрового професіоналізму в Харкові та Україні загалом. Зростання виконавської майстерності та збагачення концертного репертуару колективів сприяє ствердженню народно-оркестрового мистецтва в регіоні на якісно новому рівні.

Здійснимо огляд репрезентативних колективів які увиразнюють картину буття народно-оркестрового виконавства в Харкові у професійно освітній та культурно просвітницькій сферах. Окреслимо специфіку функціонування за хронологією історичного формування цих колективів.

Оркестр народних інструментів імені Володимира Комаренка. Першим етапом у становленні професійного народно-інструментального виконавства стало заснування В. Комаренком¹ у 1922 році курсів гри на народних інструментах при Першій Харківській музичній професійній школі (Лошков, 2002: 53). Невдовзі, у 1924 році, при новоствореній Основ'янській філії закладу у зв'язку з відкриттям оркестрового класу починає функціонувати повноцінний оркестр народних інструментів, який набуває статусу одного з перших навчальних оркестрів народних інструментів в Україні (там само). Слід також підкреслити паралель між періодом формування колективу та другим етапом (1924–1932) «симфонізаційної»² реформи В. Кома-

¹ Володимир Комаренко (15 липня 1887 – 19 лютого 1969) – український диригент, педагог, музично-громадський діяч, фундатор професійної народно-оркестрової традиції в Україні (Лошков, 2000).

² Реформа оркестру народних інструментів, яку митець активно впроваджував на базі професійного оркестру народних інструментів Харківської філармонії, мала на меті розширення суто струнного складу за рахунок включення тембрових оркестрових гармонік (Лошков, 2002: 25–29).

ренка, що дає підстави вважати даний навчальний оркестр своєрідним дослідницьким центром пошуку новаторських темброво-фактурних рішень.

Починаючи з 1933 року Основ'янське відділення виокремлюється та стає незалежною Дитячою музичною школою № 2. При цьому закладі В. Комаренко продовжував керувати дитячим оркестром народних інструментів аж до своєї смерті (1969 рік), після чого колектив тимчасово припинив свою діяльність. Відновлення відбулося тільки у 1974 році, але спершу колектив існував як великий ансамбль баяністів під керівництвом Михайло Войтенка. Починаючи з 1975 року колектив очолює домрист Володимир Боков, який реорганізував склад, повернувши домрову й балалайкову групи та додавши дерев'яні духові інструменти (флейту й гобой), щоб максимально наблизити темброве звучання оркестру до традицій В. Комаренка. Однак, у період «перебудови» (з 1985 року) та розпаду СРСР школа зіткнулася зі значною втратою учнівського контингенту, і на початку 1990-х років через критичний брак учасників оркестр фактично припинив своє існування як навчальна дисципліна (Трикозюк, 2024: 223).

За ініціативою керівництва школи діяльність оркестру була відновлена тільки у 2008 році, і його очолила випускниця Харківської державної академії культури Яна Бабенко³, чия багатогранна інструментальна підготовка (домра, скрипка, гітара) вплинула на оновлений склад колективу. Диригентка доповнила традиційний інструментарій симфонічними тембрами (скрипка, віолончель), епізодично ввела трубу й тромбон, а також підсилила акомпануючу групу гітарами та бандурами. Такий підхід наблизив колектив до формату оркестру українських народних інструментів і розширив його звукові та технічні можливості, наближаючи звучання виконуваних перекладень симфонічних партитур ближчими до оригіналу (Трикозюк, 2024: 224). Важливим етапом стало присвоєння у 2011 році оркестру народних інструментів ім'я свого засновника – Володимира Андрійовича Комаренка (там само).

З 2018 року Оркестр народних інструментів імені В. Комаренка очолює Костянтин Трикозюк⁴,

³ За період керівництва Я. Бабенко оркестр стає лауреатом міжнародних і всеукраїнських конкурсів, репертуар переважно складається з музики до радянських кінофільмів та адаптацій хорових й симфонічних творів (Трикозюк, 2024: 224).

⁴ У 2018–2020 роках Оркестр народних інструментів імені В. Комаренка здобуває звання лауреата на міжнародних конкурсах та фестивалях і активно бере участь у мистецькому житті Харкова.

який, шукаючи нових тембрових рішень, оновлює склад колективу: вилучає струнно-смичкові та мідні духові інструменти, зберігає бандури й гітари, додає цимбали та вводить оркестрові балалайки – секунду й альт. Репертуар колективу також оновлюється й у програму входять твори українських і сучасних зарубіжних композиторів, світова класика та численні перекладення композицій, створених для інших інструментальних складів. З 2020 року діяльність колективу зазнала змін у зв'язку з переходом на дистанційну форму, зумовлену пандемією COVID-19, а з 2022 року – з повномасштабним вторгненням РФ в Україну. Така трансформація вплинула на інструментальний склад колективу: із партитури були вилучені цимбали та більшість ударних інструментів через відсутність відповідного інструментарію у користуванні музикантів. Проте, попри труднощі, оркестр продовжує свою концертну діяльність. Так, у 2023–2025 роках колектив презентує оновлену програму на звітних онлайн-концертах і всеукраїнських конкурсах (Трикозюк, 2024: 224–225), а з вересня 2025 року, завдяки організації занять у безпечному приміщенні, відновлює очні репетиції та поновлює повноцінний інструментальний склад.

Студентський оркестр народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Володимир Комаренко вплинув на становлення багатьох оркестрових колективів Харківщини. Також доцільно підкреслити значну роль його освітньої, організаційної та культурно-просвітницької діяльності у процесі становлення студентського оркестру народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Саме під його керівництвом у 1926–1927 роках на базі першої в Україні кафедри народних інструментів, заснованої у 1926 році при Харківському музично-драматичному інституті, цей колектив розпочав свою діяльність як перший студентський оркестр народних інструментів. (Лошков, 2000: 7). Варто зазначити, що саме на кафедрі народних інструментів Харківського музично-драматичного інституту В. Комаренком були укладені перші навчальні програми з дисциплін «Оркестровий клас» та «Інструментовка», а у 1950-х роках К. Дорошенко розробив першу навчальну програму з курсу «Диригування» (Стрілець, 2022: 19–20). Таким чином, простежується чітка орієнтованість освіти того часу на професійну діяльність саме в контексті оркестрового виконавства.

У період з 1950-х по 1960-ті роки, через малу кількість абітурієнтів (приблизно п'ять студентів

на курсі), адміністрацією Харківської державної консерваторії було прийнято рішення створити додатковий склад оркестру з числа професійних виконавців на народних інструментах, здебільшого працівників філармонії, у кількості 21 особи (Стрілець, 2022: 21). Спільна творча праця із висококваліфікованими музикантами стимулювала студентів досягнути такого ж виконавського рівня та свідчить про достатньо високу художню якість концертного звучання колективу. Розпочинаючи з 1960-х і до 1990-х років склад оркестру значно збільшується, що було зумовлено зростанням кількості студентів кафедри (їх число іноді сягало понад 20 осіб на курсі), а також вимогами навчальної програми «Оркестровий клас», згідно з якою кожен студент обов'язково мав відвідувати оркестр народних інструментів (там само).

На різних етапах студентським оркестром народних інструментів керували такі видатні талановиті фахівці, як М. Т. Лисенко, В. Ф. Савіних, Д. Ф. Журавель, Б. О. Міхєєв та Ю. С. Дяченко. Завдяки їх кваліфікованій діяльності була налагоджена ефективність роботи оркестру та встановлювався високий виконавський рівень. Варто зазначити, що у зв'язку з майже повною відсутністю оригінального репертуару для студентських оркестрів, робота цих митців у галузі створення інструментувань та перекладень посідає вагоме місце у формуванні якісних концертно-оркестрових програм (Стрілець, 2022: 22).

Інструментальний склад колективу базувався на принципі «симфонізаційної» практики В. Комеренка, де провідною групою постає домрова (прими, альтові, тенори та баси), а також присутні балайкова група (прима, секунда, альт та контрабас), баяни, гуслі, клавешні та ударні інструменти. Репертуар⁵ оркестру охоплює класичні твори, оригінальну музику українських композиторів для оркестру народних інструментів та для сольного інструмента з оркестром, а також активно поповнюється студентськими оркестровками, створеними здобувачами під час вивчення курсу «Інструментування».

Починаючи з 2022 року, у зв'язку з початком повномасштабної фази воєнних дій та небезпечною ситуацією в Харкові, оркестр тимчасово перейшов на дистанційний формат роботи. Проте завдяки забезпеченню адміністрацією ХНУМ

імені І. П. Котляревського належних безпечних умов, у вересні 2024 року колектив під керівництвом завідувача кафедри, професора та заслуженого діяча мистецтв України Андрія Стрільця поновив свою очну діяльність. Інструментальний склад колективу зазнав суттєвих змін, що було зумовлено змішаним форматом роботи університету та, відповідно, відсутністю в місті значної частини студентів кафедри. До оновленого складу оркестру увійшли скрипки (перші та другі), флейта, кларнет, цимбали, бандури, домрова група (прими перші та другі, альти), баяни, контрабас та ударні інструменти, що за своїм темброво-інструментальним наповненням наближує колектив до оркестру українських народних інструментів. Наразі колектив продовжує свою освітню й концертну діяльність та активно виступає на безпечних концертних майданчиках Харкова.

Оркестр народних інструментів Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості. Досвід комплектації оркестру народних інструментів, набутий В. Комаренком під час роботи з вищепереліченими колективами, було також впроваджено під час створення у 1935 році дитячого оркестру народних інструментів при Харківському Палаці піонерів. На початковому етапі колектив налічував понад 70 виконавців, розподілених на молодшу та старшу групи. У 1936 році старшу групу очолював сам В. Комаренко, а молодшу – М. Юзефович. З початком окупації Харкова німецькими військами діяльність оркестру була призупинена. Поновлення діяльності колективу відбулося лише після завершення Другої світової війни – у 1953 році, коли його роботу знову очолив засновник, В. Комаренко (Лошков, 2002: 38). При колективі була вибудована цілісна навчально-виховна система: юні оркестранти не лише опановували гру на народних інструментах, а й поглиблювали свої музичні знання через вивчення сольфеджіо та музичної грамоти. Важливо підкреслити, що з метою поєднання теоретичних знань та практичних навичок виконавців весь інструктивний і художній матеріал засвоювався ними безпосередньо на репертуарі оркестру (Лошков, 2002: 38–39).

Новою віхою у творчому розвитку оркестру стала співпраця, розпочата у 1954 році, з новоствореним під керівництвом П. Слоніма Ансамблем пісні і танцю. Об'єднання двох колективів сприяло не лише зростанню чисельності виконавців, а й суттєвому оновленню та ускладненню репертуару. У зв'язку зі зміною функцій оркестру – передусім його активним залученням як акомпануючої групи для хореографічних і хорових номерів –

⁵ Вагоме місце в концертних програмах колективу посідають твори Д. Клебанова, В. Подгорного, Б. Міхєєва, М. Стецюна, А. Гайденка, А. Стрільця, а також перекладення класичних композицій Д. Бортнянського, Ф. Шуберта, Й. Гумеля та інших.

В. Комаренко розширює інструментальний склад, вводячи такі симфонічні тембри, як дерев'яні та мідні духові. Такі оновлені можливості колективу надали змогу залучити до концертних програм перекладення творів Ж. Бізе, Е. Гріга, а також значно розширити спектр виконуваної народної музики (Лошков, 2002: 39). Високий рівень виконавської майстерності колективу засвідчується його інтенсивною концертно-гастрольною діяльністю. Він регулярно виступав у Києві, Харкові, дитячих таборах відпочинку в Криму, а також у низці інших міст колишнього СРСР. Колектив активно приймав участь у конкурсах-оглядах та фестивалях і в жовтні 1960 року отримав відзнаку «Відмінник народної освіти» (там само).

Починаючи з 1969 року й до сьогодні оркестр очолює учень і послідовник В. Комаренка – Валерій Городовенко. Під його керівництвом оркестр успішно продовжує концертно-виконавську діяльність, гастролує містами України, а також виступає в Естонії, Литві, Угорщині, Польщі та Бельгії здобуваючи звання лауреата на всеукраїнських і міжнародних фестивалях та конкурсах⁶ (Сідлецька, 2011: 59–60). Дотримуючись традицій свого наставника, В. Городовенко зберігає інструментальний склад оркестру, водночас розширюючи його за рахунок введення цимбал і бандур. До репертуару залучаються перекладення класичних композицій, творів сучасних західноєвропейських митців, а також оригінальна музика українських композиторів⁷.

У 2022 році через пошкодження будівлі Палацу внаслідок ракетного удару діяльність колективу була тимчасово призупинена, проте вже наступного року колектив відновив заняття в безпечному приміщенні. Наразі, оркестр активно продовжує концертну та культурно-просвітницьку роботу, залучаючи до виконавства юних музикантів Харкова та виступаючи на різних концертних майданчиках міста. Зокрема, у грудні 2025 року він узяв

участь у концерті, присвяченому 90-річчю Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості, де був представлений як найстарший колектив цього закладу.

Оркестр народних інструментів Харківського музичного фахового коледжу імені Б. М. Лятошинського. Важливою ланкою підготовки професійних виконавців на народних інструментах та майбутніх керівників народно-оркестрових колективів, окрім мистецьких шкіл, центрів юнацької творчості та вищих навчальних закладів, постає діяльність оркестрів народних інструментів фахових коледжів Харкова. Так, знаковою для харківського народно-інструментального виконавства є робота оркестру відділу народних інструментів Харківського музичного фахового коледжу імені Б. М. Лятошинського.

У вересні 1946 року при Харківському музичному училищі був сформований відділ народних інструментів який очолив М. Фатєєв. В той час на відділі функціонували оркестровий клас, а також класи домри, гітари, баяна та балалайки. До 1960 року оркестром керували викладачі відділу М. Фатєєв, Д. Злобинський, М. Будянський (Костенко & Назаренко, 2010: 14). Склад колективу формувался за усталеними народно-оркестровими зразками та включав домрову і балалайкову групи, флейту, гобой, баяни та ударні інструменти. Важливим кроком для підготовки не лише оркестрантів, а й керівників колективів стало відкриття у 1952 році К. Дорошенком класів диригування, оркестровки та аранжування (там само: 9), що дало студентам можливість проходити практику безпосередньо з оркестром відділу.

З 1960 року оркестр народних інструментів Харківського музичного училища очолив Б. Міхєєв, який на той час був ще студентом Харківської державної консерваторії (Костенко & Назаренко, 2010: 15). Варто зазначити, що після закінчення навчання та початку викладацької діяльності на кафедрі народних інструментів консерваторії Б. Міхєєв успішно застосував досвід роботи з оркестром училища при керівництві студентським оркестром кафедри. Починаючи з 1978 по 1984 рік оркестром відділу керував В. Ніколаєв. Саме під його орудою колектив досягає значних успіхів й двічі стає лауреатом першої премії республіканських оглядів-конкурсів навчальних закладів України (там само: 14).

Подальші творчі здобутки оркестру відділу народних інструментів Харківського музичного училища пов'язані з діяльністю В. Городовенка, який на той час вже керував дитячим оркестром Харківського палацу піонерів. Він очолив колек-

⁶ Оркестр став лауреатом IV Міжнародного музичного конкурсу в місті Веспрем (Угорщина). У 1999 році він здобув приз «Срібна струна» XXII Міжнародного музичного фестивалю, а в 2001 році – головну нагороду цього ж форуму, «Срібну струну», на XXIV фестивалі в місті Бидгощ (Польща). Важливим творчим здобутком стала участь у 50-му Європейському музичному молодіжному фестивалі в бельгійському місті Неерпелт, де оркестр був нагороджений Гран-прі «Price summa cum laude», а також отримав диплом і медаль фестивалю (Сідлецька, 2011: 60).

⁷ Зокрема В. Подгорного, М. Стецюна, А. Гайдєнка, І. Гайдєнка, М. Кармінського, І. Ковача та інших.

тив⁸ у 1986 році та залишається його керівником і до сьогодні. З 2022 року, у зв'язку з переходом Харківського музичного фахового коледжу на дистанційну форму навчання, оркестр народних інструментів продовжив свою діяльність у онлайн-форматі. Через відсутність у студентів деяких тембрових-оркестрових інструментів склад колективу зазнав змін. Наразі до нього входять домри прими (перші та другі), домра бас, балалайки прими та контрабас, баяни, гітари, бандури та цимбали. Таким чином, незважаючи на виклики часу, оркестр продовжує освітню та концертну діяльність і у 2023–2025 роках представив нову програму в рамках онлайн-заходів коледжу.

Оркестр кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури. Важливе місце у Харківському народно-оркестровому виконавстві посідає оркестр кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури. Так, 10 вересня 1929 року Раднаркомом УСРС було прийнято рішення, створити на базі факультету політичної освіти Харківського інституту народної освіти самостійний вищий навчальний заклад (Шейко та ін., 2004: 13). З серпня 1939 року його було перейменовано у Харківський державний бібліотечний інститут, а з 1959 року в ньому розпочалась підготовка клубних працівників за спеціалізаціями диригент самодіяльного хору та диригент оркестру народних інструментів (там само: 101).

У різні роки керівництво оркестром народних інструментів здійснювали викладачі кафедри В. Кончич, Д. Остапенко, Є. Бортник, В. Цицирев, О. Гончаров, О. Волковий, Н. Мельник⁹ та О. Савицька. Формування високого рівня виконавської підготовки студентів, що безпосередньо впливало на якість звучання оркестру, значною мірою забезпечували провідні музиканти й педагоги кафедри – В. Курисько, В. Лігутін та О. Дроботай (Шейко та ін., 2004: 104). Інструментальний

⁸ Репертуар оркестру включає перекладення класичних творів, зокрема увертюри Дж. Россіні до опер «Шовкова драбина» та «Сорока-злодійка», твори українських композиторів - В. Подгорного «Повій, вітре, на Україну», Д. Клебанова «Парафраз», М. Стецюна «Елегія» пам'яті Г. Хоткевича та ліричну фантазію на тему П. Гайдамаки «Калинонька», а також адаптації сучасної музики - А. Маркеза «Танець №2» та А. Манкена (сюїта з м/ф «Аладдін») тощо.

⁹ За період керівництва Н. Мельник та О. Савицької оркестр став лауреатом та учасником багатьох всеукраїнських й міжнародних конкурсів та фестивалів (Харківська державна академія культури. Кафедра народних інструментів, б.р.) від суто профільних до багатожанрових мистецьких заходів.

склад колективу комплектувався за зразком уже усталених оркестрових моделей того часу.

На період сьогодення до постійного складу оркестру входять домрова група (прими, альтові, тенори, басові), три баяни, балалайкова (секунди, альти, контрабаси), кобза контрабас, бандури, цимбали та ударні інструменти, як епізодичні використовуються українські народні духові інструменти (сопілки, ріжок, теленка тощо). З 2022 року оркестр народних інструментів повністю перейшов на дистанційну форму роботи й продовжує свою концертну та освітню діяльність в такому форматі й сьогодні.

Оркестр народних інструментів Харківського вищого фахового коледжу мистецтв. Значущою подією для Харкова стало відкриття у 1967 році Харківського культурно-освітнього училища, при якому одночасно було створено й відділ народних інструментів (Департамент культури і туризму Харківської ОДА, 2021: 12). Уже наступного року, у 1968-му, з ініціативи першого директора закладу Петра Васюри розпочав роботу студентський оркестр народних інструментів під його керівництвом. Отже, оркестр народних інструментів цього училища став наймолодшим серед студентських народно-оркестрових колективів Харкова (Харківський вищий фаховий коледж мистецтв, б. р.).

Вже з перших років існування колектив проводив активну концертно-виконавську діяльність виступаючи не лише на заходах училища, а й приймаючи участь в міських та регіональних концертах. Завдяки активній співпраці з хореографічними та вокально-хоровими колективами закладу приймає участь у фестивалях народної музики. Репертуар колективу складався з перекладень класичної музики, творів українських композиторів та обробок народної музики (Харківський вищий фаховий коледж мистецтв, б. р.). У різні роки колектив очолювали викладачі відділу народних інструментів – А. Кравець, В. Ращупкін, О. Старченко, В. Цибенко, С. Орач. Інструментальний склад оркестру загалом відповідає типовим для того часу рисам харківських народно-оркестрових колективів і включав домрову та балалайкову групи, дерев'яні духові інструменти (флейта, гобой), баяни та ударні. Однак із відкриттям у 1990-х роках класів бандури, цимбал, гітари та скрипки оркестр поступово поповнився й цими інструментами. Таким чином, колектив Харківського училища культури¹⁰ став у той період

¹⁰ У 1990-х роках заклад було перейменовано у Харківське училище культури, а у 2020-му році в Харківський фаховий вищий коледж мистецтв (Харківський вищий фаховий коледж мистецтв, б. р.).

єдиним у місті оркестром українських народних інструментів.

Починаючи з 2010 року колектив очолює А. Стрілець. Під його керівництвом оркестр зберігає активну концертну й освітню діяльність, стає лауреатом численних всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів¹¹. Репертуар колективу розширюється та зазнає значного оновлення. Так, чільне місце в концертних програмах колективу займають обробки українських народних пісень¹², твори українських композиторів¹³, зокрема харківських авторів¹⁴, важливе місце посідають також перекладення творів зарубіжних композиторів¹⁵. Окремо варто підкреслити, що репертуар оркестру регулярно поповнюється завдяки студентським дипломним роботам з інструментування, а також авторським аранжуванням викладачів відділу. Після початку повномасштабного вторгнення оркестр не припиняв роботи, продовжуючи проводити репетиції наживо у безпечних приміщеннях. Упродовж 2024–2025 років колектив і надалі бере участь у фестивалях та конкурсах, а також дає концерти на безпечних локаціях Харкова.

Народний оркестр народних інструментів імені П. Васюри. Зразком поступової академізації аматорських народно-оркестрових колективів є Народний оркестр народних інструментів імені П. Васюри, функціонуючий при Муніципальному центрі культури та аматорського мистецтва Основ'янського району Харкова. У грудні 1969 року харківськими музикантами і дітями культури П. Васюрою та Д. Остапенком на базі Палацу культури «Будівельник» імені М. Горького

був організований оркестр народних інструментів «Кругозір» (Сідлецька, 2011: 69). На початку свого існування колектив планувався як аматорський та приймав до своїх лав усіх поціновувачів українського музичного мистецтва, яких керівники навчали грі на народних інструментах. У зв'язку з цим репертуар включав переважно обробки українських народних пісень та танців, складність яких не перевищувала рівня музичних шкіл.

Упродовж року репертуар колективу кількісно збагачується, що активізує конкурсну та концертну діяльність. Так, у 1970 році оркестр здобув свій перший диплом лауреата Всесоюзного фестивалю художньої творчості, а у 1985 році йому було присвоєно звання «Народний самодіяльний колектив» (Сідлецька, 2011: 59). У концертній практиці оркестру з'являються творчі комунікації з іншими колективами (хор та танцювальний ансамбль), що пов'язано з підвищенням виконавського рівня, адже з метою отримання оркестрової та ансамблевої практики, до оркестру стали залучатися студенти кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури. З цього часу (кінець ХХ століття) репертуар оркестру збагачується композиціями¹⁶ західноєвропейських та українських авторів. Окрім концертних програм змінюється й виконавський склад оркестру за рахунок залучення студентів, випускників спеціалізованих музичних навчальних закладів та викладачів музичних шкіл Харкова. В якості солістів запрошуються провідні артисти філармонії, оперного театру та викладачі вищих мистецьких навчальних установ.

У 2000 році оркестр «Кругозір» було перейменовано на честь свого засновника – П. Васюри і колектив очолила його донька – О. Васюра. У подальшому на посаду керівників запрошують саме диригентів-народників, які добре знають специфіку оркестру народних інструментів, на високому рівні володіють оркестровкою та мають досвід як оркестранта, так і диригента. Так, починаючи з 2013 року посаду керівників займають О. Єськов та Т. Новікова, а з 2019 року й до нині – О. Єськов та К. Трикозюк.

Через постійну зміну учасників, інструментальний склад оркестру був достатньо рухливим та трансформувався як кількісно, так і темброво. В різні часи до нього входили групи чотириструнних (прима, тенор, альт, бас) та триструнних (альтові та басові) домр, балалайкова група (прима, секунда, альт, контрабас), баяни (чотири основних

¹¹ Лауреат ІІ премії Харківського міського конкурсу «Місто талантів» (2016 рік), лауреат І ступеня Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» (2018 рік), Гран-Прі Всеукраїнського фестивалю-конкурсу «Обдарована молодь» (2021 рік), Гран-Прі міжнародного конкурсу талантів «Зірки святого Миколая» Чеська республіка (2021 рік), лауреата І премії міжнародного конкурсу «З Україною в серці» Словаччина (2022 рік), Гран-Прі IV Міжнародного двотурового фестивалю-конкурсу «Музичний дивоцвіт» (2024 рік).

¹² «Ой, за гаєм гаєм» Л. Матвійчук, «Ой, чого ти, дубе» В. Васильченка.

¹³ «Мелодія» М. Скорика, «Запорізький марш» Є. Адамцевича, «Веснянка» І. Шамо.

¹⁴ «Повій, вітре, на Вкраїну» В. Подгорного, «Калинонька» М. Стецюна, «На тлі химерних ідолів» А. Стрільця.

¹⁵ «Steps» Р. Ловлана, «Libertango» та «Adios Nonino» А. П'яццоллі, «Сачідао» С. Цинцадзе.

¹⁶ В. А. Моцарт, Й. Гайдн, К. Сен-Санс, С. Гулака-Артемовський, В. Подгорний, К. Мясков тощо.

та баян-баритон), бандури, цимбали, флейта, гуслі, клавішні та ударні інструменти. Ця «рухливість» призвела до існування декількох інструментальних версій одного твору із залученням різноманітних тембрів. З 2022 року, у зв'язку з еміграцією значної частини учасників оркестру та вступом О. Єськова до лав Збройних Сил України, діяльність колективу була тимчасово призупинена. Водночас оркестр продовжує існувати як кадрова одиниця й перебуває у штаті Муніципального центру культури та аматорського дозвілля Основ'янського району, очікуючи на відновлення концертно-виконавської діяльності після завершення воєнних дій.

Важливою гранню репрезентації традиційного українського музичного мистецтва є діяльність **Оркестру народних інструментів Муніципального театру народної музики «Обереги»**, який було організовано за ініціативою Харківської міської ради у 1992 році (Алжнев & Осадча, 2016: 10). Його художнім керівником і головним диригентом є композитор та заслужений діяч мистецтв України – Юрій Алжнев. Окрім оркестру, до складу Муніципального театру народної музики входять чоловічий вокальний квартет, жіноче тріо та фольклорний гурт. При оркестрі також функціонував ансамбль трістих музик до якого входили три скрипки, сопілка, гармоніка, контрабас та бубон. Ставлячи за мету відродити народну українську та слобожанську музичну культуру, до репертуару оркестру «Обереги» залучаються оригінальні твори українських композиторів (А. Гайдена, Г. Цигалюка Ю. Алжнева тощо), а також осучаснені обробки української пісенної та танцювальної музики. Більша частина аранжувань зроблена особисто Ю. Алжневим та включає в себе як оркестрові композиції, так і твори для хору з оркестром (там само).

До виконавського складу колективу входять 17 музикантів, а інструментарій представлений традиційними для оркестру українських народних інструментів групами: дерев'яними та мідними духовими (флейта, кларнет, свиріль (най), сопілка, труба, тромбон), акомпануючими (цимбали, акордеон (баян), кобза), струнно-смичковими (скрипки, альти, віолончелі, контрабас) та ударними інструментами. Вагомий внесок у формування тембрової самобутності колективу зробив один із засновників кафедри народного хору і музичного фольклору Харківської державної академії культури, майстер з виготовлення народних інструментів О. І. Дроботай. Спеціально для оркестру він відтворив низку автентичних українських тембрів, зокрема: рубель, «тріскунці», бубон з колотушкою, «наковальню», бухало,

«бугай», калатало та Кобзу-Контрабас (Алжнев & Осадча, 2016: 11). Таким чином, таке оригінальне темброве поєднання виразно виділяє колектив серед оркестрів народних інструментів Харкова, формуючи його специфічну акустичну модель та підкреслюючи індивідуальність звукового стилю. Починаючи з 2022 року діяльність Театру народної музики «Обереги» не припинилася, проте була суттєво обмежена. Функціонування колективу звелось до роботи вокального ансамблю, тоді як діяльність оркестру була тимчасово призупинена.

Важливий внесок у збагачення народної української культури, також був зроблений творчим колективом **Великого Слобожанського Академічного ансамблю пісні й танцю**, який було створено за ініціативою міського голови Харкова на початку весни 2011 року. Організатором та художнім керівником колективу є народний артист України, професор та академік Б. Колногузенко. Склад ансамблю налічує близько 100 осіб та включає танцювальну групу, хор та оркестр народних інструментів (Великий Слобожанський Академічний ансамбль пісні та танцю, б. р.). До роботи з ансамблем було залучено провідних митців Харкова. Так, посаду головного диригента обійняв А. Стрілець. Саме його авторству¹⁷ належить значна частина музичного репертуару колективу.

Вже в перший рік свого існування колектив здійснив більше 20 концертів по всій Україні та став почесним й бажаним учасником багатьох урядових заходів (Великий Слобожанський Академічний ансамбль пісні та танцю, б. р.). Такий активний початок творчої діяльності та високий художній рівень, пов'язані з наявністю професійного та висококваліфікованого виконавського складу ансамблю (музиканти, співаки та хореографи), набір якого здійснювався з числа педагогів та випускників вищих навчальних мистецьких закладів Харкова. За своїм інструментальним складом оркестр Великого Академічного Слобожанського ансамблю схожий на оркестр «Обереги» та репрезентує «український» тип, до якого входять струнно-смичкова група (скрипки та контрабас), цимбали, бандури, два баяна, духові (флейта пікколо, флейта, труба, тромбон) та ударні інструменти. За період свого існування колектив став учасником й лауреатом багато чисельних фестивалів та конкурсів, а також проводив активну кон-

¹⁷ Доробок налічує 10 концертних оркестрових творів, 18 музичних композицій до танців та хореографічних постанов, 3 твори для хору а capella та понад 80 аранжувань й обробок (Стрілець Андрій Миколайович, б. р.).

цертну діяльність в Україні та за її межами. Так само, як і в Театрі народної музики «Обереги», із початком повномасштабних військових дій у 2022 році діяльність оркестрової групи Великого Слобожанського академічного ансамблю пісні й танцю була призупинена.

Висновки. Сучасний розвиток народно-інструментального виконавства в Харкові демонструє тісний зв'язок освітніх установ і професійних колективів, де навчальні оркестри відіграють ключову роль у підготовці висококваліфікованих музикантів і формуванні репертуару.

Високий рівень виконавської майстерності колективів забезпечувався постійним залученням провідних музикантів і педагогів, активною концертною діяльністю та участю в конкурсах, що сприяло популяризації українського народно-оркестрового виконавства й підвищенню статусу харківських колективів на національному та міжнародному рівнях. Професіоналізм, залучений до самодіяльних та аматорських колективів сприяв розвитку народних оркестрів і підняттю їх на якісно новий рівень, що наочно ілюструє діяльність Народного оркестру народних інструментів імені П. Васюри.

Роль засновників народно-оркестрових колективів міста та їх новаторський підхід заклав основу для подальшого розвитку харківських студентських і професійних оркестрів народних інструментів.

В нових соціокультурних умовах (пандемія, повномасштабне вторгнення) колективи демонструють здатність до адаптації: переходу на дистанційні формати, зміни інструментального складу та збереження концертної та освітньої активності навіть у складних умовах.

Отже, аналізуючи творчу діяльність та регіональні особливості еволюції інструментальних складів сучасних народно-оркестрових колективів Харкова, можна виділити спільну тенденцію – прагнення до розширення тембрової палітри та виконавського потенціалу шляхом введення національних українських інструментів у їхній склад. Таким чином, сучасний оркестр народних інструментів Харкова поєднує «симфонізаційні» принципи В. Комаренка з елементами національної української форми музикування – троїстої музики (використання скрипкової групи, цимбал, кобз, бандур та етно-духових інструментів), формуючи характерний стиль народно-оркестрового мистецтва Харкова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алжнєв Ю. Б., Осадча В. М. Роль міжетнічних взаємовпливів у розвитку народно-оркестрового виконавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: збірник наукових праць*. Харків : Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2016. Вип. 1. С. 5–12.
2. Великий Слобожанський Академічний ансамбль пісні та танцю. URL: <https://www.44.ua/afisha/63000/bolsoj-sloboskoj-akademiceskij-ansambl-pesni-i-tanca> (дата звернення: 11.12.2025).
3. Гриценко О. *Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування* : монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2019. 256 с.
4. Календар знаменних і пам'ятних дат Харківщини на 2022 рік: рекомендаційний бібліографічний покажчик. Харків : Департамент культури і туризму Харківської обласної державної адміністрації; Харківська обласна універсальна наукова бібліотека, 2021. 79 с.
5. Костенко О., Назаренко Л. Історія відділу народних інструментів Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського. Харків : Федорко, 2010. 120 с.
6. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко : монографія. Харків : ХДАК, 2002. 113 с.
7. Лошков Ю. І. *Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина XX століття)* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2000. 17 с.
8. Сідлецька Т. І. *Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України*: навчальний посібник. Вінниця : ВНТУ, 2011. Ч. II. 73 с.
9. Стрілець А. М. *Діяльність оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського в історичному хронотопі: наукове обґрунтування на здобуття наукового ступеня доктора мистецтва*. Харків, 2022. 148 с.
10. Стрілець Андрій Миколайович. URL: <https://num.kharkiv.ua/assets/img/structure/faculties/folk-instruments-of-ukraine/Strilets.pdf> (дата звернення: 10.12.2025).
11. Трикозюк К. Оркестр народних інструментів імені В. Комаренка як творча лабораторія у формуванні народно-оркестрового виконавства Харкова. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук. конф. (18–19 квітня 2024 року). Харків : Харківська державна академія культури, 2024. С. 222–225.
12. Трикозюк К. Історико-художні детермінанти становлення традицій народно-оркестрового виконавства в українському мистецькому просторі. *Культура України*. 2025. Вип. № 89. С. 111–119.
13. Харківська державна академія культури. Кафедра народних інструментів. URL: <https://ic.ac.kharkov.ua/navchannya/mm/ni/ni.html> (дата звернення: 05.12.2025).
14. Харківський вищий фаховий коледж мистецтв. ЦК «Народні інструменти». URL: <https://www.kvkm.net.ua/025-nar.html> (дата звернення: 09.12.2025).
15. Харківська державна академія культури: до 75-річчя з дня заснування : монографія / В. М. Шейко, М. В. Дяченко, Н. М. Кушнарченко, М. М. Каністратенко. Харків: ХДАК, 2004. 296 с.

16. Цицирев В. М. Розвиток українського оркестру народних інструментів: соціокультурні та історичні аспекти. *Культура України*. 2023. Вип. 80. С. 118–125.
17. Шейко В. М., Тишевська Л. Г. *Історія української культури*: навчальний посібник. Київ: Кондор, 2006. 264 с.

REFERENCES

1. Alzhniev Yu. B., Osadcha V. M. (2016) Rol mizhetnichnykh vzaiemovplyviv u rozvytku narodno-orkestrovoho vykonavstva. [The role of inter-ethnic influences in the development of folk-orchestral performance] *Tradysii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti: zbirnyk naukovykh prats*. Kharkiv: Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv. Vyp. 1. 5–12. [in Ukrainian].
2. Velykyi Slobodzhanskyi Akademichnyi ansambl pisni ta tantsiu. [Grand Slobozhansky Academic Song and Dance Ensemble] URL: <https://www.44.ua/afisha/63000/bolsoj-sloboskoj-akademiceskij-ansambl-pesni-i-tanca> (data zvernennia: 11.12.2025). [in Ukrainian].
3. Hrytsenko O. (2019) Kulturnyi prostir i natsionalna kultura: teoretychne osmyslennia ta praktychne formuvannia: monohrafiia. [Cultural space and national culture: theoretical comprehension and practical formation] Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy, 256. [in Ukrainian].
4. Kalendar znamennikh i pamiatnykh dat Kharkivshchyny na 2022 rik: rek. bibliohr. pokazhchyk. [Calendar of significant and memorable dates of Kharkiv region for 2022: rec. bibliogr. index] Kharkiv: Departament kultury i turyzmu Kharkiv. obl. derzh. admin.; Kharkiv. obl. univers. nauk. b-ka, 79. [in Ukrainian].
5. Kostenko, O., & Nazarenko, L. (2010). Istoriia viddilu narodnykh instrumentiv Kharkivskoho muzychnoho uchylshcha im. B. M. Liatoshynskoho [The history of the Department of Folk Instruments of the B. M. Lyatoshynsky Kharkiv Music College]. Kharkiv: Fedorko, 120 [in Ukrainian].
6. Loshkov, Y. (2002). Volodymyr Andriiovych Komarenko [Volodymyr Andriiovych Komarenko]: Monograph. Kharkiv: KhDAK. 112 [in Ukrainian].
7. Loshkov Yu. I. (2000) Tvorchist V. A. Komarenka i narodno-instrumentalne vykonavstvo v Slobidskii Ukraini (persha polovyna XX stolittia): avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva. [Creativity of V. A. Komarenko and folk-instrumental performance in Slobidska Ukraine (first half of the 20th century): abstract of thesis] Kharkiv, 17. [in Ukrainian].
8. Sidletska T. I. (2011) Praktychna kulturolohiia. Istoriia narodno-orkestrovoho vykonavstva Ukrainy: navch. posibnyk. [Practical Culturology. History of folk-orchestral performance in Ukraine: textbook] Vinnytsia: VNTU. Ch. II. 73. [in Ukrainian].
9. Strilets A. M. (2022) Diialnist orkestru narodnykh instrumentiv KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho v istorychnomu khronotopi: nauk. obhr. ... dokt. mystetstva. [Activity of the folk instruments orchestra of KhNUM named after I. P. Kotliarevsky in historical chronotope: scientific justification... Dr. of Art.] Kharkiv, 148. [in Ukrainian].
10. Strilets Andrii Mykolaiovych. [Strilets Andrii Mykolaievych] URL: <https://num.kharkiv.ua/assets/img/structure/faculties/folk-instruments-of-ukraine/Strilets.pdf> (data zvernennia: 10.12.2025). [in Ukrainian].
11. Trykoziuk K. (2024) Orkestr narodnykh instrumentiv imeni V. Komarenka yak tvorchia laboratoria u formuvanni narodno-orkestrovoho vykonavstva Kharkova. [V. Komarenko Folk Instruments Orchestra as a creative laboratory in the formation of folk-orchestral performance in Kharkiv] *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia: Materialy mizhnarodnoi nauk. konf. (18–19 kvitnia 2024 roku)*. Kharkiv: Kharkivska derzhavna akademiia kultury; Natsionalna akademiia mystetstv Ukrainy, 222–225. [in Ukrainian].
12. Trykoziuk, K. (2025). Istoryko-khudozhni determinanty stanovlennia tradysii narodno-orkestrovoho vykonavstva v ukrainskomu mystetskomu prostori. [Historical and artistic determinants of the formation of traditions of folk orchestral performance in the Ukrainian artistic space] *Kultura Ukrainy*, (89), 111–119.
13. Kharkivska derzhavna akademiia kultury: do 75-richchia z dnia zasnuvannia: [monohrafiia] / V. M. Sheiko, M. V. Diachenko, N. M. Kushnarenko, M. M. Kanistratenko. [Kharkiv State Academy of Culture: to the 75th anniversary of its founding] Kharkiv: KhDAK, 2004. 296. [in Ukrainian].
14. Kharkivska derzhavna akademiia kultury. Kafedra narodnykh instrumentiv. [Kharkiv State Academy of Culture. Department of Folk Instruments] URL: <https://ic.ac.kharkov.ua/navchannya/mm/ni/ni.html> (data zvernennia: 05.12.2025). [in Ukrainian].
15. Kharkivskyi vyshchyi fakhovyi kolledzh mystetstv. TsK "Narodni instrumenty". [Kharkiv Higher Professional College of Arts. Department of Folk Instruments] URL: <https://www.kvkm.net.ua/025-nar.html> data zvernennia: 09.12.2025). [in Ukrainian].
16. Tsytsyryev V. M. (2023) Rozvytok ukrainskoho orkestru narodnykh instrumentiv: sotsiokulturni ta istorychni aspekty. [Development of the Ukrainian folk instruments orchestra: socio-cultural and historical aspects] *Kultura Ukrainy*. Vyp. 80. 118–125. [in Ukrainian].
17. Sheiko V. M., Tyshevska L. H. (2006) Istoriia ukrainskoi kultury: navch. posibnyk. [History of Ukrainian culture: textbook] Kyiv: Kondor, 264. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 612.8:7.03

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-33>**Єва ТРУСОВА,***orcid.org/0009-0001-0506-8595**студентка II курсу магістратури факультету соціальної педагогіки та психології**Запорізького національного університету**(Запоріжжя, Україна) eva.trusova13@gmail.com***Ганна ЧЕМЕРИС,***orcid.org/0000-0003-3417-9910**доктор філософії, доцент,**завідувач кафедри дизайну**Запорізького національного університету**(Запоріжжя, Україна),**асоційована дослідниця**Французького центру досліджень гуманітарних і соціальних наук**(Прага, Чехія; Франція),**запрошена дослідниця**Індіанський університет**(Блумінгтон, США) Anyta.Chemeris@gmail.com*

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПСИХОФІЗІОЛОГІЇ СПРИЙНЯТТЯ КОЛЬОРІВ У ЛЮДЕЙ З ПОРУШЕННЯМ КОЛЬОРОРОЗРІЗНЕННЯ У ДИЗАЙНІ УНІВЕРСАЛЬНОЇ АЙДЕНТИКИ

Стаття присвячена комплексному дослідженню психоемоційного сприйняття кольорів у людей з порушенням кольоророзрізнення, що у подальшому формує вичерпну кольорову базу для створення універсальної айдентики коворкінгу. Аналіз зазначених статей дав сформувати ключовий висновок щодо системи сприйняття кольорів людиною, де ключову роль відіграє культурне та мовне середовище, а не перцептивний досвід. Встановлено, що під час пошуку кольорової палітри бренду дизайнер, базуючись на принципах універсального дизайну, повинен спиратись не стільки на пошук «найкращого» відтінку, скільки на сформований концептуальним досвідом асоціативний ряд та параметр світлоти. Було виявлено стійкий «безпечний» набір кольорів: жовтий, помаранчевий, червоний, рожевий, синій, коричневий і чорний, який здатний відтворювати концептуальні ідеї і є зрозумілим та ідентифікованим для більшості аудиторії. Прикладний аспект продемонстрував необхідність виокремлення ряду кольорів через амбівалентні значення та асоціативні характеристики, що не відповідають концепції проєкту. Так зі сформованого переліку було виключено коричневий, через стійку асоціацію з «брудом» та потенційну плутанину між зеленим та червоним для людей з червоно-зеленим дефіцитом кольору. Рожевий – через стійкі асоціації з жіночністю та ніжністю, та червоний – амбівалентність, демонструє гнів та кохання. Виходячи з цього було сформовано 2 кольорові палітри: жовто-синя та помаранчево-синя, які призвели до головної дилеми вибору. На основі проведених тестувань було виявлено, що жовто-синя палітра демонструє зразкові показники у порівнянні з помаранчево-голубою, проте остаточний вибір було зроблено на користь останньої, що є зваженим стратегічним компромісом. Помаранчевий було обрано завдяки вираженим властивостям передавати тепло, динаміку та соціальну відкритість – характеристики, що мають ключове значення для формування атмосфери коворкінгу. Таким чином, айдентика «Office³» підтверджує, що принципи інклюзивності цілком сумісні з виразною візуальною подачею. Контролюючи світлість, враховуючи культурні смисли кольору і чітко розмежовуючи функції відтінків, можна створити бренд, який одночасно залишається емоційно привабливим для більшості користувачів і зручним для людей з порушеннями кольоросприйняття.

Ключові слова: універсальний дизайн, айдентика, логотип, фірмові кольори бренду, психологія сприйняття кольорів, дальтонізм.

Yeva TRUSOVA,

orcid.org/0009-0001-0506-8595

2nd year master's student at the Faculty of Social Pedagogy and Psychology
Zaporizhzhia National University
(Zaporizhzhia, Ukraine) eva.trusova13@gmail.com

Hanna CHERMERS,

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
Indiana University
(Bloomington, USA) Anyta.Chemeris@gmail.com

FEATURES OF THE APPLICATION OF PSYCHOPHYSIOLOGY OF COLOUR PERCEPTION IN PEOPLE WITH COLOUR BLINDNESS IN THE DESIGN OF UNIVERSAL IDENTITY

The article is devoted to a comprehensive study of the psycho-emotional perception of colours in people with colour vision deficiency, which subsequently forms a comprehensive colour base for creating a universal coworking identity. Analysis of these articles led to a key conclusion regarding the system of human colour perception, where the cultural and linguistic environment plays a key role, rather than perceptual experience. It has been established that when searching for a brand's colour palette, a designer, based on the principles of universal design, should rely not so much on finding the "best" shade, but rather on the associative series and lightness parameter formed by conceptual experience. A stable "safe" set of colours has been identified: yellow, orange, red, pink, blue, brown and black, which is capable of reproducing conceptual ideas and is understandable and identifiable to most audiences. The applied aspect demonstrated the need to exclude a number of colours due to their ambivalent meanings and associative characteristics that do not correspond to the project concept. Thus, brown was excluded from the final list due to its strong association with "dirt" and the potential confusion between green and red for people with red-green colour deficiency. Pink was excluded due to its strong associations with femininity and tenderness, and red due to its ambivalence, demonstrating both anger and love. Based on this, two colour palettes were formed: yellow-blue and orange-blue, which led to the main dilemma of choice. Based on the tests conducted, it was found that the yellow-blue palette demonstrated exemplary performance compared to the orange-blue one, but the final choice was made in favour of the latter, which is a balanced strategic compromise. Orange was chosen for its pronounced ability to convey warmth, dynamism and social openness – characteristics that are key to creating a coworking atmosphere. Thus, the Office³ identity confirms that the principles of inclusivity are fully compatible with a distinctive visual presentation. By controlling brightness, taking into account the cultural meanings of colour and clearly distinguishing between the functions of shades, it is possible to create a brand that remains emotionally appealing to most users and accessible to people with colour perception impairments.

Key words: universal design, identity, logo, corporate brand colors, psychology of color matching, color blindness.

Постановка проблеми. Пандемія та перехід на гібридні формати роботи закріпили за коворкінгами статус ключових просторів для професійної соціалізації. Однак в умовах післявоєнного відновлення України та зростання кількості людей з травмами, критичною вимогою до таких просторів стає доступність, ігнорування якої створює штучні бар'єри (Треїтак, 2017; Чемерис & Брянцева, 2021). З огляду на соціальний запит на безбар'єрність, актуальним є дослідження застосування принципів універсального дизайну в айдентичі коворкінгу «Office³» для формування стандартів інклюзивного бренду.

Мета статті – проаналізувати особливості сприйняття кольорів користувачами з порушеннями зору (дальтонізмом) та визначити ефективні засоби для створення універсальної айдентики коворкінгу «Office³».

Методологія. Методи дослідження включають: теоретичний аналіз досліджень з психології сприйняття кольорів людей з порушеннями кольоророзрізнень; порівняльний аналіз двох експериментальних кольорних палітр на предмет емоційного відгуку, універсальності та відної ідентифікації; інструментальне тестування коефіцієнтів контрастності відповідно до міжнарод-

них стандартів WCAG 2.1. Додатково застосовано метод візуальної симуляції (з використанням алгоритмів сервісу Pilestone) для перевірки розрізненості кольорних поєднань людьми з різними формами дальтонізму.

Огляд попередніх досліджень. Психологія сприйняття кольорів у людей з особливостями зору, зокрема з проблемами кольоророзрізнення, є критично важливим аспектом, хоча і маловивченим питанням, особливо у царині графічного дизайну. Взаємозв'язок між емоційними реакціями на колір і порушеннями кольоророзрізнення відкриває значні можливості для наукових досліджень. Аналіз цієї теми дозволяє глибше зрозуміти психоемоційне сприйняття кольорів людьми з дальтонізмом, що є ключовим для створення інклюзивних візуальних систем. Розпочнемо аналіз з дослідження «Сприйняття кольорних емоцій для окремих кольорів у спостерігачів з червоно-зеленим дефіцитом зору» (Keiko & Takaaki, 2016). Вчені порівнювали емоційні реакції трьох груп: чоловіків і жінок з нормальним зором, і чоловіків з червоно-зеленим дефіцитом зору (протанопія, дейтеранопія і дейтераномалія). Учасники оцінювали кольори за 6-ма парами емоційних характеристик: чистота, свіжість, твердість, перевага, теплота і вага. Дослідження виявило істотні відмінності в емоційних оцінках. Для людей з нормальним зором існували стійкі закономірності: насичені і світлі кольори асоціювалися з «чистотою» і «свіжістю», тоді як приглушені і темні сприймалися як «брудні» і «затхлі». Однак для групи з червоно-зеленим дефіцитом зору ці патерни були значно менш вираженими і послідовними, особливо в діапазоні від зеленого до ціанового (блакитно-зеленого). Для них чітко розділення на «чисті» і «брудні» кольори залежно від світлості та насиченості ставало розмитим.

Подібні розбіжності спостерігалися і в оцінках уподобань. Люди з нормальним зором віддавали перевагу насиченим і світлим кольорам, особливо в зелено-синьому діапазоні, і відчували неприязнь до тьмяних і темних відтінків червоно-зеленого спектру. Натомість патерн уподобань у людей з дальтонізмом був значно «більш плоским», без сильних емоційних коливань залежно від відтінку. Найбільш помітна розбіжність стосувалася ціанових і фіолетових кольорів: люди з дальтонізмом виявляли значно меншу прихильність до блакитних відтінків.

Водночас дослідження виявило фундаментальний принцип, що не залежить від особливостей кольорового зору. Сприйняття таких якостей, як «вага» (легкий-важкий), а також частково «твер-

дість» і «теплота», було тісно пов'язане з яскравістю кольору, а не з його конкретним відтінком. Всі групи учасників оцінювали світлі кольори як «легші», а темні – як «важчі». Цей висновок має величезне практичне значення: для передачі певних якостей набагато ефективнішою і доступнішою стратегією є використання контрасту за світлотою, а не базування на специфічних відтінках, які можуть сприйматися по-різному. Грунтуючись на даному дослідженні робимо висновок, що емоційне сприйняття кольору формується під впливом досвіду та особливостей зорового сприйняття. Люди з червоно-зеленою сліпотою по-різному оцінюють емоційні відтінки кольорів у діапазоні від помаранчевого до блакитно-зеленого. Вони також часто неправильно інтерпретують назви деяких кольорів, зокрема блакитно-зеленого. Для передачі емоцій, таких як «вага» або «твердість», ефективніше використовувати контраст за яскравістю, а не за кольором.

Дослідження «Асоціації кольорів та емоцій у людей з червоно-зеленою кольоровою сліпотою» (Jonauskaitė et al., 2021), ставить фундаментальне питання: чи є асоціації між кольором та емоціями результатом концептуального знання, засвоєного через мову та культуру, чи вони базуються на безпосередньому перцептивному досвіді? Високий ступінь схожості таких асоціацій у різних культурах вказує на існування певного психологічного універсалу, проте його механізм залишався предметом дискусій. Щоб з'ясувати, який тип досвіду є домінуючим, дослідники порівнювали групу чоловіків з вродженою червоно-зеленою сліпотою з контрольною групою чоловіків без порушень кольорового зору. Логіка була наступною: хоча люди з дальтонізмом сприймають кольори вздовж червоно-зеленої осі інакше, вони існують в тому ж культурному і мовному середовищі, засвоюючи ті ж концептуальні уявлення про кольори. Якби для формування асоціацій було достатньо загальних знань, патерни відповідей обох груп мали б бути дуже схожими. Якби ж ключову роль відігравав перцептивний досвід, мали б спостерігатися значні розбіжності, особливо при оцінці фізичних зразків кольору. Результати дослідження продемонстрували надзвичайно високий ступінь схожості в патернах кольоро-емоційних асоціацій між двома групами. Кореляційний аналіз виявив, що при роботі з назвами кольорів схожість становила $r = .82$, а при оцінці фізичних кольорових плашок, де перцептивні відмінності мали проявитися найсильніше, кореляція залишалася майже такою ж високою – $r = .80$. Це стало головним доказом на користь гіпотези про те, що для формування

стійких колірних емоційних асоціацій достатньо культурних знань, які передаються через мову, а безпосередній досвід сприйняття кольору не є необхідною умовою. Було виявлено багато універсальних асоціацій, спільних для обох груп, таких як червоний з любов'ю і гнівом, жовтий з радістю, а коричневий з огидою.

Однак серед цієї стійкої подібності було одне помітне виключення – фіолетовий колір. Для нього не спостерігалось жодної подібності в асоціаціях між групами, а кореляція була практично нульовою. Учасники без зорових аномалій пов'язували його переважно з позитивними емоціями, зокрема з коханням, тоді як учасники з дальтонізмом демонстрували широкий і неузгоджений спектр як позитивних, так і негативних асоціацій. Дослідження також показало, що хоча загальні патерни були схожими, узгодженість між асоціаціями на назви кольорів і їх фізичні зразки була дещо нижчою в групі людей з дальтонізмом ($r = .74$) в порівнянні з групою з нормальним зором ($r = .83$). Це вказує на другорядний, хоча і існуючий, вплив перцептивного досвіду.

Одним з найважливіших теоретичних наслідків роботи стала необхідність чіткого розмежування між колірними емоційними асоціаціями та колірними уподобаннями. Результати доводять, що асоціації, як когнітивне знання про те, що колір «означає», стійкі до змін у перцептивному досвіді. Натомість уподобання, тобто афективна реакція на те, чи «подобається» колір, набагато більше пов'язані з безпосереднім сприйняттям і, як показують інші дослідження, дійсно відрізняються у людей з дальтонізмом. Таким чином, дослідження переконливо демонструє, що колірні та емоційні асоціації є універсальною психологічною властивістю людини, яка формується головним чином під впливом культури та мови, а не індивідуального сенсорного досвіду.

Далі розглянемо аналіз (Jonauskaitė et al., 2025), як саме люди з повною сліпотою та ахроматопсією (нездатністю розрізняти кольори) орієнтуються у світі кольорів. Для тих, хто не бачить кольорів від народження, як, наприклад, учасниця з ахроматопсією, колір є абстрактним поняттям, оскільки у них немає візуального досвіду для його уявлення. Розуміння людей з даною зоровою аномалією базується не на візуальній пам'яті, а на вивченій інформації та асоціаціях. Наприклад, жовтий колір асоціюється з сонячним світлом, бджолами і весною, що дозволяє усвідомити його семантичне значення без прямого візуального сприйняття. Хоча учасниця з ахроматопсією не розрізняє відтінки, такі як червоний або синій,

вона могла бачити різницю між світлим і темним. Дослідження спростовує уявлення, що колір неважливий для тих, хто його не бачить. Навпаки, він має велике соціальне і практичне значення, оскільки вагомий для зрячих. Знання про кольори і вміння їх правильно використовувати допомагає людям без кольорового зору відчувати себе інтегрованими в світ зрячих і ефективно спілкуватися.

Наприклад, для учасниці було важливо правильно підбирати кольори в одязі та макіяжі не через особисті уподобання, а щоб не виглядати «невідповідно» в очах інших. Водночас вона також стикалася з труднощами в ситуаціях, де колір є єдиним ідентифікатором, наприклад, при виборі їжі або налаштуванні аватара у відеоіграх без текстових підказок. Крім того, всі учасники продемонстрували здатність асоціювати кольори з емоціями, і ці зв'язки в основному збігаються з уявленнями зрячих людей. Жовтий, помаранчевий і синій асоціювалися з позитивними емоціями, тоді як чорний і сірий – з сумом. Деякі кольори, такі як червоний (кохання і гнів) або зелений (щастя і відраза), викликали більш амбівалентні асоціації. Таким чином, дослідження доводить, що колір – це не тільки візуальний феномен, але й важливий елемент культурної та мовної комунікації. Його значення передається через мову, соціальний контекст і асоціації, що робить його невід'ємною частиною людського досвіду незалежно від здатності бачити.

Виклад основного матеріалу. Виходячи з проаналізованих досліджень можемо стверджувати, що емоційні асоціації з кольором ґрунтуються переважно на загальних знаннях, які передаються через мову та культуру (концептуальний досвід), а не лише на прямому візуальному досвіді. Хоча цей висновок є обґрунтованим, оскільки базується на вищезазначених даних, майбутні дослідження людей з іншими типами кольорової аномалії можуть доповнити або змінити поточне твердження. З огляду на це, під час роботи над ідентичністю бренду, важливо перетворити теоретичні висновки на конкретні дизайнерські рішення, аби враховувати особливості кольоро-розрізнення та кольорового сприйняття людей. Проаналізуємо відповідні принципи на прикладі розробки айдентики коворкінгу «Office³», під час проєктування якої особлива увага приділялась вибору колірної гами, яка повинна не тільки формувати настрій простору, але й враховувати особливості сприйняття людей з порушеннями кольоро-розрізнення. На основі проведених досліджень було зроблено ключовий висновок: для людини колір – це перш за все концептуальна система,

що передається через культуру і мову, і лише потім – фізичний зоровий сигнал. Отже, айдентика «Office³» повинна спиратися на універсальні колірні гармонії, які зчитуються однозначно, навіть якщо фізичне сприйняття відтінку порушено. На основі цього висновку було сформовано список «надійних» кольорів, здатних ефективно передавати ідеї: жовтий, помаранчевий, червоний, синій, рожевий, коричневий і чорний. Однак специфіка коворкінгу, як місця для роботи і концентрації, вимагала виключення ряду кандидатів: червоного, коричневого та рожевого. Перший колір занадто амбівалентний, адже асоціюється і з любов'ю, і з гнівом, та є головним джерелом плутанини для людей з дальтонізмом, часто зливаючись з коричневим або зеленим. Другий виключений через стійку підсвідому асоціацію з відразою. Крім того, при червоно-зеленому дефіциті зору він створює «брудну» візуальну гаму, змішуючись з червоним і зеленим. І останній має сильну прив'язку до «жіночності» і ніжності, що не відповідає нейтрально-діловій концепції загального робочого простору.

При виборі конкретних відтінків критично важливим виявився параметр візуальної «чистоти». Згідно психології кольору, що відчуття «чистого» або «брудного» кольору залежить не стільки від самого тону, скільки від особливостей обробки сигналу мозком. Для людей з нормальним зором «чистими» виглядають світлі і насичені тони. Темні та приглушені часто сприймаються як «брудні». У людей з порушеннями сприйняття кольорів (особливо в червоно-зеленому спектрі) ця залежність посилюється: затемнені відтінки втрачають свою ідентичність і стають непередбачуваними. Єдиним параметром, який сприймається стабільно всіма групами користувачів, є світло. Світлі і досить насичені кольори створюють відчуття легкості і охайності. Тому в айдентичі «Office³» (рис. 1) пріоритет віддано саме світлим і чистим тонам, що мінімізує ризик візуальних спотворень. Виходячи з вищезазначеної інформації можемо сформулювати дві потенційні універсальні палітри: білий, жовтий, світло-синій, темно-синій, адже ця схема використовує максимально надійні асоціації – передає спокій і креативність, будучи еталоном універсальності та інклюзивності; білий, помаранчевий, блакитний, темно-синій – акцент на спільноті та активності, зберігаючи базові принципи доступності.

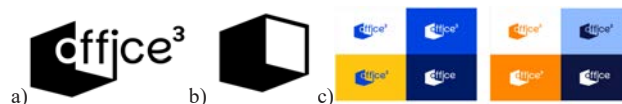


Рис. 1. а) Основний логотип; б) субмарк; в) кольоро-графічна реалізація

Для перевірки кольорових палітр на контрастне співвідношення використовувався стандарт Web Content Accessibility Guidelines (WCAG 2.1), що вимагає коефіцієнта контрастності тексту до фону не менше 4.5:1 (рівень AA). Аналіз першої та другої палітри здійснювався за допомогою сервісу Adobe Color (Adobe, n.d.). Так, перша палітра демонструє повну технічну надійність – всі пари (фон/текст), включаючи поєднання жовтого і синього, відповідають стандартам (коефіцієнти від 4.63:1 до 15.57:1). Аналіз другої палітри виявив слабе місце. Поєднання помаранчевого з білим дає коефіцієнт всього 2.53:1, що нижче норми. Це означає, що білий текст на помаранчевому тлі (і навпаки) буде нечитабельним для людей з вадами зору. Однак пари з темно-синім кольором показують відмінний контраст (до 17.26:1).

Тестування на кольорових палітр на симуляторі колірної сліпоти (Pilestone, n.d.) дозволило оцінити стійкість палітр (Рис. 2). Так жовто-синя гама показала найвищу стабільність – жовтий залишається яскравим і впізнаваним, а синій зберігає контраст навіть при спотворенні відтінку, що є технічно безпечним варіантом. Проте помаранчево-блакитна гама поводить себе складніше. При протанопії та дейтеранопії оранжевий може втрачати насиченість або зміщуватися у бік охристого або зеленуватого. Однак, він не втрачає контрасту по відношенню до блакитного. Кольори залишаються розділеними за яскравістю, і палітра зберігає свою структуру. Блакитний виступає «якорем» стабільності, а помаранчевий – джерелом динаміки. Незважаючи на те, що жовто-синя палітра ідеальна з точки зору універсального дизайну, для фінальної айдентики була обрана друга палітра (помаранчевий та блакитний), адже жовто-синє поєднання, хоч і надійне, створює занадто стриманий і «холодний» образ.

Помаранчевий колір необхідний бренду для передачі тепла, енергії та духу спільноти, та залишається позитивним акцентом для абсолютної більшості людей. Проблема низької контрастності помаранчевого з білим була вирішена на рівні пра-

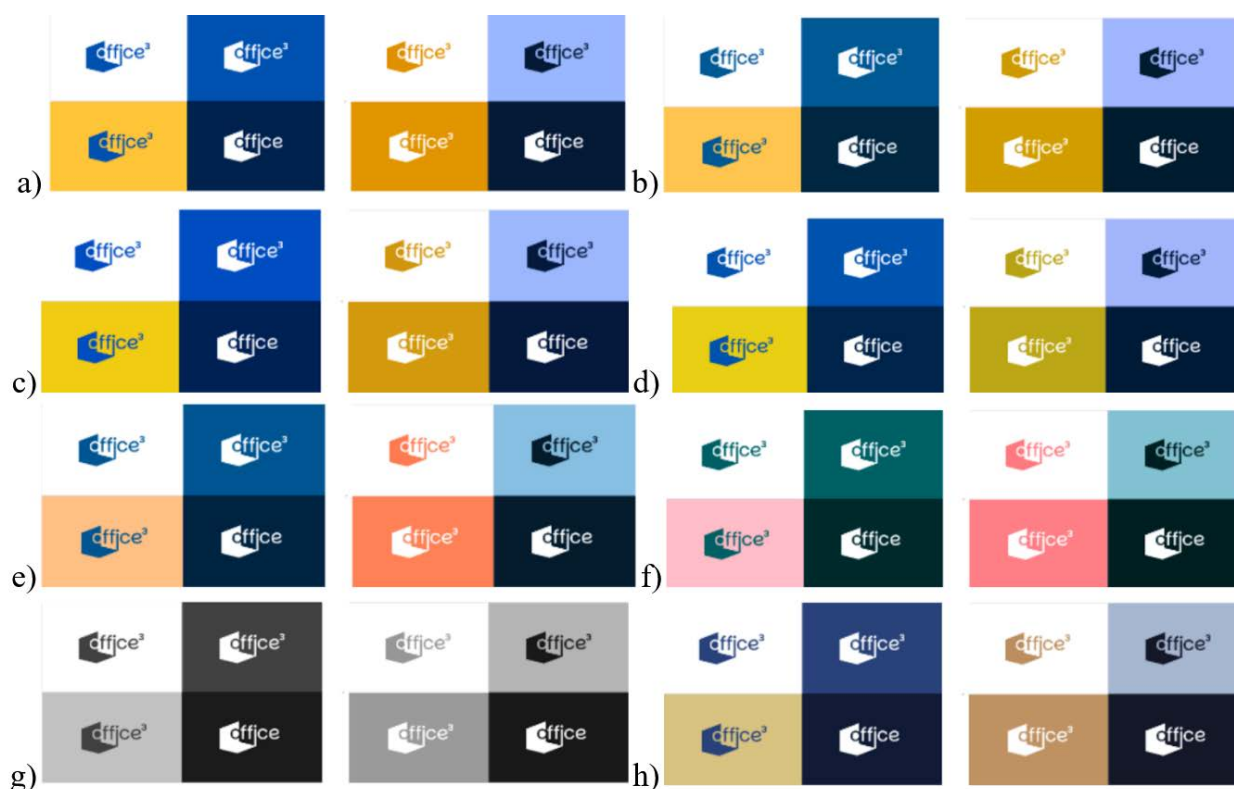


Рис. 2. Симуляції: а) дейтераномалії; б) дейтеранопії; с) протаномалії; д) протанопії; е) тританомалії; ф) тританопії; г) монохроматії/ахроматопсії; г) синьої колбочкової монохроматії

вил брендбуку – помаранчевий використовується тільки для великих графічних елементів. Для текстової інформації та невеликих площин – виключно висококонтрастна пара: темно-синій, білий, темно-синій та голубий. Таким чином, вибір на користь помаранчевого кольору є усвідомленим компромісом, який дозволяє створити сучасний і емоційно привабливий образ бренду, зберігаючи при цьому необхідний рівень доступності та за рахунок використання темних акцентів.

Висновки. Проведений комплексний аналіз психології сприйняття кольору, включаючи особливості зору людей з дальтонізмом, дозволив сформулювати науково обгрунтовану стратегію візуальної ідентифікації бренду. Ключовим теоретичним відкриттям дослідження став факт, що колір для людини є в першу чергу концептуальною системою, закріпленою в культурі та мові, і лише в другу чергу – фізичним сенсорним досвідом (перцепція). Це підтверджується тим, що емоційні асоціації (наприклад, «жовтий – радість», «коричневий – відраза») залишаються стійкими навіть у людей з порушеннями сприйняття кольору. Отже, універсальний дизайн повинен спиратися не стільки на пошук «ідеального» відтінку, скільки на використання стійких культурних значень кольорів і управління параметром світлості та насиче-

ності, який сприймається однаково всіма групами користувачів. Це призвело до фільтрації кольорової палітри – з розробки були виключені червоний, коричневий і рожевий. Основною дилемою проектування став вибір між «технічно бездоганною» жовто-синьою гамою і «емоційно релевантною» помаранчево-блакитною. Незважаючи на те, що жовто-синя палітра показала еталонні результати у тестах на контрастність (відповідність усім нормам WCAG 2.1 рівень AA) та стабільність при симуляції дальтонізму, було обрано помаранчево-блакитну палітру, що є прикладом зваженого стратегічного компромісу. Помаранчевий колір був затверджений завдяки своїй унікальній здатності передавати тепло, ентузіазм і соціальну активність – якості, які є критично важливими для атмосфери коворкінгу. Дослідження підтвердили, що навіть при спотвореному сприйнятті (наприклад, при протанопії), помаранчевий зберігає роль яскравого, позитивного акценту і не перетворюється на «брудний» тон завдяки високій світлоті. Таким чином, айдентика коворкінгу «Office³» демонструє, що універсальність не вимагає відмови від виразності, а управління кольором і жорстке функціональне розмежування відтінків дозволяють створити бренд, який є одночасно емоційно привабливим для більшості і доступним для людей з особливостями зору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Трейтяк А. Універсальний дизайн в освіті. *Ресурсний центр підтримки інклюзивної освіти*. 2017. URL: <https://rsrio.ippo.kubg.edu.ua/?p=2414> (дата звернення 06.02.2025).
2. Чемерис Г., Брянцева Г. Актуальність впровадження проектування універсального та доступного дизайну у професійну підготовку майбутніх дизайнерів. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах: зб. наук. пр.* Запоріжжя: КПУ, 2021. Вип. 76 Т. 3. С. 151-155. DOI: 10.32840/1992-5786.2021.76-3.27
3. Adobe. Color contrast analyzer. URL : <https://color.adobe.com/es/create/color-contrast-analyzer> (дата звернення: 14.06.2025)
4. Jonauskaite D., Camenzind L., Parraga C., et al. Colour-emotion associations in individuals with red-green colorblindness. *PeerJ*. 2021. P. 1-28. DOI : 10.7717/peerj.11180
5. Jonauskaite D., Gierlinger N., Geiger K., et al. Non-visual colour: A qualitative study of how the totally blind and an achromatope navigate colour in the sighted world. *Acta Psychologica*. 2025. Vol. 253. P. 1-14. DOI : 10.1016/j.actpsy.2024.104682
6. Keiko S., Takaaki I. Perception of color emotions for single colors in red-green defective observers. *PeerJ*. 2016. Vol. 4. P. 1-23. DOI : 10.7717/peerj.2751
7. Pilestone Inc. Golden Mermaid Inc. URL: <https://pilestone.com/pages/color-blindness-simulator> (дата звернення: 14.06.2025)
8. Success Criterion 1.4.3 Contrast (Minimum). *Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1*. URL: www.w3.org/TR/WCAG21/#contrast-minimum (дата звернення: 14.06.2025)

REFERENCES

1. Tretyak O. (2017). Universalnyi dyzain v osviti [Universal design in education]. *Resursnyi tsentr pidtrymky inkluzyvnoi osvity*. URL: <https://rsrio.ippo.kubg.edu.ua/?p=2414> (data zvernennya 06.02.2025). [in Ukrainian].
2. Chemerys H., Briantseva H. (2021) Aktualnist vprovadzhennia proektuvannia universalnoho ta dostupnoho dyzainu u profesiinu pidhotovku maibutnikh dyzaineriv [The relevance of introducing universal and accessible design into the professional training of future designers]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh: zb. nauk. pr. Zaporizhzhia: KPU*. 76(3). P. 151–155 DOI: 10.32840/1992-5786.2021.76-3.27 [in Ukrainian].
3. Adobe. Color contrast analyzer. URL: <https://color.adobe.com/es/create/color-contrast-analyzer> (Access date : 14.06.2025)
4. Jonauskaite D., Camenzind L., Parraga C., et al. (2021). Colour-emotion associations in individuals with red-green colorblindness. *PeerJ*. P. 1-28. DOI : 10.7717/peerj.11180
5. Jonauskaite D., Gierlinger N., Geiger K., et al. (2025). Non-visual colour: A qualitative study of how the totally blind and an achromatope navigate colour in the sighted world. *Acta Psychologica*. Vol. 253. P. 1-14. DOI : 10.1016/j.actpsy.2024.104682
6. Keiko S., Takaaki I. (2016). Perception of color emotions for single colors in red-green defective observers. *PeerJ*. Vol. 4. P. 1-23. DOI: 10.7717/peerj.2751
7. Pilestone Inc. Golden Mermaid Inc. URL: <https://pilestone.com/pages/color-blindness-simulator> (Access date 14.06.2025)
8. Success Criterion 1.4.3 Contrast (Minimum). *Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1*. URL: www.w3.org/TR/WCAG21/#contrast-minimum (Access date : 14.06.2025)

Дата першого надходження рукопису до видання: 10.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

UDC 7.05

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-34>

Zhetao ZHANG,

orcid.org/0009-0008-0934-1924

PhD Student at the Department of Art and Fashion Design

Kyiv National University of Technologies and Design

(Kyiv, Ukraine) 2382001412@qq.com

Olena GERASYMENKO,

orcid.org/0000-0001-8566-7215

PhD in Design,

Associate Professor at the Department of Art and Fashion Design

Kyiv National University of Technologies and Design

(Kyiv, Ukraine) gerasymenko.od@knutd.edu.ua

INNOVATION OF SPECIAL WORKWEAR DRIVEN BY SUSTAINABLE DESIGN: RESEARCH ON PRACTICAL PATHWAYS AND STRATEGIES

With the accelerated advancement of the industrial process and the continuous upgrading of industrial structures, human work categories and work fields are constantly expanding, and under the status quo of the improvement of practitioners' health awareness and operation efficiency requirements, the corresponding demand for professional special workwear is constantly increasing. At the same time, as the textile and apparel industry is the world's second-largest polluting industry, its sustainable development has become an important topic for all sectors of society. Therefore, this study focuses on the practical innovation design of contemporary special workwear, taking special workwear research as an example, explore the application pathways of sustainable design in the field of functional clothing design. Firstly, taking the classification and design element analysis of special workwear as the entry point, combining case analysis and literature research to systematically review the three major basic principles of sustainable clothing design: green ecological design, lifecycle design, and humanistic care design; then, on this basis, from the four aspects of zero-waste design, sustainable material design, silhouette structure design, and clothing lifecycle design, this study summarizes and proposes practical innovation design strategies for special workwear based on the concept of sustainable design. The strategies emphasize that special workwear design not only meets the wearing demands corresponding to user operations but also emphasizes the humanistic care and environmental friendliness of its design. By systematically integrating sustainable design concepts into the design practice of special workwear, this study aims to ensure better sustainability on the premise of guaranteeing its performance, providing certain theoretical support and design guidance for the sustainable design of modern workwear.

Key words: sustainable design, special workwear, practical design, clothing design, green design, humanistic care.

Чжетао ЧЖАН,

orcid.org/0009-0008-0934-1924

аспірант кафедри дизайну мистецтва і моди

Київського національного університету технологій та дизайну

(Київ, Україна) 2382001412@qq.com

Олена ГЕРАСИМЕНКО,

orcid.org/0000-0001-8566-7215

кандидат наук з дизайну,

доцент кафедри дизайну мистецтва і моди

Київського національного університету технологій та дизайну

(Київ, Україна) gerasymenko.od@knutd.edu.ua

ІННОВАЦІЇ СПЕЦІАЛЬНОГО РОБОЧОГО ОДЯГУ, ЗУМОВЛЕНІ СТАЛИМ ДИЗАЙНОМ: ДОСЛІДЖЕННЯ ПРАКТИЧНИХ ШЛЯХІВ ТА СТРАТЕГІЙ

З прискореним розвитком індустріального процесу та безперервною модернізацією промислових структур, категорії та сфери людської праці постійно розширюються, і в умовах підвищення обізнаності практикуючих фахівців про здоров'я та вимог до операційної ефективності, відповідний попит на професійний спеціальний робочий одяг невпинно зростає. Водночас, оскільки текстильна та швейна промисловість є другою за величиною

забруднюючою галуззю у світі, її сталий розвиток став важливою темою для всіх верств суспільства. Тому це дослідження зосереджується на практичному інноваційному дизайні сучасного спеціального робочого одягу, та, беручи за приклад дослідження спеціального робочого одягу, вивчає шляхи застосування сталого дизайну в галузі проектування функціонального одягу. По-перше, беручи за відправну точку класифікацію та аналіз елементів дизайну спеціального робочого одягу, поєднуючи аналіз кейсів та літературне дослідження для систематичного огляду трьох основних базових принципів сталого дизайну одягу: зеленого екологічного дизайну, дизайну життєвого циклу та дизайну гуманістичної турботи; потім, на цій основі, з чотирьох аспектів: безвідходного дизайну, дизайну зі сталих матеріалів, дизайну силуетної конструкції та дизайну життєвого циклу одягу, це дослідження узагальнює та пропонує стратегії практичного інноваційного дизайну для спеціального робочого одягу, що базуються на концепції сталого дизайну. Стратегії підкреслюють, що дизайн спеціального робочого одягу не лише задовольняє вимоги до носіння, що відповідають робочим операціям користувача, але й акцентує увагу на гуманістичній турботі та екологічності його дизайну. Шляхом систематичної інтеграції концепцій сталого дизайну в практику проектування спеціального робочого одягу, це дослідження має на меті забезпечити кращу сталість за умови гарантування його експлуатаційних характеристик, надаючи певну теоретичну підтримку та проектні настанови для сталого дизайну сучасного робочого одягу.

Ключові слова: сталий дизайн, спеціальний робочий одяг, практичний дизайн, дизайн одягу, зелений дизайн, гуманістична турбота.

Problem Statement. With the high-speed development of human society, problems such as the sharp increase in population quantity, the aggravation of environmental pollution, and the excessive consumption of resources are becoming more intense. This not only has an impact on human social life but also causes destruction to the natural ecological environment upon which humans rely for survival. In recent years, sustainable development has become a broad consensus of humanity, and the sustainable design concept is gradually being applied in various industries. As the world's second-largest polluting industry, the textile and apparel industry's attention to sustainable design has been increasing day by day in recent years (Ma, Rossonet al., 2020: 630–638), and it is gradually promoting a series of sustainability design researches to build a bridge effectively linking elements such as fashion, natural resources, and environmental protection (吴聪et al., 2023: 84–92). At the policy level, from the clear proposal of China's "Dual Carbon" goals and the successive issuance of the policy documents of the "14th Five-Year Plan for Industrial Green Development," to the EU "Circular Economy Action Plan" issued internationally, policy frameworks constantly construct clear guidance for the green, circular, and low-carbon development of the textile and apparel industry.

Analysis of research. Clothing, as one of the daily necessities of human life, causes resource waste and environmental pollution in its entire lifecycle of design, production, sales, use, and recycling. In recent years, numerous scholars in related disciplines have unfolded discussions and researches on the sustainable aspects of clothing from different perspectives, primarily divided into the following aspects: The first aspect, research on sustainable design strategies based on the clothing product itself. For example: (Lai, Chang, Lai, & Chang, 2021: 3686) investigated the

influence of the colors of different shades of indigo dyed clothing on sustainable design through experiments and surveys; the research of (MacKinnon, Liu, & Becer, 2025) developed a heat-reversible adhesive formulation used for clothing assembly, aiming to promote automated production and the recycling and utilization of clothing fabrics; (Faysal et al., 2022) developed a zero-waste process scheme that converts leftover fabrics from the clothing industry into fibers and mixes them with virgin cotton in different proportions to produce sustainable yarns. The second aspect, research on clothing sustainable practice based on interdisciplinary intersection. For example: (Gurova, 2024: 289–307) explored the clothing consumption practices of Finland's Generation Z in following sustainable fashion in daily life, analyzing their patterns and the obstacles they face; (Pranta et al., 2025) explored effective merchandise recycling planning strategies in the Western clothing industry; (Kautish & Khare, 2022: 475–487) explored how to act on purchase behavior intentions and electronic word-of-mouth by influencing users' sustainable fashion cognition. The third aspect, research on trends related to clothing sustainable design, for example: (Jia, Yin, Chen, & Chen, 2020) reviewed the relationships among drivers, barriers, practices, and performance indicators for implementing the circular economy in the textile and apparel industry, and pointed out future research directions; (Chowdhury et al., 2022) summarized the sustainable practices implementable in the clothing industry and their driving factors to provide guidance for clothing enterprises.

Regarding the research on special workwear, it mainly concentrates on the design development, design optimization, and related basic support and application of the clothing itself. For example, (Pan, Wang et al., 2019) optimized the thickness design of each layer of high-temperature protective clothing based on heat

conduction theory to achieve the optimal human body external temperature distribution under specific environmental temperatures and working times; (Dąbrowska et al., 2024: 586) developed an active cooling clothing system integrating flexible thermoelectric modules for construction workers, and utilized AI technology combining environmental and physiological data to realize personalized intelligent regulation of cooling power.

According to literature analysis, it can be known that current clothing sustainability-related research mainly unfolds from aspects such as the design, material, manufacturing process, and lifecycle of clothing, as well as related interdisciplinary practices such as consumption scale, user intention, and education, and the sustainability-related design of clothing possesses broad research space. Furthermore, research regarding the sustainable design aspect of special workwear is relatively less. Therefore, this study starts from the analysis of design elements of special workwear, taking the sustainable design concept as guidance to explore the research of its practical innovation perspective. It aims to provide a theoretical basis for the sustainable design of the textile and apparel industry.

Purpose of the article. This study aims to take the sustainable design concept as the theoretical core and special workwear as the research object, to explore its practical innovation design pathway that possesses operational performance, humanistic care, and ecological friendliness simultaneously. Aiming at the development status of the textile and apparel field, conduct in-depth research on the premise of guaranteeing the core performance of special workwear, using design means to make it accurately adapt to user needs while possessing green design attributes to achieve the goal of ecological environmental protection. Through case analysis, dissect the product characteristics and design elements of special workwear, combining with

the systematic review of sustainable design concepts and related design principles in the clothing field, to construct a sustainability-oriented innovation design method system for special workwear. Under the background of the industrial era, provide empirical and theoretical support for green design in the workwear field.

Research analysis. Special workwear refers to the clothing worn by staff when working in special work environments, and its design core is the protection of user life safety and the maintenance of operation efficiency under specific environments. Its design targets the protection against physical hazards, chemical hazards, biological hazards, etc., existing in the work environment, as well as the improvement of the work efficiency of operation personnel.

Regarding the design of special workwear, it mainly possesses characteristics in the following several aspects: The first aspect is functional-oriented design; the original intention of special workwear design is, through the forms of performance development and functional design, to serve as workwear that resists, isolates, and warns of specific dangers faced by wearers during the operation process and improves work efficiency; the second aspect is scenario limitation; the design of special workwear is conducted strictly according to specific operation scenarios and work operation processes, and possesses targeted functional and performance characteristics for different operation items; the third aspect is technical integration; in order to guarantee the professionalism of the clothing, special workwear integrates the research of multiple disciplines such as design studies, ergonomics, materials science, etc., and is a product of interdisciplinary research.

According to the core protection objects and the main hazard types dealt with by special workwear, it is classified into the following main categories (Tab. 1):

Table 1

Classification of Special Workwear

Classification Dimension	Main Category	Typical Application Scenarios	Design Objective
Flame Retardant and Heat Insulation Type	Flame Retardant and Heat Insulation Type	Firefighting, welding, metallurgical operations, etc.	Resist flames, high-temperature radiation, and contact heat
	Mechanical Protection Type	Machining, forestry, construction operations, etc.	Prevent mechanical cutting, impact, or puncture
	Anti-static Protection Type	Electronic industry operations, etc.	Eliminate static electricity accumulation
Biochemical Hazard Protection	Biochemical Protection Type	Chemical production, hazardous chemical disposal, epidemic prevention operations, etc.	Block toxic and harmful chemical substances, biological pathogens
	Particulate Protection Type	Mining, pharmaceutical, precision manufacturing operations, etc.	Prevent fine dust intrusion
Environment and Visibility Protection	High Visibility Warning Type	Road traffic, railway, emergency rescue operations, etc.	Enhance clothing visibility through high-contrast colors and reflective materials
	Climate Adaptability Type	Outdoor operations, cold storage, extreme weather environment operations, etc.	Maintain the heat-moisture balance and comfort of the human body under extreme climates

Through systematic research analysis, the research reviewed the main categories of special workwear as well as their application scenarios and design objectives. Under this background, it can be found that special workwear is applied in multiple scenarios with special work environments, its varieties are numerous and possess corresponding design objectives and performance requirements. Therefore, for the practical innovation design of special workwear, the integration of the sustainable design concept needs to be conducted from multiple dimensions and needs to conduct corresponding design according to category characteristics.

In order to be able to integrate the sustainable design concept into the practical innovation design targeting multiple categories of special workwear, the basic principles of sustainable design for generalized clothing products are analyzed and reviewed, mainly summarized into the following three aspects:

The first aspect is possessing green ecological design. Green ecological nature refers to the principle starting from the perspective of maintaining the entire ecological environment, taking the decision-making direction of clothing material selection and production methods as the leading factor. In the product production link, choose more green clean energy and renewable natural resources; clothing materials first choose natural green materials, or use means such as reused materials to maintain the balanced development of the ecological environment. For example, the Chinese brand ICICLE is a case of the fusion of Eastern philosophy and sustainable design; this brand continuously explores and adopts environmentally friendly, renewable new materials, utilizes natural plant extracted dyes to replace chemical synthetic dyes containing heavy metals, and in the aspect of packaging adopts degradable, recyclable environmentally friendly packaging materials. Conduct green ecological type sustainable design exploration from multiple dimensions of material selection, dyeing, manufacturing, as well as packaging peripherals.

The second aspect is lifecycle design. The lifecycle design principle refers to starting from the usage duration of clothing, extending the lifecycle of clothing through means such as durability design and emotional design of clothing. Nowadays, the speed of update and iteration of clothing products increases sharply, making their lifecycle seriously shortened, and making the textile and apparel industry become a major polluting industry. Designers should take the sustainable development concept as guidance, use design means to fully extend the clothing lifecycle, conduct control in aspects of design conception and clothing material selection, and reduce the update speed of clothing products. For example, the outdoor

clothing brand Arc'teryx uses high weather-resistant materials such as GORE-TEX and launches the ReBIRD service, aiming to establish a complete ecological closed loop with durability as the core. When the product is damaged, ReBIRD provides cleaning and functional repair services such as re-taping and replacing zippers through the brand's unique professional processes. In this form, extend the service life of clothing and equipment, reduce the discard and waste caused by equipment damage, and reduce resource consumption from the root source.

The third aspect is humanistic care design. Humanistic care refers to the principle that starts from the perspective of being people-oriented and the harmonious coexistence of humans and nature, paying attention to the physical and mental health of clothing wearers while conducting green design of products and protecting the ecological environment. When designing products, clothing designers should start from clean energy and natural raw materials, actively adopt environmentally friendly materials, and through design means make the products reduce the emission of toxic and harmful waste during the processes of processing, use, discarding, recovery, and recycling, making the products serve humans while protecting the environment, and promoting the harmonious getting along of humans and nature. For example, regarding the decision to fully switch to organic cotton implemented by the outdoor clothing brand Patagonia in 1996, although facing cost increases, Patagonia still decided to use certified organic cotton in all sportswear series. This decision is a responsibility for user health and also an indirect protection for operation personnel at the production end, profoundly constructing the sustainable design concept system of humanistic care.

Based on the above analysis, this study constructs a practical innovation design method for special workwear based on the sustainable design concept, including 4 design principles, elaborating on the sustainable design development strategies of special workwear from multiple angles.

Presentation of the main material. After clarifying the design characteristics and category analysis of special workwear, summarizing and reviewing the three major clothing sustainable design principles of green ecological design, durability design, and humanistic care design, aiming at the design of special workwear with diverse categories, this study constructed practical innovation design strategies for special workwear based on the sustainable design concept. Specific design strategies are as follows:

(1) Zero-waste design strategy.

Production and manufacturing are the starting links of the lifecycle of special workwear and the pri-

mary links for realizing the principle of green ecological nature, and the zero-waste design strategy plays an important role in enhancing its sustainability. The goal of this strategy is to minimize the negative impact on the environment and society, taking maximizing resource utilization and environmental protection as the principle. In the production and manufacturing of special workwear, it means through reducing the consumption of materials as much as possible, which is mainly realized through cutting and forming technologies in the design practice of special workwear.

The first aspect is zero-waste cutting design. Zero-waste cutting refers to planning out the shape and distribution position of each clothing cutting piece from the clothing design development stage; these cutting pieces combine into a complete piece of fabric, and after cutting and making, produce no textile waste, maximizing the fabric utilization rate. Nowadays, the design methods of zero-waste cutting mainly include the tessellation method, one-piece cutting, geometric cutting method, as well as laser cutting seam allowance technology, etc.; designers select corresponding cutting methods according to different fabrics and style designs. In addition, besides conducting complete zero-waste cutting, it also derives the remnant reuse strategy of utilizing cutting remnants to conduct the making of clothing accessories, parts, etc. Zero-waste cutting design innovates traditional cutting methods, improves the utilization rate of making materials in the way of reducing discarded remnants, and promotes the sustainable development of the textile and apparel industry.

The second aspect is integrated molding design. Integrated molding design is also called whole-garment design, which is clothing formed by using technical means to make clothing use no or a small amount of stitching and cutting; because omitting the cutting and stitching steps in production will reduce the generation of leftovers and remnants, to achieve the goal of zero waste of raw materials. At the same time, reducing stitching lines not only means saving cutting work, but more importantly, it reduces the structural weaknesses at the seams of special workwear, and is able to enhance the airtightness of clothing such as the biochemical hazard protection type.

(2) Sustainable material design strategy.

Material as one of the three elements of clothing, its environmental performance directly affects the degree of sustainability of clothing. The sustainable material design strategy means starting from the perspective of materials, on the basis of designers considering the performance and balancing the cost of special workwear, the design focus should shift towards ecologically compatible materials to fit the principles of humanistic care and green ecological

nature. In the design practice in special workwear, it mainly manifests in two aspects: the application of natural environmentally friendly materials and new environmentally friendly materials.

The first aspect is the application of natural environmentally friendly materials. Natural environmentally friendly materials refer to clothing materials produced from renewable resources such as cotton, linen, silk, and wool; this kind of material possesses the characteristics of low pollution to the environment during production, non-toxic and harmless to human health during wearing, and renewable and easy to degrade during recycling. The application of this type of fabric is able to protect the health of wearers while guaranteeing ecological balance, possessing both the safety and green ecological nature of clothing sustainable design; in addition, designers can also take the color and texture of natural materials as design highlights to guide users to choose clothing of sustainable design and protect the natural environment.

The second aspect is the application of new environmentally friendly materials. Aiming at the high strength and high barrier performance requirements of chemical protective clothing or particulate protective clothing, relying solely on natural fibers is often difficult to satisfy. New environmentally friendly fabrics refer to degradable environmentally friendly fabrics synthesized by extracting fibers from plants or recycled materials, and are a kind of fabric that is low pollution, non-toxic and harmless, degradable, and renewable and recyclable. With the development of technology, new environmentally friendly materials have been able to develop rapidly, and this provides more choices and guarantees for realizing the sustainable development of the clothing industry. This type of material not only retains the excellent physical and mechanical properties of synthetic fibers but also possesses low carbon emission and controllable degradation characteristics. It provides a green transition pathway for those high-performance protective equipment that must rely on chemical synthetic materials.

(3) Silhouette Structure Design.

Regarding the structure design of special workwear, it not only concerns the performance and appearance of the clothing but is also an important link for using design means to enhance its sustainability. Designers, through consideration and optimization of the structural level of special workwear, can realize the maximization of clothing functions targeting its specific wearing scenarios and the substantial improvement of its sustainability. In the design practice in special workwear, it can be manifested in two aspects: minimalist design and one-garment-multiple-wears design.

The first aspect is minimalist design. Applying minimalist design to special workwear design needs to take user actual needs as the center, emphasizing the structural design of clothing to let design return to the essence of functional attributes (谢勤, 2022: 93–95). The implantation of the minimalist design concept can effectively enhance the sustainability level of special workwear design, focusing on the specific operation scenarios of the clothing to excavate user actual needs, rather than blindly piling up functions and structural elements. It is able to avoid resource waste caused by the excessive piling up of unnecessary cumbersome structures in special workwear design, at the same time preventing clothing function redundancy, avoiding invalid designs where the design fails to produce positive gain to user operation efficiency and wearing experience.

The second aspect is one-garment-multiple-wears design. One-garment-multiple-wears in the special operation field manifests as the modular and adaptive design of equipment, making the clothing possess disassembly and combination functions through clothing structures such as zippers and buckles, making it able to satisfy different wearing demands to apply to multiple wearing scenarios (余越 et al., 2025: 147–155). In special workwear of the environment and visibility protection category, it can obtain more application, conducting the transformation of corresponding work scenarios and work environments through disassembling and combining clothing structures and parts. This strategy breaks the limitation of the single function of clothing, endowing the single piece of clothing with use value for multiple scenarios. It effectively replaces the repeated procurement of multi-category clothing, enhancing sustainability from the perspective of enhancing resource utilization rate.

(4) Clothing Lifecycle Design.

Regarding special workwear, due to the particularity of its usage scenarios and the height of performance requirements, it often gradually ends its lifecycle with the increase of user work and wearing duration, having a relatively large consumption quantity. The important goal of special workwear sustainable design is to enhance its durability to delay the time of entering the disposal process, and clothing lifecycle design is an important means to actually complete the goal. In the design practice in special workwear, it can be manifested in two aspects: clothing durability design and emotional design.

The first aspect is clothing durability design. Clothing durability design is a design method based on material, extending the lifecycle of clothing by improving the durability degree of special workwear thereby realizing its sustainable design. Starting from

the durability of materials and processes, select materials with relatively high oxidation resistance, corrosion resistance, abrasion resistance, and even stain resistance, and adopt sturdy processes to conduct making and conduct thickening and reinforcement treatments on easily damaged parts. This strategy, while enhancing clothing protective performance, also directly reduces its replacement and discard frequency through the way of extending clothing service life, especially targeting special workwear for physical hazard protection and environmental hazard protection. While protecting wearer safety, it reduces resource waste and environmental pressure produced due to the frequent scrapping of clothing.

The second aspect is emotional design. Regarding the lifecycle of special workwear, besides physical life, user psychological life is equally critical. In special workwear design, this strategy manifests as respect for the professional dignity of operation personnel as well as care for limb comfort during operation. Through ways such as the emotional expression of materials, the adaptability of design, letting users participate in design, and providing detailed custom designs such as adding name tags, to realize the generation of emotional resonance between users and clothing. When users obtain positive perception intentions such as sense of security and professional identity during wearing, they will spontaneously produce cherishing and maintenance behaviors, thereby indirectly extending the usage cycle of the product. In addition, emotional design can also add special emotional elements in clothing design to guide users to produce sustainable awareness and environmental protection awareness (唐颖, et al., 2020: 503–506).

Conclusion. This study starts from the status quo of typical serious pollution in the development of the textile and apparel industry, re-examining these problems taking the sustainable design theory as the core perspective. Taking special workwear as the research object, through the macro-classification and characteristic analysis based on its protection essence, it demonstrated the possibility of realizing the maximization of ecological benefits and user humanistic care on the premise of guaranteeing the core design requirements and clothing performance of special workwear. On this basis, propose practical innovation design strategies from four aspects: zero-waste design, sustainable material design, silhouette structure design, and lifecycle design, converting sustainable concepts into specific design frameworks. The research provides a theoretical basis for conducting sustainable design thinking to break the inherent design patterns of traditional special environment operation equipment.

This study only uses conceptual analysis as design-oriented research results; the current focus lies in constructing its universal design methodology based on the sustainable design concept taking special workwear as the research object. It has not yet conducted targeted in-depth research and quantitative

evaluation targeting clothing for a single operation. In the future research process, it is possible to conduct development targeting clothing for specific operation environments based on the design strategy framework proposed in this study and estimate its sustainability and practical value by quantitative means.

BIBLIOGRAPHY

1. Chowdhury N. R., Chowdhury P., Paul S. K. Sustainable practices and their antecedents in the apparel industry: A review. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*. Amsterdam, 2022. Vol. 37, 100674. URL: <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100674> (Last accessed: 15.11.2025).
2. Dąbrowska A., Kobus M., Sowiński P., Starzak Ł., Pękosławski B., Dąbrowska A., Pękosławski B. Integration of Active Clothing with a Personal Cooling System within the NGIoT Architecture for the Improved Comfort of Construction Workers. *Applied Sciences*. 2024. Vol. 14, № 2, 586 DOI: 10.3390/app14020586
3. Faysal G. M., Azad T. N. S., Repon M. R., Hossain M. T., Jalil M. A. Sustainable yarn production using leftover fabric from apparel industries. *Heliyon*. London, 2022. Vol. 8, № 11, e11377. URL: <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2022.e11377> (Last accessed: 02.12.2025).
4. Gurova O. Practice theory approach to Gen Z's sustainable clothing consumption in Finland. *Young Consumers: Insight and Ideas for Responsible Marketers*. 2024. Vol. 25, № 3. P. 289–307. DOI: 10.1108/YC-06-2023-1765
5. Jia F., Yin S., Chen L., Chen X. The circular economy in the textile and apparel industry: A systematic literature review. *Journal of Cleaner Production*. Amsterdam, 2020. Vol. 259, 120728. URL: <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2020.120728> (Last accessed: 20.11.2025).
6. Kautish P., Khare A. Antecedents of sustainable fashion apparel purchase behavior. *Journal of Consumer Marketing*. 2022. Vol. 39, № 5. P. 475–487. DOI: 10.1108/JCM-04-2020-3733
7. Lai C.-C., Chang C.-E., Lai C.-C., Chang C.-E. A Study on Sustainable Design for Indigo Dyeing Color in the Visual Aspect of Clothing. *Sustainability*. 2021. Vol. 13, № 7. P. 3686. DOI: 10.3390/su13073686
8. Ma Y., Rosson L., Wang X., Byrne N. Upcycling of waste textiles into regenerated cellulose fibres: Impact of pretreatments. *The Journal of The Textile Institute*. 2020. Vol. 111, № 5. P. 630–638. DOI: 10.1080/00405000.2019.1656355
9. MacKinnon D. J., Liu Y., Becer C. R. Thermoreversible Apparel Adhesives to Enable Sustainable Garment Assembly. *Advanced Materials Interfaces*. Weinheim, 2025. Vol. 12, № 6, 2400685. URL: <https://doi.org/10.1002/admi.202400685> (Last accessed: 05.12.2025).
10. Pan W., Wang Y., Shang Y., Zhang L. High Temperature Operation Clothing Design Based on Heat Conduction Equation. *Journal of Physics: Conference Series*. Bristol, 2019. Vol. 1300, № 1, 012024. URL: <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1300/1/012024> (Last accessed: 10.11.2025).
11. Pranta A. D., Repon Md. R., Haji A., Rahman M., Rahman M. M. Sustainable merchandising for recycled textiles and apparel in the western apparel industry: Strategies, challenges and market opportunities. *Journal of Engineered Fibers and Fabrics*. Cary, 2025. Vol. 20, 15589250251359273. URL: <https://doi.org/10.1177/15589250251359273> (Last accessed: 01.12.2025).
12. 余越, 孔佳, 章若楠, 王鹏喻. 可持续理念下的“一衣多穿”服饰设计方法研究. *轻工科技*. 2025. Vol. 41, № 6. P. 147–155, 164.
13. 吴聪, 陶晓晗, 刘亚茹, 严同彤. 国内外可持续性服装设计发展态势文献可视化研究. *丝绸*. 2023. Vol. 60, № 9. P. 84–92.
14. 唐颖, 刘伦伦, 刘妍兵, ARTURO Dell'Acqua Bellavitis. 可持续服装的情感化设计. *服装学报*. 2020. Vol. 5, № 6. P. 503–506, 532.
15. 谢勤. 极简主义在现代服装设计中的表现研究. *美术教育研究*. 2022. № 19. P. 93–95.

REFERENCES

1. Chowdhury N. R., Chowdhury P., Paul S. K. (2022). Sustainable practices and their antecedents in the apparel industry: A review. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 37, 100674. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100674>
2. Dąbrowska A., Kobus M., Sowiński P., Starzak Ł., Pękosławski B., Dąbrowska A., Pękosławski B. (2024). Integration of Active Clothing with a Personal Cooling System within the NGIoT Architecture for the Improved Comfort of Construction Workers. *Applied Sciences*, 14(2), 586. <https://doi.org/10.3390/app14020586>
3. Faysal G. M., Azad T. N. S., Repon M. R., Hossain M. T., Jalil M. A. (2022). Sustainable yarn production using leftover fabric from apparel industries. *Heliyon*, 8(11). <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2022.e11377>
4. Gurova O. (2024). Practice theory approach to Gen Z's sustainable clothing consumption in Finland. *Young Consumers: Insight and Ideas for Responsible Marketers*, 25(3). 289–307. <https://doi.org/10.1108/YC-06-2023-1765>
5. Jia F., Yin S., Chen L., Chen X. (2020). The circular economy in the textile and apparel industry: A systematic literature review. *Journal of Cleaner Production*, 259, 120728. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2020.120728>
6. Kautish P., Khare A. (2022). Antecedents of sustainable fashion apparel purchase behavior. *Journal of Consumer Marketing*, 39(5). 475–487. <https://doi.org/10.1108/JCM-04-2020-3733>
7. Lai C.-C., Chang C.-E., Lai C.-C., Chang C.-E. (2021). A Study on Sustainable Design for Indigo Dyeing Color in the Visual Aspect of Clothing. *Sustainability*, 13(7). 3686. <https://doi.org/10.3390/su13073686>

8. Ma Y., Rosson L., Wang X., Byrne N. (2020). Upcycling of waste textiles into regenerated cellulose fibres: Impact of pretreatments. *The Journal of The Textile Institute*, 111(5). 630–638. <https://doi.org/10.1080/00405000.2019.1656355>
9. MacKinnon D. J., Liu Y., Becer C. R. (2025). Thermoreversible Apparel Adhesives to Enable Sustainable Garment Assembly. *Advanced Materials Interfaces*, 12(6), 2400685. <https://doi.org/10.1002/admi.202400685>
10. Pan W., Wang Y., Shang Y., Zhang L. (2019). High Temperature Operation Clothing Design Based on Heat Conduction Equation. *Journal of Physics: Conference Series*, 1300(1), 012024. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1300/1/012024>
11. Pranta A. D., Repon Md. R., Haji A., Rahman M., Rahman M. M. (2025). Sustainable merchandising for recycled textiles and apparel in the western apparel industry: Strategies, challenges and market opportunities. *Journal of Engineered Fibers and Fabrics*, 20. <https://doi.org/10.1177/15589250251359273>
12. Yu Y., Kong J., Zhang R. N., Wang P. Y. (2025). Kěchíxù Línian Xià de “Yī Yī Duō Chuān” Fúshì Shèjì Fāngfǎ Yánjiū. [Research on the Design Method of "One Garment, Multiple Wears" Clothing Under the Concept of Sustainability] *Qīnggōng Kējì*, 41(6). 147–155, 164. [in Chinese]
13. Wu C., Tao X. H., Liu Y. R., Yan T. T. (2023). Guónèi Wài Kěchíxùxíng Fúshì Shèjì Fāzhǎn Tàishì Wénxiàn Kěshìhuà Yánjiū. [Visualization Research on the Development Trend of Sustainable Clothing Design Literature at Home and Abroad] *Sīchóu*, 60(9). 84–92. [in Chinese]
14. Tang Y., Liu L. L., Liu Y. B., ARTURO Dell' Acqua Bellavitis (2020). Kěchíxù Fúzhuāng de Qínggǎn Huà Shèjì. [Emotional Design of Sustainable Clothing] *Fúzhuāng Xuébào*, 5(6). 503–506, 532. [in Chinese]
15. Xie Q. (2022). Jíjiǎn Zhǔyì Zài Xiàndài Fúshì Shèjì Zhōng de Biǎoxiàn Yánjiū. [Research on the Expression of Minimalism in Modern Clothing Design] *Měishù Jiàoyù Yánjiū*, (19). 93–95. [in Chinese]

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Ruslan CHYHRYN,
orcid.org/0009-0000-1536-4307
Owner and Creative Director
Buzok Flowers LLC
(New York, USA) rchyhryn@gmail.com

AESTHETIC REGULATION OF PSYCHOEMOTIONAL STATE THROUGH ORIGINAL FLORAL COMPOSITIONS

The relevance of the study is determined by the increase in the level of psycho-emotional stress in the modern social, professional, and informational environment, which highlights the need for non-medicinal, humanities-oriented means of supporting psychological well-being. The study of aesthetic mechanisms for regulating the psycho-emotional state, capable of providing a gentle, indirect, and at the same time lasting influence on the emotional sphere of a person, is of particular scientific and practical importance.

The purpose of the article is to reveal the essence and justify the role of original floral compositions in the process of aesthetic regulation of the psycho-emotional state of a person, taking into account the peculiarities of emotional perception, individual sensitivity, and the environmental context of their application.

The research methods are based on the use of theoretical analysis of scientific sources, systemic and structural-functional approaches, logical generalization, and interpretation of the results of interdisciplinary research in the fields of psychology, aesthetics, and environmental design.

The results of the study show that the author's floral compositions are an effective tool for aesthetic regulation of the psycho-emotional state, capable of influencing emotional reactions, emotional tone, and subjective feelings of psychological comfort. It has been established that the effectiveness of such influence is determined by the aesthetic integrity of the compositions, their correspondence to the psycho-emotional needs of the individual, the contextual environment of application, and the duration of interaction. The main scientific and practical problems of using original floral compositions have been identified, related to the variability of individual perception, the contextual dependence of the aesthetic effect, and the complexity of objective evaluation of results.

Conclusions. It has been proven that original floral compositions should be considered not only as a decorative element, but also as a means of purposeful aesthetic support of the psycho-emotional state in various sociocultural and professional environments. The possibility of their use to stabilize the emotional background, reduce stress levels, and improve the quality of life has been substantiated.

Prospects for further research are related to the development of methods for evaluating the effectiveness of aesthetic regulation of the psycho-emotional state, empirical study of the long-term impact of floral compositions, and the formation of interdisciplinary models for their practical application.

Key words: *psycho-emotional well-being, aesthetic influence, art therapy practices, environmental design, emotional tone, psychological comfort, non-medicinal support.*

Руслан ЧИГРИН,
orcid.org/0009-0000-1536-4307
власник та креативний директор
Buzok Flowers LLC
(New York, USA) rchyhryn@gmail.com

ЕСТЕТИЧНА РЕГУЛЯЦІЯ ПСИХОЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ЧЕРЕЗ АВТОРСЬКІ ФЛОРИСТИЧНІ КОМПОЗИЦІЇ

Актуальність дослідження зумовлено зростанням рівня психоемоційного напруження в умовах сучасного соціального, професійного та інформаційного середовища, що актуалізує потребу в немедикаментозних, гуманітарно орієнтованих засобах підтримки психологічного благополуччя. Особливої наукової й практичної значущості набуває вивчення естетичних механізмів регуляції психоемоційного стану, здатних забезпечувати м'який, опосередкований і водночас стійкий вплив на емоційну сферу людини.

Метою статті є розкриття сутності та обґрунтування ролі авторських флористичних композицій у процесі естетичної регуляції психоемоційного стану людини з урахуванням особливостей емоційного сприйняття, індивідуальної чутливості та середовищного контексту їх застосування.

Методи дослідження ґрунтуються на використанні теоретичного аналізу наукових джерел, системного та структурно-функціонального підходів, логічного узагальнення й інтерпретації результатів міждисциплінарних досліджень у галузях психології, естетики та дизайну середовища.

Результати дослідження свідчать, що авторські флористичні композиції є ефективним інструментом естетичної регуляції психоемоційного стану, здатним впливати на емоційні реакції, емоційний тонус і суб'єктивне відчуття психологічного комфорту. Встановлено, що результативність такого впливу визначається естетичною цілісністю композицій, їх відповідністю психоемоційному запиту особистості, контекстуальним середовищем застосування та тривалістю взаємодії. Виявлено основні науково-практичні проблеми використання авторських флористичних композицій, пов'язані з варіативністю індивідуального сприйняття, контекстною залежністю естетичного ефекту та складністю об'єктивного оцінювання результатів.

Висновки. Доведено, що авторські флористичні композиції доцільно розглядати не лише як декоративний елемент, а як засіб цілеспрямованої естетичної підтримки психоемоційного стану в різних соціокультурних і професійних середовищах. Обґрунтовано можливість їх використання для стабілізації емоційного фону, зниження рівня стресу та підвищення якості життя.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробленням методів оцінювання ефективності естетичної регуляції психоемоційного стану, емпіричним вивченням довготривалого впливу флористичних композицій та формуванням міждисциплінарних моделей їх практичного застосування.

Ключові слова: психоемоційне благополуччя, естетичний вплив, арттерапевтичні практики, дизайн середовища, емоційний тонус, психологічний комфорт, немедикаментозна підтримка.

Introduction. In today's world, with increasing psycho-emotional stress caused by the accelerating pace of life, information overload, and prolonged exposure to stressors, the search for non-pharmacological and humanities-oriented mechanisms for regulating the psycho-emotional state of a person is becoming particularly relevant. Traditional approaches to psycho-emotional support, focused primarily on clinical or cognitive-behavioral interventions, do not always take into account the potential of aesthetic factors as means of gentle, indirect influence on the emotional sphere, anxiety levels, and subjective feelings of psychological well-being. In this context, aesthetic regulation of the psycho-emotional state, based on the integration of artistic, natural, and symbolic components of perception, becomes particularly important.

Original floral compositions are seen as a specific form of aesthetic influence, capable of combining visual harmony, tactile and olfactory stimuli, as well as individually embedded meanings and emotional codes. The problem lies in the absence of a sufficiently substantiated scientific concept that would systematically explain the mechanisms of influence of such compositions on the psycho-emotional state, determine the conditions for their effective application, and allow the integration of the results of floral creativity into the practices of psychological support, art therapy, rehabilitation, and the formation of a comfortable living environment. From a scientific point of view, the problem is important in connection with the need for an interdisciplinary combination of psychology, aesthetics, environmental design, and art therapy approaches in order to develop models of aesthetic regulation of psycho-emotional states. The practical significance of the study lies in the possibility of using original floral compositions as a tool for preventing emotional exhaustion, reducing stress levels, and improving quality of life in educational, medical, rehabilitation, and sociocultural spaces, which

meets the modern demands of society for ecological, humanistic, and individualized forms of psychological support.

Literature review. A review of contemporary scientific works indicates the gradual formation of a holistic interdisciplinary field of research that combines aesthetics, psychology, art therapy, and empirical studies of the sensory impact of plant forms. A synthesis of the literature allows us to systematize these works according to the logic of research emphases and the nature of scientific tasks. The first group of works consists of studies in which the aesthetic influence of natural and artistic images is understood at the conceptual and methodological levels. In D. Zholdak's work, the artistic design of opera art in the context of the digital turn is interpreted as an instrument of emotional regulation, where the combination of artistic form, technology, and ethics forms a lasting psycho-emotional effect, relevant also to the author's floral compositions as autonomous aesthetic objects (Zhholdak, 2025).

Chorna O. considers eco-art-therapy as a means of psychological healing, emphasizing the importance of natural materials and artistic activity for stabilizing the emotional state in the context of modern challenges (Chorna, 2024).

Kostrikova K. and O. Kostrikov analyze decorative plaster and bas-relief painting as elements of neurofitness that activate emotional and cognitive mechanisms of self-regulation and can be methodologically correlated with floral art in rehabilitation practice (Kostrikova & Kostrikov, 2025).

Tatmurzinova Y. substantiates the author's psychological method of transforming female identity from deficient to resourceful, in which aesthetic and creative actions are a key factor in rethinking psycho-emotional experience (Tatmurzinova, 2025).

The second group consists of applied psychological and rehabilitation studies in which aesthetic prac-

tices are used as a means of supporting and restoring psycho-emotional resources. Divel M. analyzes creative hairdressing as a form of applied art in post-rehabilitation support for clients with oncological psychological experience, demonstrating the therapeutic potential of aesthetic interventions, conceptually close to the use of floral compositions (Divel, 2025).

Sarancha I. et al. prove the effectiveness of horticultural therapy courses as an educational and therapeutic rehabilitation tool, emphasizing the role of interaction with plant forms in restoring psycho-emotional balance (Sarancha et al., 2022).

Romão F. G. S. G. et al. show, based on the results of a prototype analysis, the positive effect of flower therapy on the psycho-emotional state of medical workers, in particular, a reduction in emotional tension and exhaustion (Romão et al., 2025).

Gava F. G. S. and R. N. T. Turrini confirm the effectiveness of flower therapy in reducing the level of perceived stress among primary care professionals in a randomized clinical trial (Gava, Turrini, 2024).

The third group consists of review and experimental studies aimed at assessing the psycho-emotional effects of floristic and horticultural interventions in different social groups. Liu Y. et al. in a scoping review confirm the stable positive effect of horticultural therapy on the mental health indicators of older adults, confirming the universality of the aesthetic impact of plant forms (Liu et al., 2023).

Xie J., B. Liu, and M. Elsadek demonstrate that the visual characteristics of flowers and their colors in conditions of social isolation contribute to improving psychological state and physiological indicators (Xie et al., 2021).

She J. et al. show that emotional state determines preferences for flower colors, which has practical significance for the purposeful creation of original floral compositions with a regulatory function (She et al., 2025).

Zhang L. et al. analyze the influence of floral color on relaxation and positive emotional uplift, emphasizing the importance of the color structure of compositions for the formation of aesthetically determined emotional reactions (Zhang et al., 2023).

The fourth group consists of studies focused on analyzing the sensory and perceptual mechanisms of the influence of floral compositions on the psycho-emotional state. Jiang S. et al. empirically prove the influence of flower scent on physiological and psychological indicators, emphasizing the role of multisensory perception in emotion regulation (Jiang et al., 2021).

Zhuang et al. show that the visual attributes of floral compositions in landscape environments signifi-

cantly influence emotional perception and aesthetic preferences (Zhuang et al., 2021). Urakami et al. analyze the emotional experience of interacting with flowers in various formats, including direct, indirect, and artistically reproduced forms, demonstrating the multidimensional nature of aesthetic regulation of the psychoemotional state (Urakami et al., 2022). Despite existing research in the field of aesthetic influence on the psycho-emotional state, a number of aspects of the problem remain unresolved. The content and functional characteristics of aesthetic regulation as a holistic mechanism of psycho-emotional influence are insufficiently defined, and the effects of original floral compositions on emotional reactions, emotional tone, and psychological comfort have been studied only to a limited extent. Questions remain unresolved regarding the factors of the effectiveness of such influence, the variability of individual perception, the contextual dependence of the aesthetic effect, and the methodological difficulties of evaluating the results.

The proposed study aims to fill these gaps by systematizing approaches to the aesthetic regulation of the psycho-emotional state, summarizing the factors of effectiveness in the use of original floral compositions, and formulating practical recommendations for their application. This allows for a deeper scientific understanding of the problem and expands the possibilities for the practical use of aesthetic means of psycho-emotional support.

Purpose and objectives of the article. The purpose of the article is to reveal the essence and justify the role of original floral compositions in the process of aesthetic regulation of a person's psycho-emotional state, taking into account the peculiarities of emotional perception, individual sensitivity, and the environmental context of their application.

To achieve this goal, the article sets the following tasks:

1. To determine the content, functions, and mechanisms of aesthetic regulation of the psycho-emotional state, taking into account the influence of natural and artistic images and original floral compositions.
2. To analyze the psycho-emotional impact of original floral compositions, the factors of their effectiveness, and the main scientific and practical problems of their application.
3. To substantiate recommendations for the practical use of original floral compositions to support the psycho-emotional state in various sociocultural and professional environments.

Research results. Aesthetic regulation of the psycho-emotional state in the context of the influence of natural and artistic images is interpreted as a form of indirect psycho-emotional influence, which is real-

ized through the perception of harmonized visual and sensory stimuli. Its specificity lies in the combination of the natural characteristics of objects with an artistically constructed composition, thanks to which the mechanisms of emotional self-regulation, associative thinking, and internal adaptation are activated. Such images do not impose emotional reactions directly, but create conditions for their gentle correction, which provides a lasting effect of stabilizing the emotional state and increasing the subjective feeling of psychological comfort (Table 1).

The implementation of these functions in modern conditions is manifested primarily in the transformation of the emotional background of the environment in which a person stays for a long time. For example, in workspaces, the use of floral compositions with a predominance of natural forms and moderate color contrasts helps to reduce chronic professional stress and maintain concentration without additional stimuli. In medical and rehabilitation facilities, natural and artistic images perform a compensatory function, softening the emotional reactions associated with waiting for procedures or long-term treatment, which indirectly affects the general psycho-emotional state of patients (Urakami et al., 2022). In an educational environment, such images contribute to the formation of an emotionally safe space that supports the ability to learn and reduces situational anxiety. In residential interiors, aesthetic regulation through natural and artistic images manifests itself in the stabilization of the emotional background after stressful loads, ensuring the restoration of internal balance (Chorna, 2024: 27). Thus, the functional characteristics of aesthetic regulation are not realized in isolation, but in interaction with specific environmental conditions, which makes natural and artistic images an effective and universal tool for practical support of the psycho-emotional state.

Author's floral compositions as an object of aesthetic influence are distinguished by an individualized artistic concept, a holistic image structure, and a focus on emotional experience, which determines their specific influence on the psycho-emotional state of a person. Unlike typical decorative elements, such compositions form a unique emotional signal that is perceived not only at the level of visual impressions, but also through deep associative and affective mechanisms. This provides a differentiated impact on emotional reactions, allowing for the adjustment of both the intensity of emotional responses and their qualitative coloring, which is directly reflected in emotional tone and subjective feelings of psychological comfort (Table 2).

The impact of original floral compositions is achieved through their deliberate placement in spaces characterized by high psycho-emotional stress. For example, in work environments, compositions with clearly structured forms and moderate color schemes contribute to the stabilization of emotional tone throughout the day, reducing sharp fluctuations in emotional responses without inducing emotional suppression (Jiang et al., 2021). In waiting or relaxation areas, the use of soft, flowing forms and natural shades decreases the intensity of negative emotional reactions, creating a sense of calm and predictability in the environment. In residential interiors, original floral compositions often function as an emotional anchor, promoting faster restoration of psychological comfort after stressful events (Gava & Turrini, 2024). The practical effect is further enhanced by the cumulative nature of the impact, as regular interaction with the arrangements gradually stabilizes the emotional background and supports the maintenance of a positive psycho-emotional state in daily life.

The effectiveness of using original floral compositions to correct and stabilize the psycho-emotional

Table 1

Functional characteristics of aesthetic regulation of the psycho-emotional state through natural and artistic images

Functional characteristic	Content of manifestation	Psycho-emotional effect
Emotional stabilization	Harmonization of emotional reactions through balanced forms, colors, and rhythm of composition	Reduced anxiety, emotional balance
Relaxation	Creating conditions for psychophysiological relaxation	Reduction of tension, feeling of calm
Compensatory	Partial restoration of emotional resources under stressful conditions	Increased emotional stability
Meaning-making	Activation of positive associations and symbolic meanings	Enhancement of the sense of well-being
Environmental	Improving the emotional quality of the space	Increasing psychological comfort

Source: compiled by the author based on (Kostrikova, Kostrikov, 2025: 364; Chorna, 2024: 27; Tatmurzinova, 2025; Urakami et al., 2022; Zholdak, 2025: 750).

state is determined by a set of interrelated factors that form the conditions for a purposeful and predictable aesthetic impact. Unlike the general emotional response to visual stimuli, the effectiveness of such compositions depends on the consistency of the artistic concept with individual characteristics of perception, the spatial and environmental context, and the duration of interaction. It is not only the presence of a floral composition that is important, but also the nature of its integration into the living or professional space, which determines the degree of a person's involvement in the process of emotional experience and the ability of the composition to perform a regulatory function (Table 3).

Thus, in professional environments with a high level of cognitive and emotional stress, the effectiveness of compositions increases significantly when they are adapted to the individual sensitivity of employees, when the artistic image does not conflict with the dominant emotional state, but gently corrects it (Divel, 2025). In this case, the composition acts as a stabilizer of the emotional background, reducing the fragmentation of emotional reactions throughout the working day. The context of the environment determines the nature of the regulatory influence by corre-

lating the composition with the spatial and functional parameters of the room. In medical and rehabilitation facilities, compositions that support a sense of order and predictability of space are effective, helping to reduce the emotional tension associated with anticipation or uncertainty. In educational spaces, the harmony of the artistic concept with the rhythm of the educational process allows avoiding sensory overload and maintaining the emotional composure of students. The duration of interaction with original floral compositions is of fundamental importance for the formation of a lasting psycho-emotional effect, since regular contact contributes to the consolidation of positive emotional associations and the gradual normalization of emotional tone. In residential interiors, this manifests itself in a reduction in the severity of emotional fatigue at the end of the day and a faster restoration of psychological balance. The level of aesthetic integrity of the composition, achieved through the harmony of form, color, and texture, prevents emotional dissonance and provides a sense of completeness of perception, which is an important condition for stabilizing the psycho-emotional state. The relevance of the artistic concept in practical application is manifested through the correspondence of the composition to a

Table 2

The influence of original floral compositions on the components of the psycho-emotional state

Component of influence	Nature of manifestation	Expected psycho-emotional result
Emotional reactions	Mitigation or actualization of emotional responses depending on the figurative content of the composition	Reduction of emotional tension, emotional balance
Emotional tone	Regulation of emotional activity through color saturation and dynamic forms	Maintaining an optimal level of alertness
Psychological comfort	Formation of a sense of security and aesthetic completeness of space	Increasing the subjective feeling of well-being
Associative background	Activation of individually significant positive associations	Stabilization of emotional state
Duration of influence	Cumulative effect with regular contact	Stability of positive emotional changes

Source: compiled by the author based on (Gava, Turrini, 2024; Jiang et al., 2021; Romão et al., 2025; She et al., 2025; Xie et al., 2021).

Table 3

Factors affecting the effectiveness of using original floral compositions in psycho-emotional regulation

Factor	Characteristic	Regulatory potential
Individual sensitivity	Consideration of personal characteristics of emotional perception	Increased accuracy of psycho-emotional influence
Context of the environment	Compliance of the composition with the functional purpose of the space	Enhancement of the stabilizing effect
Duration of interaction	Regularity and duration of contact with the composition	Formation of a lasting regulatory effect
Level of aesthetic integrity	Consistency of form, color, and texture	Reduction of emotional dissonance
Relevance of the artistic concept	Compliance of the composition with the user's emotional request	Optimization of corrective influence

Source: compiled by the author based on (Divel, 2025; Liu et al., 2023: 361; Sarancha et al., 2022: 185; Zhang et al., 2023; Zhuang et al., 2021).

specific emotional request of the environment or person, for example, the need for reassurance, support, or emotional recovery (Liu et al., 2023). Together, these factors form a controlled mechanism of aesthetic correction, which allows the use of original floral compositions not as a random element of decor, but as a tool for purposeful psycho-emotional stabilization in modern social and professional practices.

The use of original floral compositions in the processes of psycho-emotional regulation is accompanied by a number of scientific and practical problems that limit the predictability and reproducibility of the effects obtained. The key problem is the high variability of individual perception, which is determined by personal emotional experience, cultural codes, the level of aesthetic sensitivity, and the current psycho-emotional state, as a result of which the same composition can evoke different, and sometimes opposite, emotional reactions (Sarancha et al., 2022: 189). This complicates the formation of universal approaches to the use of floral compositions as a means of psycho-emotional regulation and reduces the possibility of their standardization. A significant problem is the contextual dependence of aesthetic influence, which manifests itself in a change in the psycho-emotional effect depending on the functional purpose of the space, the intensity of sensory load, and the social situation of interaction with the composition. When the artistic image does not correspond to the environmental context, floral compositions may lose their regulatory potential or even cause emotional dissonance (Zhang et al., 2023). An additional limitation is the dynamic nature of a person's psycho-emotional state, which causes the effectiveness of the same composition to change over different periods of time. The problem of evaluating the results of aesthetic regulation remains scientifically and methodologically complex, since psycho-emotional changes are predominantly subjective in nature and difficult to measure quantitatively. The lack of unified indicators of effectiveness complicates the comparison of the results of different studies and practical cases. In addition, the cumulative and delayed nature of the impact of floral compositions complicates the establishment of a direct cause–effect relationship between aesthetic stimulus and psycho-emotional result. Practical problems also include the limited preparedness of specialists for the targeted use of original floral compositions in psycho-emotional regulation, the risk of reducing their potential to a purely decorative function, and the complexity of adapting compositions to diverse groups of users.

The practical use of original floral compositions as a means of aesthetic support for the psycho-emotional

state should be carried out on the basis of conscious consideration of the psycho-emotional needs of the target audience and the specifics of the socio-cultural environment. It is recommended to consider floral compositions not as a universal decorative element, but as a tool for soft psycho-emotional regulation, integrated into the overall logic of space organization. In professional environments with high levels of stress, it is advisable to use compositions with a restrained color scheme and balanced plastic forms that maintain a stable emotional tone and do not create sensory overload.

In medical, rehabilitation, and social institutions, it is advisable to focus on compositions that create a sense of security, order, and predictability of space, helping to reduce anxiety and emotional tension. In educational environments, it is recommended to use floral arrangements that support emotional balance and concentration while remaining neutral to the individual emotional reactions of students. In residential spaces, it is advisable to use original compositions as elements of long-term aesthetic interaction, capable of providing a cumulative effect of psycho-emotional stabilization and recovery after stressful loads.

A general recommendation is the need to periodically update or transform floral compositions, taking into account changes in the psycho-emotional state of users and seasonal factors, which allows maintaining the relevance of the aesthetic impact. It is also advisable to involve specialists from related fields to ensure the consistency of the artistic concept with the psycho-emotional tasks of the environment. The implementation of these recommendations creates conditions for the purposeful and effective use of original floral compositions as a practical tool for supporting psycho-emotional well-being in modern socio-cultural and professional contexts.

Conclusions. The study found that aesthetic regulation of the psycho-emotional state through original floral compositions is an effective non-medicinal tool for gentle psycho-emotional influence, which is achieved through a combination of natural forms, artistic concept, and individual emotional perception. It has been proven that such compositions influence emotional reactions, emotional tone, and subjective feelings of psychological comfort, ensuring stabilization of the emotional state when they are purposefully and regularly integrated into the environment.

It has been established that the effectiveness of aesthetic regulation is determined by the compatibility of the composition with the individual sensitivity of a person, the functional and sociocultural context of the space, and the duration of aesthetic interaction. At the same time, the main scientific and practical

problems have been identified, in particular, the variability of perception, the contextual dependence of the psycho-emotional effect, the dynamism of emotional states, and the complexity of objective evaluation of results, which limits the possibilities of standardization and prediction of impact.

Recommendations have been formulated for the practical use of original floral compositions as a tool for aesthetic support of the psycho-emotional state

in professional, educational, medical, and residential environments, with a focus on their functional expediency and the relevance of the artistic concept. Prospects for further research are related to the development of methods for evaluating the effectiveness of aesthetic regulation, the study of the long-term impact of floral compositions, and the formation of interdisciplinary models for their application in the system of psycho-emotional support.

BIBLIOGRAPHY

1. Kostrikova K., Kostrikov O. Decorative plaster and bas-relief painting as elements of neurofitness in psycho-emotional rehabilitation. *Scientific Journal of National Pedagogical Dragomanov University Series 15 Scientific and pedagogical problems of physical culture (physical culture and sports)*. 2025. No. 3K (188). P. 361–365. URL: [https://doi.org/10.31392/udu-nc.series15.2025.03k\(188\).87](https://doi.org/10.31392/udu-nc.series15.2025.03k(188).87) (date of access: 19.12.2025).
2. Chorna O. Eco-art-therapy as a means of psychological healing of the individual in the conditions of modern challenges. *Personality and Environmental Issues*. 2024. Vol. 3, № 2. P. 24–32. DOI: [https://doi.org/10.31652/2786-6033-2024-3\(2\)-24-32](https://doi.org/10.31652/2786-6033-2024-3(2)-24-32)
3. Divel M. Creative hairdressing as applied art in post rehabilitation support for clients with oncopsychological experience. *Prospects and innovations of science*. 2025. Вып. 8, № 54. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-8\(54\)-1902-1912](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-8(54)-1902-1912)
4. Gava F. G. S., Turrini R. N. T. Flower therapy and perceived stress in primary health care nursing professionals: randomized clinical trial. *Revista Gaúcha de Enfermagem*. 2024. Vol. 45. Article e20230132. DOI: <https://doi.org/10.1590/1983-1447.2024.20230132.en>
5. Jiang S., Deng L., Luo H., Li X., Guo B., Jiang M., Huang Z. Effect of fragrant primula flowers on physiology and psychology in female college students: an empirical study. *Frontiers in Psychology*. 2021. Vol. 12. Article 607876. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.607876>.
6. Liu Y., Me R. C., Yusoff I. S. M. The efficacy of horticultural therapy interventions based on mental health indicators in community-dwelling older adults: a scoping review. In: *Human Factors and Ergonomics Malaysia Biennial Conference*. Cham: Springer Nature Switzerland; 2023. P. 359–374. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-60863-6_29.
7. Romão F. G. S. G., Gomes A. M. T., Gnatta J. R., Turrini R. N. T. Psycho-emotional effects of flower therapy in nursing professionals: prototypical analysis. *Cogitare Enfermagem*. 2025. Vol. 30. Article e98619pt. DOI: <https://doi.org/10.1590/ce.v30i0.98619en>.
8. Sarancha I., Kovinko M., Maksymchuk B., Tarasenko H., Kharchenko S., Demchenko I., Maksymchuk I. Horticultural therapy course as an educational-therapeutic tool of rehabilitation for individuals with MSDs. *Revista Romaneasca pentru Educatie Multidimensionala*. 2022. Vol. 14, № 3. P. 180–200. DOI: <https://doi.org/10.18662/rrem/14.3/604>.
9. She J., Wu R., Pi B., Huang J., Bao Z. Emotional state as a key driver of public preferences for flower color. *Horticulturae*. 2025. Vol. 11, № 1. Article 54. DOI: <https://doi.org/10.3390/horticulturae11010054>.
10. Tatmurzinova Y. The proficient method as an authorial psychological tool for women's transformation: from deficit to resource-based identity. *Prospects and innovations of science*. 2025. Vol. 6, № 52. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-6\(52\)-1168-1179](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-6(52)-1168-1179).
11. Urakami J., Huss E., Nagamine M., Czamanski-Cohen J., Zaccai M. The emotional experience of flowers: zoomed in, zoomed out and painted. *Horticulturae*. 2022. Vol. 8, № 7. Article 668. DOI: <https://doi.org/10.3390/horticulturae8070668>.
12. Xie J., Liu B., Elsadek M. How can flowers and their colors promote individuals' physiological and psychological states during the COVID-19 lockdown? *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 2021. Vol. 18, № 19. Article 10258. DOI: <https://doi.org/10.3390/ijerph181910258>.
13. Zhang L., Dempsey N., Cameron R. Flowers – sunshine for the soul! How does floral colour influence preference, feelings of relaxation and positive up-lift? *Urban Forestry & Urban Greening*. 2023. Vol. 79. Article 127795. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ufug.2022.127795>
14. Zholdak D. The Art of Opera Design in the Context of the Digital Turn: Culture, Technology, Ethics. *International Journal on Culture, History, and Religion*. 2025. Vol. 7 (SI3). P. 736–754. DOI: <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI3.261>.
15. Zhuang J., Qiao L., Zhang X., Su Y., Xia Y. Effects of visual attributes of flower borders in urban vegetation landscapes on aesthetic preference and emotional perception. *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 2021. Vol. 18, № 17. Article 9318. DOI: <https://doi.org/10.3390/ijerph18179318>

REFERENCES

1. Chorna, O. (2024). Eco-art-therapy as a means of psychological healing of the individual in the conditions of modern challenges. *Personality and Environmental Issues*, 3(2), 24–32. [https://doi.org/10.31652/2786-6033-2024-3\(2\)-24-32](https://doi.org/10.31652/2786-6033-2024-3(2)-24-32)
2. Divel, M. (2025). Creative hairdressing as applied art in post rehabilitation support for clients with oncopsychological experience. *Perspectives and Innovations of Science*, 8(54), 1902–1912. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-8\(54\)-1902-1912](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-8(54)-1902-1912)
3. Gava, F. G. S., & Turrini, R. N. T. (2024). Flower therapy and perceived stress in primary health care nursing professionals: A randomized clinical trial. *Revista Gaúcha de Enfermagem*, 45, Article e20230132. <https://doi.org/10.1590/1983-1447.2024.20230132.en>

4. Jiang, S., Deng, L., Luo, H., Li, X., Guo, B., Jiang, M., & Huang, Z. (2021). Effect of fragrant primula flowers on physiology and psychology in female college students: An empirical study. *Frontiers in Psychology*, 12, Article 607876. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.607876>
5. Kostrikova, K., & Kostrikov, O. (2025). Decorative plaster and bas-relief painting as elements of neurofitness in psycho-emotional rehabilitation. *Scientific Journal of National Pedagogical Dragomanov University. Series 15: Scientific and Pedagogical Problems of Physical Culture (Physical Culture and Sports)*, 3K(188), 361–365. [https://doi.org/10.31392/udu-nc.series15.2025.03k\(188\).87](https://doi.org/10.31392/udu-nc.series15.2025.03k(188).87)
6. Liu, Y., Me, R. C., & Yusoff, I. S. M. (2023). The efficacy of horticultural therapy interventions based on mental health indicators in community-dwelling older adults: A scoping review. In *Human Factors and Ergonomics Malaysia Biennial Conference* (pp. 359–374). Springer Nature Switzerland. https://doi.org/10.1007/978-3-031-60863-6_29
7. Romão, F. G. S. G., Gomes, A. M. T., Gnatta, J. R., & Turrini, R. N. T. (2025). Psycho-emotional effects of flower therapy in nursing professionals: Prototypical analysis. *Cogitare Enfermagem*, 30, Article e98619pt. <https://doi.org/10.1590/ce.v30i0.98619en>
8. Sarancha, I., Kovinko, M., Maksymchuk, B., Tarasenko, H., Kharchenko, S., Demchenko, I., & Maksymchuk, I. (2022). Horticultural therapy course as an educational-therapeutic tool of rehabilitation for individuals with MSDs. *Revista Romaneasca pentru Educatie Multidimensionala*, 14(3), 180–200. <https://doi.org/10.18662/rrem/14.3/604>
9. She, J., Wu, R., Pi, B., Huang, J., & Bao, Z. (2025). Emotional state as a key driver of public preferences for flower color. *Horticulturae*, 11(1), Article 54. <https://doi.org/10.3390/horticulturae11010054>
10. Tatmurzinova, Y. (2025). The proficient method as an authorial psychological tool for women's transformation: From deficit to resource-based identity. *Perspectives and Innovations of Science*, 6(52), 1168–1179. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-6\(52\)-1168-1179](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-6(52)-1168-1179)
11. Urakami, J., Huss, E., Nagamine, M., Czamanski-Cohen, J., & Zaccai, M. (2022). The emotional experience of flowers: Zoomed in, zoomed out and painted. *Horticulturae*, 8(7), Article 668. <https://doi.org/10.3390/horticulturae8070668>
12. Xie, J., Liu, B., & Elsadek, M. (2021). How can flowers and their colors promote individuals' physiological and psychological states during the COVID-19 lockdown? *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18(19), Article 10258. <https://doi.org/10.3390/ijerph181910258>
13. Zhang, L., Dempsey, N., & Cameron, R. (2023). Flowers – sunshine for the soul! How does floral colour influence preference, feelings of relaxation and positive uplift? *Urban Forestry & Urban Greening*, 79, Article 127795. <https://doi.org/10.1016/j.ufug.2022.127795>
14. Zholdak, D. (2025). The art of opera design in the context of the digital turn: Culture, technology, ethics. *International Journal on Culture, History, and Religion*, 7(SI3), 736–754. <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI3.261>
15. Zhuang, J., Qiao, L., Zhang, X., Su, Y., & Xia, Y. (2021). Effects of visual attributes of flower borders in urban vegetation landscapes on aesthetic preference and emotional perception. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18(17), Article 9318. <https://doi.org/10.3390/ijerph18179318>

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 7.05:004.9

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-36>

Аліна ШАУРА,

orcid.org/0000-0003-3165-5598

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри мультимедійного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

(Київ, Україна) *shaura.ay@knutd.edu.ua*

Андрій БЕРДНІКОВ,

orcid.org/0009-0006-2958-0223

магістр факультету дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

(Київ, Україна) *berdnikovandre@gmail.com*

МУЛЬТИМЕДІЙНИЙ ДИЗАЙН ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ СТРАТЕГІЇ БРЕНДУ У СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ

Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі мультимедійного дизайну як стратегічного інструменту формування візуальної комунікації брендів у соціальних мережах. У цифровому середовищі, де алгоритми Instagram, TikTok і YouTube віддають перевагу відео, анімації та інтерактивним форматам, брендам необхідно переходити від статичних моделей айдентики до динамічних мультимедійних систем. Метою статті є встановити ключові принципи впливу мультимедійного дизайну на побудову візуальної стратегії бренду та визначити інструменти, що підсилюють залучення аудиторії. Методологія дослідження ґрунтується на узагальненні результатів контент-аналітичних досліджень, проведених у 2020–2024 рр. міжнародними дослідницькими групами, маркетинговими платформами та аналітичними центрами (Hootsuite, HubSpot, Statista, Nielsen Digital, Social Insider). Зокрема, використано відкриті дані про ефективність мультимедійного контенту у публікаціях 10 глобальних брендів (Nike, Apple, Calm, Headspace, Duolingo, Netflix, Adidas, Ryanair, Gymshark, Insight Timer), що дозволило визначити тенденції та середні показники взаємодії користувачів. Для поглибленого аналізу застосовано метод кейс-стаді на прикладі HRAM Energy School. У роботі узагальнено кількісні метрики, наведені у джерелах, серед яких: engagement rate (ER – коефіцієнт залученості), click-through rate (CTR – частка переходів), average view time (AVT – середній час перегляду відео). Результати показали, що мультимедійні формати – короткі відео тривалістю 15–45 секунд, motion-графіка, інтерактивні історії та AR-фільтри – демонструють підвищення залученості аудиторії в середньому на 30–45% порівняно зі статичними публікаціями. Узагальнені дані свідчать, що контент із природною палітрою, плавною динамікою та емоційними сюжетами забезпечує стабільно вищі показники перегляду та повторної взаємодії. Аналіз кейсу HRAM Energy School підтвердив, що поєднання відео, звуку та символічних елементів формує впізнаваний емоційний наратив бренду. Практична значущість статті полягає у формуванні рекомендацій щодо впровадження мультимедійного підходу до створення айдентики та контент-стратегії у соціальних мережах.

Ключові слова: мультимедійний дизайн; візуальна стратегія бренду; соціальні мережі; айдентика; motion-графіка; інтерактивний контент; залученість.

Alina SHAURA,

orcid.org/0000-0003-3165-5598

PhD in Pedagogy,

Associate Professor at the Department of Multimedia Design

Kyiv National University of Technologies and Design

(Kyiv, Ukraine) shaura.ay@knutd.edu.ua

Andrii BERDNIKO,

orcid.org/0009-0006-2958-0223

Master of Design

Kyiv National University of Technologies and Design

(Kyiv, Ukraine) berdnikovandre@gmail.com

MULTIMEDIA DESIGN AS A TOOL FOR BRAND VISUAL STRATEGY IN SOCIAL MEDIA

The relevance of this study is determined by the growing role of multimedia design as a strategic tool for shaping brand visual communication in social media. In the digital environment, where the algorithms of Instagram, TikTok and YouTube increasingly prioritize video, animation and interactive formats, brands must transition from static identity models to dynamic multimedia systems. The purpose of the article is to identify the key principles through which multimedia design influences the development of a brand's visual strategy and to determine the instruments that enhance audience engagement.

The research methodology is based on the synthesis of findings from content-analytical studies conducted in 2020–2024 by international research groups, marketing platforms and analytical centres (Hootsuite, HubSpot, Statista, Nielsen Digital, Social Insider). The study incorporates open-source data on the effectiveness of multimedia content published by ten global brands (Nike, Apple, Calm, Headspace, Duolingo, Netflix, Adidas, Ryanair, Gymshark, Insight Timer), which made it possible to identify trends and average user-engagement indicators. A case-study method was applied to provide an in-depth examination using the example of HRAM Energy School. The work summarizes quantitative metrics reported in secondary sources, including engagement rate (ER), click-through rate (CTR) and average view time (AVT).

The results demonstrate that multimedia formats – short videos lasting 15–45 seconds, motion graphics, interactive stories and AR filters – increase audience engagement by an average of 30–45% compared to static posts. The synthesized data indicate that content featuring natural colour palettes, smooth motion and emotional storytelling consistently delivers higher view-through and repeated-interaction rates. The analysis of the HRAM Energy School case confirmed that the combination of video, sound and symbolic visual elements creates a distinctive emotional narrative for the brand. The practical value of the article lies in formulating recommendations for implementing a multimedia approach to identity development and content strategy in social media.

Key words: multimedia design; brand visual strategy; social media; identity; motion graphics; interactive content; engagement.

Вступ. У сучасному світі візуальна комунікація та візуальна стратегія стала одним із головних інструментів побудови довіри до бренду, продажів, впливу. Соціальні мережі – такі як Instagram, TikTok, YouTube, Facebook і LinkedIn – змінили концепційний, технічний та стратегічний підхід взаємодії між брендами та цільовою аудиторією. Соціальні мережі стали середовищем, де народжуються нові тренди в мультимедійному дизайні, створюються нові техніки і прийоми дизайну, формується громадська думка й створюється емоційний зв'язок між компанією та споживачем (Yoo, 2023).

Під час опрацювання теми статті було звернено увагу на те, що саме дизайн сьогодні стає основною мовою спілкування з цільовою аудиторією і включає різні методи – текстову, візуально-кольорову гамму, стилі, відео, звук, доповнену реаль-

ність та інші прийоми в комплексі. Раніше до стрімкого розвитку соціальних мереж завданням дизайну було створення візуальної гармонії, естетики, художнього оформлення зображення та тексту, але зараз дизайн виконує більш глобальну роль комплексного комунікаційного і стратегічного інструменту, що поєднує між собою одночасно всі ці методи – графіку, звук, відео, рух і взаємодію користувача (Laradi, 2024). Цей синтетичний підхід є основою мультимедійного дизайну, який розглянуто як багаторівневу систему візуальної комунікації у цифровому середовищі та соціальних мережах.

В процесі дослідження виявлено, що мультимедійний дизайн має здатність одночасно впливати на раціональне й емоційне, психологічне сприйняття контенту. Сучасний користувач соціальних мереж не лише спостерігає, а й активно взаємо-

діє з брендом, стаючи співавтором його образу, наприклад, створює користувацький контент для брендів і компаній – UGC (user-generated content). Цей процес формує новий тип комунікації – діалогічний, відкритий, двосторонній, де візуальний контент виконує роль спільної мови. Саме це підтверджують і актуальні дослідження (Islam, 2024; Johnson, 2023).

У процесі аналізу наукових праць було помічено, що більшість авторів розглядають дизайн крізь призму реклами або маркетингу (Bondarenko, 2022; Kim, 2023), але рідко досліджують його як самостійний і автономний чинник формування візуальної стратегії бренду в соціальних мережах. Така обмеженість підходів і стала однією з причин, чому вирішено зосередити дослідження саме на мультимедійному аспекті дизайну, як сучасному комплексному інструменті.

Під час дослідження було важливо простежити, як за допомогою мультимедійних інструментів і технологій можна створити цілісну естетику бренду та стратегію розвитку, просування бренду, яка відображає не лише його візуальний стиль, а й енергетику, емоційний настрій і внутрішні цінності. Дослідження сучасних брендів у соціальних мережах показало, що успішна візуальна стратегія завжди спирається на автентичність, експеримент та емоційну чесність, ДНК бренду.

Актуальність даної теми полягає у тому, що мультимедійний дизайн стає основою формування візуальної стратегії та айдентики сучасних брендів одночасно, а не як окремі аспекти. Проте у наукових працях це питання досліджене лише частково. Сучасна візуальна культура динамічна, постійно змінюється під впливом цифрових технологій, інтерактивності та коротких форматів комунікації (Lee, 2024; Ortega, 2023; Fang, 2025).

Мета дослідження – з'ясувати, яким чином мультимедійний дизайн формує візуальну стратегію бренду в соціальних мережах, визначити його ключові складові, принципи та засоби виразності, а також простежити їхній вплив на розвиток брендів, технологій та залученість аудиторії.

Для досягнення мети цього дослідження були поставлені такі завдання: 1. Визначити комплексне поняття «мультимедійний дизайн» і його складові. 2. Проаналізувати взаємозв'язок між мультимедійним дизайном і візуальною ідентичністю бренду та його стратегією. 3. Дослідити засоби та прийоми мультимедійного дизайну у соціальних мережах. 4. Розглянути приклади успішних кейсів компаній та брендів, що ефективно використовують мультимедійні інструменти для візуальної стратегії. 5.

Запропонувати рекомендації та цілісний підхід для сучасних мультимедійних дизайнерів по розробці візуальних стратегій для брендів.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному та системному аналізі мультимедійного дизайну як інструменту формування стратегії та брендової комунікації у цифровому середовищі та соціальних мережах. У дослідженні поєднано теоретичний огляд із практичними спостереженнями під час розробки айдентики та візуальної комунікаційної стратегії для бренду HRAM Energy School. Це дозволило простежити, як академічні принципи мультимедійного дизайну та сучасні технології та тренди реалізуються в реальних умовах комунікації бренду.

Методологічна основа дослідження включає аналіз наукових джерел, контент-аналіз візуальних стратегій брендів, метод кейс-стаді, а також емпіричні спостереження, отримані під час створення системи візуальної айдентики та візуальної стратегії для бренду HRAM Energy School. Такий підхід дав змогу поєднати теоретичні положення з практичним досвідом і виявити, як саме мультимедійний підхід здатен перетворити візуальну комунікацію бренду на важливий елемент його стратегічного розвитку.

Огляд літератури. Останні роки характеризуються суттєвим зростанням наукового інтересу до теми мультимедійного дизайну та його застосування в соціальних мережах, як основного комплексного інструменту взаємодії з користувачами. Згідно з дослідженнями Hall & Taylor (2024), обсяг наукових публікацій та досліджень у цій сфері збільшився майже втричі за останні п'ять років, що пов'язано з активним й стрімким розвитком нових технологій штучного інтелекту, генеративної графіки та інтерактивного контенту.

Під час опрацювання різних джерел було звернено увагу, що визначення поняття «мультимедійний дизайн» залишається багатовекторним і продовжує еволюціонувати. Yoo (2023) визначає його як «інтеграцію графічних, звукових і відеоелементів у цілісну комунікативну систему, спрямовану на створення емоційного досвіду користувача». У свою чергу, Kim & Park (2022) наголошують, що мультимедійний дизайн не обмежується візуальним компонентом, а охоплює аспекти психології сприйняття, стратегії взаємодії, поведінкової економіки та семіотики.

Pan (2025) акцентує увагу на ролі коротких відео у TikTok та Instagram як нової форми візуальної комунікації брендів. Автор підкреслює, що саме сторітелінг в коротких відеоформатах дозволяє компаніям формувати глибший емоційний зв'язок з аудиторією.

Із-за перенасиченості реклами, контенту, візуалів в соц мережах – саме короткий 15 секундний формат сторітелінгів дозволяє поступово та з гарною утримкою уваги користувачів доносити цінності та пропозиції брендів. Цю тезу підтверджують і дослідження Fang (2025), згідно з якими відеоконтент забезпечує на 45 % вищий рівень запам'ятовування у порівнянні зі статичними зображеннями.

Питання візуальної айдентики та ідентичності бренду займає важливе місце в науковій дискусії. Keller (2020) та Kotler & Keller (2021) зазначають, що сталість візуального стилю – зокрема кольорова гама, логотип і типографіка – є фундаментом довіри до бренду. Водночас сучасні автори (Nguyen, 2024; Zhang, 2023) доводять, що лише формальної візуальної єдності вже недостатньо: споживач очікує інтерактивності, емоційної автентичності та мультимедійної динаміки.

Українські дослідники також приділяють значну увагу питанням візуальної комунікації у цифровому середовищі. Шевченко (2021) аналізує айдентичність брендів у соціальних мережах і підкреслює важливість врахування психологічного портрета аудиторії при розробці візуальної стратегії. Коваленко (2022) досліджує відеоконтент як головний інструмент залучення користувачів на платформі YouTube, наголошуючи на ролі сценарної структури та ритму у побудові комунікаційного дизайну та стратегії взаємодії.

Laradi (2024) вводить поняття *personalized multimedia* – персоналізованого мультимедійного дизайну, адаптованого та створеного до поведінкових патернів, інтересів та прихильності користувачів до конкретних технічних форматів мультимедійного дизайну. Автор демонструє, що алгоритмічні системи та аналітика даних можуть бути використані не лише у маркетингу, а й у творчому процесі дизайну – наприклад, для автоматичного підбору кольорових палітр або композиційних рішень.

У світовій науковій літературі простежується тенденція до розширення підходів до контент-стратегії. Anderson (2023) та Taylor (2024) стверджують, що найуспішніші бренди інтегрують у свої комунікації різні типи медіа – фотографію, відео, 3D-анімацію, музику та інтерактивні елементи. Такий синтез створює ефект «присутності бренду», створює ефект доповненої реальності у цифровому просторі. Дає можливість оцінити переваги бренду та сформулювати відчуття від взаємодії з послугами та товарами бренду ще до фактичної покупки та формує комплексний користувацький досвід.

Fang (2025) та White & Patel (2023) наголошують і акцентують, що ефективність мультимедійних стратегій визначається балансом між естетичною привабливістю, функціональністю

та смисловим навантаженням. На їхню думку, візуальна краса без чіткої семантики не викликає довіри, тоді як поєднання художнього й аналітичного підходів створює сталі емоційні асоціації та формує лояльність до бренду.

Підсумовуючи огляд, дійшли висновку, що наукова спільнота розглядає мультимедійний дизайн не лише як творчий процес, а як стратегічну дисципліну, яка поєднує технології, психологію, аналіз даних і академічні мистецькі принципи. Водночас практичні аспекти його застосування у контексті формування візуальної стратегії бренду в соціальних мережах залишаються недостатньо розкритими – саме цей напрям і став основою даного дослідження.

Матеріали та методи. В цьому дослідженні методологічною основою був комплексний та міждисциплінарний підхід, який поєднував принципи дизайн-аналізу, контент-стратегії, соціальних комунікацій, технічних методів реалізації і когнітивної психології. Такий підхід дозволяє розглядати мультимедійний дизайн не лише як естетичне та художнє явище, а як комплексну систему взаємодії між ДНК бренду, формою, змістом і сприйняттям користувача.

У ході дослідження застосовано комплекс різних доступних методів, серед яких контент-аналіз, кейс-стаді, спостереження за поведінкою користувачів, огляд аналітики і порівняльний аналіз мультимедійних стратегій інших світових брендів та компаній. Кожен із цих методів відіграв окрему роль у верифікації та дослідженні гіпотези про потужний вплив мультимедійного дизайну на формування візуальної стратегії бренду в соціальних мережах.

Контент-аналіз використовувався для системного вивчення мультимедійних матеріалів у соціальних мережах Instagram, TikTok і YouTube. Аналіз охопив понад 100 публікацій міжнародних та українських брендів, що активно використовують відео, анімацію, AR-фільтри, інтерактивні формати та аудіо-композиції. Основна мета полягала у визначенні найбільш ефективних форматів взаємодії з користувачем.

Метод кейс-стаді реалізовано на прикладі бренду HRAM Energy School – освітнього й трансформаційного проєкту у сфері духовних практик, медитацій та саморозвитку. У межах дослідження проаналізовано айдентичність бренду, контент його соціальних мереж, дизайн рекламних кампаній і візуальні рішення веб-сторінок. Це дало змогу простежити, як мультимедійний підхід формує емоційний зв'язок між брендом і його аудиторією.

Метод спостереження дав можливість зафіксувати реакцію аудиторії на різні формати контенту:

короткі відео, динамічні сторіз, відео-подкасти та фірмові анімаційні елементи. Спостереження проводилось упродовж шести місяців із використанням аналітичних даних соціальних платформ (перегляди, збереження, коментарі, середній час перегляду).

Порівняльний аналіз застосовувався для зіставлення мультимедійної стратегії HRAM Energy School з практиками міжнародних well-being-брендів Headspace, Calm та Insight Timer. Це дозволило оцінити рівень інтеграції мультимедійних інструментів і візуальної стратегії у різних моделях комунікації та визначити особливості українського ринку та контексту.

Додатково було використані відкриті дані аналітики соціальних мереж різних форматів мультимедійного дизайну. Виконано порівняльний аналіз engagement-показників (ER, CTR, average view time), що дало можливість виявити взаємозв'язок між типом контенту та рівнем залученості та утримки уваги користувачів. Ці дані допомогли визначити, які мультимедійні формати та рішення мають найвищий потенціал для побудови сталого емоційного контакту з цільовою аудиторією.

Дослідження здійснювалося упродовж 2023–2025 років у межах виробничих задач, підготовчого та навчального курсу проектної діяльності Факультету дизайну Київського національного університету технологій та дизайну (КНУТД). Отримані результати в рамках дослідження можуть бути використані для подальших робіт у галузях мультимедійного дизайну, побудови і розвитку сучасних компаній і бізнесу, створенні бренд-стратегії та візуальної комунікації.

Результати та обговорення. Теоретична база мультимедійного дизайну у формуванні візуальної стратегії бренду та комунікації з цільовою аудиторією в соціальних мережах – це важливий аспект який розглядається як комплекс методів, засобів і технік в розробці дизайну. Мультимедійний дизайн виступає ключовим інструментом формування візуальної ідентичності бренду у цифровому середовищі. Його основна характеристика полягає у симбіозному поєднанні візуальних, асоціативних, аудіальних та динамічних елементів, що створюють цілісний емоційний досвід сприйняття (Fang, 2025). Такий інтегрований вплив підсилює запам'ятовуваність контенту й емоційне занурення аудиторії.

В результаті дослідження було сформовано які ключові аспекти належать до основних структурних компонентів мультимедійного дизайну: візуальний (графіка, колір, композиція, відеоряд), аудіальний (музика, ритм, тембр, голос), кінетичний (рух, анімація, зміна кадрів) та інтерактивний компонент (взаємодія користувача). Узагальнені результати та

розгляд кейсів підтверджують, що ці елементи забезпечують побудову та розвиток впізнаваного образу бренду, його ідентичності, який транслює цінності через емоційний мультимедійний досвід.

Візуальна стратегія бренду функціонує на трьох рівнях: стратегічному (місія, позиціонування, tone of voice, позиціонування), творчому (візуальна концепція, айдентика, брендинг, колористика, технологічні рішення) та операційному (створення контенту, публікацій, просування контенту). У бренді HRAM Energy School ці рівні інтегровані в цілісний код, комплексний підхід, що поєднує архетипічні символи, асоціативний ряд, медитативну естетику, природну палітру кольорів і мінімалістичну та сюрреалістичну графіку.

Візуальні комунікації бренду HRAM Energy School через мультимедійний контент у цифровому середовищі базується на концепції «енергії пробудження», реалізованій через поєднання відео, кольору та звуку. Використовуються елементи природи, абстрактні ілюстрації та кольори що мають асоціацію з енергією та духовними практиками (синій, зелений, червоний), плавна динаміка рухів і звукові частоти, що сприяють розслабленню і цікавості.



Рис. 1. Візуальна концепція стилю зображень для HRAM Energy School у соціальних мережах. Примітка: виконано автором для HRAM Energy School на основі брендбуку за допомогою ШІ та графічних програм (2024)

Джерело: розроблено автором.

Основні напрями мультимедійного контенту: відео-практики (короткі емоційні відео у стилі повільних моментів і динаміки), візуальні серії Instagram (динамічні каруселі, сторіз), та YouTube-подкасти (поєднання аудіо-дизайну, портретної зйомки та ambient-звуків).



Рис. 2. Візуальні серії HRAM Energy School у соціальних мережах Примітка: композиційний аналіз виконано автором на основі брендбуку HRAM (2024)

Джерело: розроблено автором.

Отримані результати підтверджують висновки Fang (2025): мультимедійний контент має викликати емпатію, створюючи ефект занурення. Візуальні елементи HRAM формують стан присутності та внутрішнього спокою.

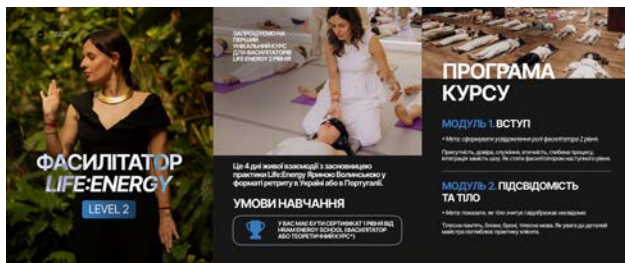


Рис. 3. Мультимедійні кадри з відеопрактик HRAM Energy School Примітка: фрагменти відео в дизайні з авторських сесій LifeEnergy, 2024 рік

Джерело: архів HRAM Energy School. Розроблено автором.

Аналіз engagement-показників показав, що у 2024–2025 роках середній рівень залученості (ER) зріс на 36 % порівняно зі статичними фото. Найвищі значення зафіксовано для відеоформатів тривалістю 20–45 секунд, з елементами slow motion та глибокими звуковими шарами (Quantum IT Innovation, 2025).

Порівняльний аналіз мультимедійних стратегій конкурентів. Порівняльний аналіз мультимедійних стратегій Headspace, Calm і HRAM Energy School продемонстрував різницю у підходах до побудови емоційного нарративу. Міжнародні бренди акцентують на технологічності, тоді як HRAM – на автентичності та духовному досвіді.

Таблиця 1

Порівняльна характеристика мультимедійних стратегій брендів

Бренд	Візуальний стиль	Основний медіаформат	Емоційний нарратив
Headspace	flat motion, інфографіка	короткі освітні відео	усвідомленість, навчання
Calm	photo-video nature mix	ambient-video	релаксація, відновлення
HRAM Energy School	живі відео, сакральна естетика	інтегрований контент (відео+фото+звук)	енергія пробудження, духовність

Джерело: розроблено автором на основі відкритих джерел (Headspace, 2024; Calm, 2023; HRAM, 2024).

Ці дані підтверджують, що ефективна візуальна стратегія у соціальних мережах залежить не від бюджету чи технічних інструментів та можливостей бренду, а від емоційного ядра бренду та цілісності мультимедійної комунікації.



Рис. 4. Приклад графіки, що створює сенс у соціальних мережах HRAM Energy School Примітка: Розкадровка публікації-слайдера

Джерело: архів HRAM Energy School. Розроблено автором.

Методика оцінки ефективності мультимедійного дизайну включає чотири основні показники: ER (Engagement Rate) – співвідношення взаємодій до охоплення; View Time – середня тривалість перегляду відео; CTR (Click-through Rate) – частка переходів за посиланнями; Emotional Resonance Index – суб'єктивна оцінка емоційного відгуку аудиторії, що визначається контент-аналізом коментарів. У межах проєкту HRAM Energy School максимальних показників досягли формати графічного сторітелінгу та відео з м'яким сценарієм та візуальні тематичні, медитативні зображення, що поєднують повільну зйомку, естетику, білий шум і легку, але акцентну типографіку. Ці результати підтверджують, що мультимедійний дизайн є не просто засобом візуального представлення, а комплексним механізмом створення сенсу, який безпосередньо впливає на емоційне залучення аудиторії та підвищує впізнаваність бренду в цифровому середовищі.

Таким чином, результати дослідження доводять, що мультимедійний дизайн – не просто форма візуального відображення, а комплексний підхід і механізм створення сенсу, який безпосередньо впливає на емоційне залучення аудиторії, трансляцію позиціонування і розвиток бренду у цифровому середовищі.

Висновки. Проведене дослідження дозволило сформувати цілісне уявлення про мультимедійний дизайн як стратегічний інструмент формування візуальної ідентичності бренду в соціальних мережах. У результаті роботи підтверджено, що мультимедійний дизайн виходить за межі традиційної графічної комунікації, стаючи системою сенсів, що поєднує технології, емоції та культурні архетипи. Основні висновки дослідження: Мультимедійний дизайн – це синтетична і комплексна форма комунікації, яка інтегрує зображення, звук, рух і інтерактив у єдину структуру сприйняття. Його головна мета – створення емоційного досвіду користувача

через усі канали взаємодії. Візуальна стратегія бренду у соціальних мережах – це не лише візуальний стиль, а динамічна система змістів та сенсів, що транслює цінності компанії через графічні та мультимедійні формати. Послідовність, асоціативність і адаптивність є її ключовими параметрами. Впровадження мультимедійного дизайну в комунікацію бренду підвищує залученість аудиторії (engagement rate) у середньому на 25–40%, що підтверджено кейсом HRAM Energy School. Найефективнішими є короткі відеоформати (до 45 сек) і серії motion-графіки, слайдери зі звуковим супроводом. Візуальна комунікація HRAM Energy School демонструє, що поєднання духовного наративу, природної палітри, руху і музичної композиції створює унікальний емоційний простір бренду, відмінний від масових комерційних стратегій. Порівняльний аналіз міжнародних брендів (*Headspace, Calm, Insight Timer*) підтвердив, що успіх мультимедійної стратегії залежить не від технологічного рівня, а від автентичності, концепції та цілісності візуальної реалізації. Методика оцінки ефективності мультимедійного контенту для соціальних мереж має враховувати не лише кількісні показники (ER, CTR), а й якісні – рівень емоційного відгуку, коментарі, ріст підписників, час перегляду та повторні взаємодії.

Отримані результати можуть бути використані як практичні рекомендації для дизайнерів, бренд-стратегів, маркетологів і власників брендів у розробці візуальних стратегій для соціальних мереж.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні впливу штучного інтелекту, нейро-дизайну та доповненої реальності на мультимедійні комунікації брендів в соціальних медіа.

Подяки

Автори висловлюють щире вдячність Васильєвій Олені Сергіївні, завідувачці кафедри мультимедійного дизайну КНУТД, за професійні поради та наукове рецензування матеріалу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Aaker D. A. Strategic Market Management. 11th ed. Hoboken: Wiley, 2020. 464 p.
2. Jenkins H., Ford S., Green J. Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture. New York: NYU Press, 2013. 352 p.
3. Kotler, P., Keller, K. L. Marketing Management. 16th ed. Harlow: Pearson Education Limited, 2022. 800 p.
4. Roberts K. Lovemarks: The Future Beyond Brands. New York: PowerHouse Books, 2004. 256 p.
5. Schmitt B. Experiential Marketing. New York: Free Press, 1999. 288 p.
6. Бондаренко О. Айдентика бренду у соціальних мережах. Art and Design, 2022, № 2, С. 85–93.
7. Коваленко Л. Відеоконтент як засіб комунікації на YouTube. Український журнал візуальних досліджень, 2022, № 1, С. 72–80.
8. Котляр Н. Роль візуальної комунікації у формуванні бренду. Дизайн-освіта, 2020, № 1, С. 58–66.
9. Литвиненко Т. Мультимедійні технології в сучасному дизайні. Культура і мистецтво, 2023, № 4, С. 44–51.
10. Оніщенко М. Особливості дизайну цифрового контенту в епоху TikTok. Технології та дизайн, 2023, № 3, С. 122–130.

11. Павленко Ю. Інтерактивність як засіб залучення аудиторії. *Комунікації сьогодні*, 2023, № 1, С. 33–41.
12. Руденко Ю. Інтерактивний контент у соціальних медіа. *Комунікації сьогодні*, 2024, № 1, С. 47–54.
13. Шевченко І. Айдентика брендів в Instagram: аналіз практик. *Contemporary Design Journal*, 2021, № 3, С. 105–113.
14. Anderson C. Visual storytelling in digital branding. *Journal of Interactive Marketing*, 2023, 62(3), P. 15–28. DOI: 10.1016/j.intmar.2023.03.004
15. Balakrishnan J., Griffiths M. Social media engagement and brand strategies. *Computers in Human Behavior*, 2021, 124, P. 1–11. DOI: 10.1016/j.chb.2021.106923
16. De Veirman M., Hudders L. Influencer marketing effectiveness. *Journal of Advertising*, 2023, 52(1), P. 77–89. DOI: 10.1080/00913367.2022.2033564
17. Lee H., Lim S. Consumer engagement with brand multimedia content. *Journal of Retailing*, 2023, 99(4), P. 675–692. DOI: 10.1016/j.jretai.2023.02.004
18. Smith A. Visual identity in competitive branding. *Journal of Design History*, 2022, 35(2), P. 220–238. DOI: 10.1093/jdh/epab051
19. White R., Patel M. Gamification elements in multimedia branding. *Journal of Consumer Behaviour*, 2023, 22(1), P. 89–103. DOI: 10.1002/cb.2051
20. Williams S. Emotional branding through multimedia narratives. *International Journal of Market Research*, 2022, 64(3), P. 355–370. DOI: 10.1177/14707853211029331
21. Wang Y. Interactive polls in brand-customer dialogue. *Journal of Interactive Marketing*, 2024, 63, P. 72–88. DOI: 10.1016/j.intmar.2021.11.005
22. Hootsuite & WeAreSocial. Digital 2024 Global Overview Report. London, 2024. 420 p.
23. HubSpot. State of Marketing Report 2024. Boston, 2024. 150 p.
24. Statista. Social Media Usage Worldwide 2023 Report. Hamburg, 2023. 62 p.
25. Nielsen Digital. Digital Consumer Trends Report 2023. New York, 2023. 54 p.
26. SocialInsider. Instagram Engagement Benchmarks 2024. Bucharest, 2024. 80 p.

REFERENCES

1. Aaker D. A. (2020). *Strategic Market Management*. 11th ed. Hoboken: Wiley. 464 p.
2. Jenkins H., Ford S., Green J. (2013). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: NYU Press. 352 p.
3. Kotler P., Keller K. L. (2022). *Marketing Management*. 16th ed. Harlow: Pearson. 800 p.
4. Roberts K. (2004). *Lovemarks: The Future Beyond Brands*. New York: PowerHouse Books. 256 p.
5. Schmitt B. (1999). *Experiential Marketing*. New York: Free Press. 288 p.
6. Bondarenko O. (2022). Айдентика бренду у соціальних мережах. [Brand identity in social media] *Art and Design*, (2), 85–93. [in Ukrainian].
7. Kovalenko L. (2022). Videоконтент як засіб комунікації на YouTube. [Video content as a means of communication on YouTube] *Український журнал візуальних досліджень*, (1), 72–80. [in Ukrainian].
8. Kotliar N. (2020). Роль візуальної комунікації у формуванні бренду. [The role of visual communication in brand development] *Дизайн-освіта*, (1), 58–66. [in Ukrainian].
9. Lytvynenko T. (2023). Мультимедійні технології в сучасному дизайні. [Multimedia technologies in contemporary design] *Культура і мистецтво*, (4), 44–51. [in Ukrainian].
10. Onishchenko M. (2023). Особливості дизайну тифрового контенту в епоху TikTok. [Peculiarities of digital content design in the TikTok era] *Технології та дизайн*, (3), 122–130. [in Ukrainian].
11. Pavlenko Y. (2023). Інтерактивність як засіб залучення аудиторії. [Interactivity as a tool for audience engagement] *Комунікації сьогодні*, (1), 33–41. [in Ukrainian].
12. Rudenko Y. (2024). Інтерактивний контент у соціальних медіа. [Interactive content in social media] *Комунікації сьогодні*, (1), 47–54. [in Ukrainian].
13. Shevchenko I. (2021). Айдентика брендів в Instagram: аналіз практик. [Brand identity in Instagram: analysis of practices] *Contemporary Design Journal*, (3), 105–113. [in Ukrainian].
14. Anderson C. (2023). Visual storytelling in digital branding. *Journal of Interactive Marketing*, 62(3), 15–28. DOI: 10.1016/j.intmar.2023.03.004
15. Balakrishnan J., Griffiths M. (2021). Social media engagement and brand strategies. *Computers in Human Behavior*, 124, 1–11. DOI: 10.1016/j.chb.2021.106923
16. De Veirman M., Hudders L. (2023). Influencer marketing effectiveness. *Journal of Advertising*, 52(1), 77–89. DOI: 10.1080/00913367.2022.2033564
17. Lee H., Lim S. (2023). Consumer engagement with brand multimedia content. *Journal of Retailing*, 99(4), 675–692. DOI: 10.1016/j.jretai.2023.02.004
18. Smith A. (2022). Visual identity in competitive branding. *Journal of Design History*, 35(2), 220–238. DOI: 10.1093/jdh/epab051
19. White R., Patel M. (2023). Gamification elements in multimedia branding. *Journal of Consumer Behaviour*, 22(1), 89–103. DOI: 10.1002/cb.2051
20. Williams S. (2022). Emotional branding through multimedia narratives. *International Journal of Market Research*, 64(3), 355–370. DOI: 10.1177/14707853211029331

21. Wang Y. (2024). Interactive polls in brand-customer dialogue. Journal of Interactive Marketing, 63, 72–88. DOI: 10.1016/j.intmar.2021.11.005
22. Hootsuite & WeAreSocial. (2024). Digital 2024 Global Overview Report. London. 420 p.
23. HubSpot. (2024). State of Marketing Report 2024. Boston. 150 p.
24. Statista. (2023). Social Media Usage Worldwide 2023 Report. Hamburg. 62 p.
25. Nielsen Digital. (2023). Digital Consumer Trends Report 2023. New York. 54 p.
26. SocialInsider. (2024). Instagram Engagement Benchmarks 2024. Bucharest. 80 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 14.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 739.4:7.071.1"19-20"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-37>**Ростислав ШМАГАЛО,***orcid.org/0000-0002-9853-8989**доктор мистецтвознавства, професор,
декан факультету історії та теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв,
(Львів, Україна) shmahalo@hotmail.com*

САКРАЛЬНИЙ КОВАНИЙ МЕТАЛ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ОЛЕГА БОНЬКОВСЬКОГО ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

У статті висвітлені питання сучасного поступу сакрального мистецтва України в галузі металопластики на прикладі творів з авторської серії кованих хрестів та свічників відомого майстра ковальства, народного художника України, професора, завідувача кафедри художнього металу Львівської національної академії мистецтв, Олега Боньковського. Поданий аналіз його робіт з мистецької і культурологічної точок зору.

Становлення й розвиток О. Боньковського як художника з металу збігається з початком загальноєвропейського відродження ковальського мистецтва у 1970–1980-х рр. Він став одним із фундаторів сучасного ковальства в Україні, сприяв відновленню підготовки студентів з цього фаху у мистецьких навчальних закладах, передовсім у Львові. Митець є учасником багатьох фестивалів та виставок ковальської майстерності на теренах нашої країни й у світі. У його доробку присутній широкий спектр різноманітних за призначенням та вирішенням декоративних витворів, у яких авторське бачення кованої пластики поєднане не тільки зі знанням традицій і прийомів ковальського ремесла, особливим відчуттям сучасного формотворення, але й з глибоким розумінням давньої символіки зображальних елементів. У серії кованих хрестів та свічників, виконаних протягом 2020-х рр., майстерне використання мови знаків у процесі втілення задуму сприяло появі цілісної концепції й гармонійної архітектоніки творів, в яких складні змістовні асоціації виникають з лаконічної й вишуканої графічності орнаментальних мотивів. Композиції виробів вирізняються багатою креативністю на основі, здавалося б, найпростішої форми – хреста. Інтерпретація художником стародавніх символів розкриває філософську глибину авторського трактування ідеї. Авторський метод спричинив створення модерних за формою та змістом робіт, демонструючи непересічні здобутки сакрального напрямку в ковальстві України.

Ключові слова: декоративне мистецтво України ХХІ ст., сакральний художній метал, ковальство, знак, символ, ковані хрести, свічники.

Rostyslav SHMAGALO,*orcid.org/0000-0002-9853-8989**Doctor of Art History, Professor
Dean of the Faculty of Art History and Theory
Lviv National Academy of Arts
(Lviv, Ukraine) shmahalo@hotmail.com*

SACRED FORGED METAL IN THE CREATIVE WORK OF OLEG BONKOVSKY

The article highlights the issues of the modern progress of Ukrainian sacred art in the field of metal plastic using the example of works from the series of forged crosses and candlesticks by the famous blacksmith, People's Artist of Ukraine, Professor, Head of the Department of Artistic Metal of the Lviv National Academy of Arts, Oleg Bonkovsky, and presents an analysis of his works from an artistic and culturological point of view.

The formation and development of O. Bonkovsky as a metal artist coincides with the beginning of the pan-European revival of blacksmithing in the 1970s and 1980s. He became one of the founders of modern blacksmithing in Ukraine, contributed to the restoration of the training of students in this profession in art educational institutions, primarily in Lviv, and is a participant in many festivals and exhibitions of blacksmithing in our country and around the world. His oeuvre includes a wide range of decorative works of various purposes and solutions, in which the author's vision of forged plastic is combined not only with knowledge of the traditions and techniques of the blacksmith's craft and a special sense of modern form-making, but also with a deep understanding of the ancient symbolism of pictorial elements. In a series of forged crosses and candlesticks made during the 2020s, the skillful use of sign language in the process of implementing the idea contributed to the emergence of a holistic concept and harmonious architectonics of the works, in which complex meaningful associations arise from the laconic and refined graphicity of ornamental motifs. The composition of the products is distinguished by the creativity of forms, and the artist's interpretation of ancient symbols reveals the philosophical depth of the author's interpretation of the idea, which led to the creation of modern works, demonstrating the extraordinary achievements of the sacred direction in Ukrainian blacksmithing.

Key words: Ukrainian decorative art of the 21st century, sign, symbol, sacred forged crosses, candlesticks.

Постановка проблеми. Вивчення творчості окремих майстрів дає можливість створити повноцінну картину поступу ковальського мистецтва України, розкриваючи як змістовно-образні, так і технічні особливості робіт, відстежувати стилістичні й технологічні зміни у цьому різновиді декоративного мистецтва. З цього погляду важливим є дослідження нових здобутків одного з фундаторів сучасного ковальства в Україні, Олега Боньковського, адже вони недостатньо висвітлені у наукових публікаціях.

Аналіз досліджень. Ковальство є одним із розповсюджених видів народного ужиткового ремесла, а від кінця ХХ ст., після періоду занепаду, переживає активний розвиток як важлива частина декоративного мистецтва в Україні та світі. Однак, цей поступ не отримав належної уваги вітчизняних науковців, за винятком небагатьох праць, серед яких і публікації автора статті (Шмагало, 2015; 2016: 194–212; 457–479).

Проте, наукові дослідження, що стосуються розвитку художньої металопластики, створеної як об'єкти сакрального мистецтва, насамперед, присвячені історії виникнення певних форм, символічним і технічним аспектам виконання подібних робіт, є доволі нечисленними. Одним з перших звернув увагу на ці витвори Д. Щербаківський, котрий у 1926 р. писав, що «На Україні і в Галичині також ставили хрести на спомин про великі чи страшні події, наприклад, в пам'ять визволення від кріпацтва, позбавлення від нападу татарського, від холери, чуми і т. п. В наші часи ставлять хрести при дорогах на своїм полі взагалі «на славу Божу», або «за одпущення гріхів» (Щербаківський, 1926: 21), зазначаючи «Придорожні хрести відрізняються від надгробних не стільки своєю формою, скільки великістю і окрасами» (Щербаківський, 1926: 22).

Мистецтвознавиця С. Боньковська зауважувала, що «Саме християнська святиня стає основним осередком засвоєння чужоземного досвіду та розвитку всіх видів місцевого релігійного церковно-храмового мистецтва. У ній синтезується як храмовобудівельне, так і мистецтво монументального й станкового декору, організації храмового простору, формування літургійно-предметного середовища та вербального супроводу церковних обрядів. Серед цього різноманіття видів, родових і типологічних структур, типів та окремих творів особливе місце, як уже зазначалося, належить творам церковної металевої пластики» (Боньковська, 2008: 26). Відмітивши, що «Художні металеві вироби церковного призначення – це величезний і водночас недостатньо досліджений пласт україн-

ської християнської культури», авторка розглянула типи й технічні особливості виготовлення, приділила увагу символічно-образному вирішенню тих чи інших виробів сакрального характеру (Боньковська, 2008: 260).

Різним аспектам розвитку ковальського мистецтва сьогодення присвячені праці С. Роготченко, який писав, що «Могутній підйом економіки держави кінця ХХ та початку ХХІ століття дав поштовх розвитку ремесла, що згодом трансформувалось у творчість. Українські творчі колективи та майстри-індивідуали досягли світового рівня. Україна репрезентує свої творчі ковальські здобутки на рівні найрозвиненіших європейських та світових країн» (Роготченко, 2018: 295).

Важливе значення для розуміння знакової системи сакрального ковальства мають також наукові праці, присвячені трактуванню міфології, вірувань, символів та емблем. Серед них публікації М. Селівачова (Селівачов, 2005), М. Станкевича (Станкевич, 2004), А. Поцелуйка (Поцелуйко, 2025) та Р. Гошовського (Гошовський, 2011: 48–52).

Проте дослідження художнього ковальства в українському мистецтвознавстві не було би повним без аналізу творів О. Боньковського. У низці публікацій та в окремих розділах монографій і видань різного характеру автор статті неодноразово аналізував ковальське мистецтво художника (Шмагало, 2000: 55; 2013: 281–291; 2000: 2). Однак, у літературі недостатньо висвітлені здобутки О. Боньковського упродовж останнього десятиліття, зокрема, виконання ним кованих христів і свічників, презентованих на його виставці в Національному музеї у Львові ім. Андрея Шептицького у 2023 р. Будучи куратором цієї виставки, автор співпрацював з художником, створивши тексти для альбому та упорядкувавши каталог робіт (Шмагало, 2024). Втім, презентований в цьому альбомі творчий доробок О. Боньковського потребує поглибленого наукового опрацювання.

Мета статті – проаналізувати творчий шлях і доробок Олега Боньковського останнього десятиліття, акцентувавши увагу на розкритті ним знакової й образної системи кованих христів як елемента сакрального кованого металу України.

Виклад основного матеріалу. У своїй еволюції кожний вид чи галузь мистецтва переживають історичні злети і падіння, періоди розквіту чи забуття. Власну траєкторію, як мистецтво і ремесло, закарбувало також ковальство, вік якого становить щонайменше три тисячі років. Активний розвиток ковальства відбувався і в середньовічному Львові, утворивши традиції виконання

елементів екстер'єру та предметів ужитку, серед яких було й церковне начиння. Це спричинилося до виникнення унікального за масштабністю та якістю архітектурного художнього металу міста.

Проте, у ХХ ст. ця галузь творчості пережила піввіковий час занепаду та нову хвилю відродження, що розпочалося наприкінці 1970-х рр. і триває донині. Нагода простежити характер цієї хвилі у часі та в усіх її жанрово-видових і стилістичних видозмінах виникла завдяки виставці піонера відродження галузі або «львівського Гефеста» Олега Боньковського (2023). Персональна виставка «Коваль Олег Боньковський» з нагоди його 80-ліття відбулася в Національному музеї ім. Андрея Шептицького у Львові і містила переважно твори сакрального характеру. Більшість із них – це хрести, свічники, світлини храмових брам, поручнів та кованого іконостаса каплиці Благовіщення Святоонофрійського монастиря.

Олег Боньковський – жива легенда українського художнього металу, народний художник України. Його творче приборкання заліза синхронне із хвилею загальноєвропейського відродження ковальського мистецтва у 1970–1980-х рр. Знаковою подією відродження художнього ковальства в Україні стала персональна виставка «Коване залізо Олег Боньковського», яка відбулася у Львівському музеї етнографії та художніх промислів 1984 р.

Майстер став найвідомішим у світі представником українського художнього ковальства, одним з основоположників кафедри художнього металу Львівської національної академії мистецтв, виховав цілу плеяду талановитих послідовників. Авторитетний учасник престижних ковальських симпозіумів в Україні, Австрії, Чехії, Німеччині, Швеції та США, він є також автором методичних розробок і статей, в яких висвітлює проблематику розвитку та власний погляд на сучасний художній метал у світі.

Творчий доробок «львівського Гефеста» представляє широкий спектр втілення авторських образотворчих, технічних і стилістичних ідей, в ньому прочитуються мистецький шлях, авторська пластика, «раціо», стилістика декору. О. Боньковський став універсальним майстром, для якого важливим є передусім вміння конструктивно мислити та структурувати форми, що робить його твори надзвичайно продуманими, вираженими з точки зору архітектоніки роботи й організації простору. Поряд з тим він творить власну знаково-символічну систему, щоби якомога лаконічніше передати зміст виробу через формальне вирішення. Кожний твір завжди ретельно продуманий технологічно і композиційно, ґрунтується на

величезному попередньому відборі та кристалізації остаточного задуму. При цьому методи роботи О. Боньковського світоглядно охоплюють враження від уроків композиції його вчителя Р. Сельського до аналізу сучасного професійного доробку закордонних колег.

Секрет піввікового успіху ковальства О. Боньковського можна пояснити, насамперед, тим, що він зважає на естетику того, що можна спостерігати у житті. Культура ХХ ст., загартована естетичним бунтарством, продемонструвала характерний для представників декоративного мистецтва перехід від традиційного ремесла до мистецьких звершень, що поєднують давні технічні прийоми із модерними формальними рішеннями. Такі майстри долають багатовікову ілюзію «високого покликання» лише «богообраних» красних мистецтв (живопису, скульптури, архітектури тощо). М. Протас зауважувала «Звертала на себе увагу мультидисциплінарність творчого підходу багатьох митців до завдання...», відзначаючи застосування художниками складної техніки виконання «...в творах не лише світського призначення, але і сакрального, як в інтер'єрах, так і в ландшафті та архітектурно-урбаністичному плануванні об'єктів різного призначення» (Протас, 2022: 60). Це повною мірою стосується й О. Боньковського, предметний «залізний світ» творів якого рівноправний з образотворчим мистецтвом. Це – ковані брами для храмів, іконостаси, надбанні хрести, поручні, настінні панно для інтер'єрів, хороси, люстри, бра, світильники, паркова і виставкова пластика, сувеніри.

Від перших кроків самостійної творчості в галузі ковальства О. Боньковський уникав «літературності», зосереджуючи увагу на самодостатній асоціативній формі виробу. Відхід автора від фольклорної образності окреслився в композиції «Слов'янські боги» (1983), у якій майстер продемонстрував своє бачення традицій ковальського ремесла. Тут його авторський почерк набув відтінку легкого, доброзичливого гумору, що виразило давньослов'янську міфологію вірувань в образах богів Хороса, Сварога, Перуна, Велеса, Ярила, Лади і Леля, та низці фігуративних творів 1960–1980-х рр. Знаковим твором, який остаточно викристалізував притаманний О. Боньковському стиль, є панно «За народними мотивами» (1983). У ньому митець максимально застосував виразні засоби лінії, ритміки та пластики, відмовившись від фігуративних зображень. Мереживний принцип залишився визначальним і під час створення тематичних орнаментально-фігуративних композицій монументального характеру.

Низку огорож, воріт, рекламних вивісок О. Боньковський виконав для історичної частини Львова. Відповідальність подібних завдань пов'язана з тактовним узгодженням твору сучасного художника із середовищем давнього міста, з урахуванням стилістики певного часу. Митець завжди шляхетно пристає на пропоновані правила гри, продиктовані пам'ятками архітектури.

На окрему увагу заслуговує сторінка творчості О. Боньковського як члена асоціації ковалів "ABANA" під час відвідин США. Там, зокрема, з'явилися нові творчі ходи циклічних композицій, в яких автор не зраджує характерній для нього лірично-філософській тематиці. Як стверджує дослідник А. Поцелуйко «...дослідження духовної традиції як форми передачі релігійного, соціального і культурного досвіду вимагає звернення до аналізу таких жанрів усної народної творчості, як казки, легенди, перекази, думи, які є основним ретранслятором давніх міфологічно-релігійних структур» (Поцелуйко, 2025: 282). У США митець на замовлення християнської общини виконав і перші хрести. Повернувшись в Україну, він від 2014 р. продовжував працювати над серією образних хрестів, спонуканий боротьбою захисників України з російською агресією.

Одним зі значимих мотивів у доробку О. Боньковського є зображення хреста. Підкреслюючи поширення таких елементів у культурі України, М. Станкевич писав, що «У ранньохристиянське мистецтво хрест проникає в III–IV ст., а в наступних століттях він впроваджується в літургію, стає постійною темою пластичних і живописних зображень» (Станкевич, 2004: 20). Як зазначає Р. Гошовський, «Знак хреста, якому поклоняємося, дуже широко використовується в образотворчому мистецтві. Його втілення через образ божественного використовують у сакралізації образу людини – під час обрядів наносяться на одяг священників, виготовляють предмети церковного вжитку, такі як напестольні хрести, ручні, екстер'єрні. Вони є символом духу й безсмертя» (Гошовський, 2011: 49).

Світоглядно хрестологія О. Боньковського визріла на десятиліття раніше, ніж настав переломний для його «залізної творчості» 1980-й рік. Ще 1972 р. з'явилися сповнений динамічного драматизму бетонний горельєф із зображенням селянина за мотивами повісті Василя Стефаника «Камінний хрест», вагомий вплив мала також поезія Івана Франка й Лесі Українки. Тож уже пів віку хресна тематика в залізі постає неймовірно багатим розмаїттям творчо-філософських інтерпретацій і символів української боротьби. Сам майстер

називає цей дородний творчий процес власною «хресною дорогою». На цій дорозі він не обирає «легких» хрестів. Кожен із них є філософськи продуманим, унікальним авторським твором, що має своє високе сакральне «призначення».

Щодо ідейної кульмінації, то вона виражена в образно-лаконічному універсальному сакрумі «хрестотворів». У виставці, яка відбувалась у виставкових залах Національної спілки художників України (Київ, 2025), була представлена ретроспективна частина й нинішня авторська серія хрестів, створених упродовж 2019–2023 рр. Маштабність експозиції свідчить, що така праця кількісно і якісно не має аналогів у галузі художнього металу в Україні та Європі. Початково автором було заплановано серію хрестів, «присвячену Перемозі України над московією» (19 творів), та серію свічників «Різдвяна зірка» (15 творів), які інтерпретують чи не найпоширеніші у світі сакральні релігійні символи. Очевидну формальну креативність і світоглядно-філософську глибину композицій підсилюють назви: від біблійного символу «Виноградної лози» до «Присвяти Небесній Сотні», «Над полями спалених соняшників», «Над полями вітряків» та «Над чистими водами». Перелічений ряд продовжують хрести, названі на честь релігійних свят: «Йорданський», «Животворний», «Зішестя Святого Духа». Усі твори наповнює потужна знакова енергетика. Вони гостро актуальні за своїм драматичним змістом і за оптимізмом духу та несуть сильний емоційний заряд.

У формально-технологічному плані автор принципово дотримується традиційних для давнього ковальства технік і засобів з'єднання найпростіших елементів твору в єдину цілісну композицію геометризованого або «розквітлого» хреста. Данину традиції у серії найповніше виражає ромбовидна композиція хреста «Виноградна лоза». Апогеем багаторічного авторського пошуку геометрично-структурних композицій є хрест «Над полями спалених соняшників». Від 2014 р. образ спалених соняшників утвердився як символ скорботи за загиблими українськими воїнами в російсько-українській війні. Найпопулярнішими серед візерунків, що вражають лаконічністю вирішення або динамічністю й розкішшю, є орнаментальні комбінації з фітоморфних, тетралогічних мотивів і зображень людських постатей. Серед мотивів декору автор найчастіше обирає елементи «розетки», «зірки», «хреста», «свастики», «ромбу», «квадрату» та «кола», компіляції яких, за визначенням М. Селівачова, є спробами «... багатьох авторів розробити власні типологічно-класифі-

каційні системи орнаментальних знаків, мотивів, символів» (Селівачов, 2005: 237). Притаманні ковальській орнаментіці мотиви й абстрактні геометричні знаки переважають у декоруванні творів з округлими, потрійними, чотирибічними елементами, хрещатими композиціями, рапортно-кесонними схемами.

Відзначимо, що О. Боньковський є справжнім «володарем стихій» у залізі. Він неперевершено передає пластичну плинність води у хресті «Над чистими водами» та повітря у хресті «Над степами вітряків». Автор сам жартома каже, що вправний коваль повинен уміти викувати з розпеченого заліза те, що жінка може зліпити з тіста. Саме таке надзавдання проявляється у динамічній композиції хреста «Зішестя Святого Духа». Ритміка залізних ліній досягає тут враження невагомості і випускається в небо.

На початку 2020-х рр. О. Боньковським викувана авторська серія підсвічників «Різдвяна зірка» (12 творів), які інтерпретують один з найпоширеніших у світі сакральних релігійних символів Світового Древа. Це найменші рухомі предмети кованого сакрального ансамблю. Варіативні композиції так званих «різдвяних» хрестів можуть слугувати і в якості напрестольних. Підсвічники демонструють безмежну варіативність композиційної схеми хрестовидних розеток, які автор принципово творить на основі давніх технік з'єднання і просікання металу.

Висновки. Сакральне ковальство Олега Боньковського позначене неповторним авторським стилем. Художник-коваль практично змінив стереотипи церковної традиції, яка дозволяла виго-

товляти предмети сакрального вжитку лише з благородних металів та їх сплавів. Утім, він чутливо реагує на задану стилістику храмової архітектури. Не порушуючи усталених структурних канонів церковного начиння, митець водночас не зраджує характерним рисам самого ковальства: раціональності форми та монохромного аскетизму. У предметно-видовому діапазоні це ковальство досягло ансамблевого звучання «залізного рою», але не претендує на головні ролі у храмовому ансамблі. Чорний метал немовби «жертвує» поліхромію для ікони. Тож у творах народжується ритмічний сплав повітря і мережива чорних графічних ліній, які красномовніше за золото підносять до споглядання Божої сутності. Окремо відзначимо авторські свічники та проекти семисвічників О. Боньковського. Їхні композиційні інтерпретації розроблено в рамках канонічних схем Світового Древа. За своїм світоглядом та естетикою, митець є глибоко закоріненим в народну культуру. В підсвічниках проглядаються символи-інтерпретації, перековані мовою металу з народних вишивок, писанок, традиційного різьблення по дереву.

О. Боньковський є яскравим представником львівських митців свого покоління, провідна риса яких – універсалізм творчих пошуків у широкому жанрово-видовому діапазоні. Періодично він презентує також ретроспективні персональні виставки живопису, авторської книжкової графіки, збірки поезій та новел. Утім, саме ковальство Олега Боньковського – піонера відродження цього різновиду декоративного мистецтва, багато в чому визначило шлях розвитку художнього металу у Львові та Україні загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боньковська С. М. Сакральна металева пластика в системі храмового комплексу. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. пр. Вип. 8. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. С. 26–28. URI: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/16870> (дата звернення: 15.10.2025)
2. Гошовський Р. Декоративно-семантичні чинники сакралізації культових об'єктів українців XVI – початку XXI століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтво*. 2011. Вип. 21–22. С. 48–52.
3. Поцелуйко А. Міфологічні вірування як основа етнічних культурних кодів. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Вип. 2. С. 281–287. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-38> (дата звернення: 10.12.2025)
4. Протас М. О. Художнє ковальство як «розширене поле» скульптури. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. Вип. 6. С. 56–63. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.7> (дата звернення: 10.12.2025)
5. Роготченко С. Збереження традицій та впровадження інновацій у ковальському мистецтві України від 1970 років до сьогодення. *Збірник наукових праць Сучасне мистецтво*. 2018. Вип. 14, С. 287–298. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152251> (дата звернення: 15.12.2025)
6. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики: (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ : Ант, 2005. 400 с.
7. Станкевич М. Автентичність мистецтва. Питання теорії пластичних мистецтв. Львів : СКІМ, 2004. 192 с.
8. Шмагало Р. Ковані брами для храмів (Олег Боньковський). *Образотворче мистецтво*. 2000. Ч. 3–4. С. 55.
9. Шмагало Р. Сакральне ковальство Олега Боньковського; Памятні хрести; Свічники; Семисвічники. *Олег Боньковський: Ковані хрести*: альбом / авт.-упоряд. Р. Шмагало. Львів : Видавництво «Свічадо», 2024. 96 с.: іл.
10. Шмагало Р. Сакральний напрямок у ковальстві Олега Боньковського. *Український світ. Україна – Німеччина*. 2000. С. 2.

11. Шмагало Р. Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. *Енциклопедія художнього металу*. Т. II. Львів : Апріорі, 2015. 276 с. 668 іл.
12. Шмагало Р. Т. Художній метал України другої половини ХХ ст. *Історія декоративно-прикладного мистецтва України: у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського*. Т. 5 / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. С. 194–212; 457–479.
13. Шмагало Р. Ювілей «Львівського Гефеста»: панорама творчості Олега Боньковського. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 24. Львів : ЛНАМ, 2013. С. 281–291.
14. Щербаківський Д. Буковинські і Галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці. *Українське мистецтво*. Ч. 2. XXXIV. Київ; Прага : Укр. громад. вид. Фонд, 1926. 62 с.: іл.

REFERENCES

1. Bonkovska, S. (2008) Sakralna metaleva plastyka v systemi khramovoho kompleksu. [Sacred metal sculpture in the temple complex system] *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii: zb. nauk. pr.*, 8. 26-28. <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/16870> (date of access: 15.10.2025). [in Ukrainian]
2. Hoshovskyi, R. (2011) Dekoratyvno-semantychni chynnyky sakralizatsii kultovykh ob'ektiv ukrainsiv XVI – pochatku ХХІ stolittia. [Decorative and semantic factors of sacralization of cult objects of Ukrainians in the 16th – early 21st centuries] *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvo*, 21–22. 48-52. [in Ukrainian]
3. Potseluiko, A. (2025) Mifolohichni viruvannia yak osnova etnichnykh kulturnykh kodiv. [Mythological beliefs as the basis of ethnic cultural codes] *Fine Art and Culture Studies*, 2. 281-287. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-38> (date of access: 10.12.2025). [in Ukrainian]
4. Protas, M. (2022) Khudozhnie kovalstvo yak „rozshyrene pole“ skulptury. [Artistic blacksmithing as an „expanded field“ of sculpture] *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 6. 56-63. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.7> (date of access: 10.12.2025). [in Ukrainian]
5. Rohotchenko, S. (2018) Zberezhennia tradytsii ta vprovadzhennia innovatsii u kovalskomu mystetstvi Ukrainy vid 1970 rokiv do sohodennia. [Preservation of traditions and introduction of innovations in the blacksmithing art of Ukraine from the 1970s to the present] *Zb. nauk. pr. Suchasne mystetstvo*, 14. 287-298. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152251> (date of access: 15.12.2025). [in Ukrainian]
6. Selivachov, M. (2005) Leksikon ukrainskoi ornamentyky (ikonohrafiia, nominatsiia, stylystyka, typolohiia) [Lexicon of Ukrainian Ornamentation: (ikonography, nimation, stylistics, typology)]. Kyiv: ANT. 400 p. [in Ukrainian]
7. Stankevych, M. (2004) Avtentychnist mystetstva. Pytannia teorii plastychnykh mystetstv. [Authenticity of art. Questions of the theory of plastic arts]. Lviv: SKIM. 192 p. [in Ukrainian]
8. Shmahalo, R. (2000) Kovani bramy dlia khramiv (Oleh Bonkovskyi). [Forged gates for temples (Oleg Bonkovsky)] *Obrazotvorche mystetstvo*, 3-4. 55. [in Ukrainian]
9. Shmahalo, R. (2024) Sakralne kovalstvo Oleha Bonkovskoho; Pamiatni khresty; Svichnyky; Semysvichnyky. [Sacred blacksmithing by Oleg Bonkovsky; Memorial crosses; Candlesticks; Seven-candlesticks] *Oleh Bonkovskyi: Kovani khresty: Lviv: Vydavnytstvo «Svichado», 96 p. [in Ukrainian]*
10. Shmahalo, R. (2000) Sakralnyi napriamok u kovalstvi Oleha Bonkovskoho. [The sacred direction in the blacksmithing of Oleg Bonkovsky] *Ukrainskyi svit. Ukraina – Nimechchyna*. 2. [in Ukrainian]
11. Shmahalo, R. (2015) Khudozhnii metal Ukrainy ХХ – poch. ХХІ st. [Artistic metal of Ukraine 20th – early 21st century] *Entsyklopediia khudozhnoho metalu*. Vol. II. Lviv: Apriori. 276 p. [in Ukrainian]
12. Shmahalo, R. (2016) Khudozhnii metal Ukrainy druhoi polovyny ХХ st. [Artistic metalwork of Ukraine in the second half of the 20th century] *Istoriia dekoratyvno-prykladnoho mystetstva Ukrainy*. Vol. 5. Kyiv: IMFE ім. М. Т. Рильського. 194-212; 457-479. [in Ukrainian]
13. Shmahalo, R. (2013) Yuvilei „Lvivskoho Hefesta“: panorama tvorchosti Oleha Bonkovskoho. [Anniversary of „Lviv Hephaestus“: a panorama of Oleg Bonkovsky's work] *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. 24. 281-291. [in Ukrainian]
14. Shcherbakivskyi, D. (1926) Bukovynski i Halytski derevliani tserkvy, nadhrobni i prydorozhni khresty, fihury i kaplytsi. [Bukovinian and Galician wooden churches, tombstones and roadside crosses, figures and chapels] *Ukrainske mystetstvo*, XXXIV, 2. Kyiv; Praha : Ukr. hromad. vyd. Fond. 62 p. [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 07.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 7.012 : 001.891 : 001.895

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-38>**Ян ЯСІНСЬКИЙ,***orcid.org/0009-0009-8653-2668**аспірант кафедри моди та стилю**Київського національного університету технологій та дизайну**(Київ, Україна) greensky@i.ua***Марина КОЛОСНІЧЕНКО,***orcid.org/0000-0003-0020-3214**доктор технічних наук, професор,**професор кафедри моди та стилю**Київського національного університету технологій та дизайну**(Київ, Україна) mv.kolosnichenko@gmail.com*

ПЕРЕДПРОЄКТНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЯК СКЛАДОВА ІННОВАЦІЙ У ДИЗАЙНІ

У роботі представлено аналіз методів передпроектних досліджень, які систематизовано відповідно до категорії одержуваної інформації, а також особливостям застосування у сучасному дизайні, способам отримання даних, точності та релевантності у проектних рішеннях.

Систематизовано передпроектні дослідження згідно категорії та особливостей напрямку, а також способів отримання даних. Виявлено та структуровано найбільш важливі методи щодо отримання інформаційної бази досліджень шляхом вивчення, узагальнення і порівняння відповідно до пріоритетної цінності інноваційних цифрових вимірів сучасного дизайну, а також інформаційної бази сегментів користувачів, їх вподобань та поведінкових патернів. Виявлено інтегральні взаємозв'язки сучасних проектних методів у визначенні аналітики трендів, а також їх переваг і поведінкових сценаріїв. Обґрунтовано доцільність формування передпроектного завдання як періоджерела в сучасному цифровому проектуванні при розробці інноваційних дизайн-продуктів. У дослідженні використано методи системного аналізу наукових публікацій за тематикою дослідження, комплекс загальнонаукових методів порівняльного аналізу, інформаційний, метод класифікацій, сучасних методик та методів в цифровому дизайні.

Особливу увагу приділено трансформації передпроектних досліджень в умовах цифровізації дизайн-практик та зростання ролі даних у прийнятті проектних рішень. Розглянуто значення інтеграції аналітики користувацького досвіду, технологічних обмежень і ринкового контексту як цілісної основи для формування інноваційної дизайн стратегії. Акцентовано, що системна передпроектна аналітика дозволяє знизати ризики помилкових проектних рішень та підвищити адаптивність дизайн-продукту до змінних соціокультурних і технологічних умов. Окреслено потенціал подальшого розвитку методів передпроектних досліджень у міждисциплінарному та освітньому вимірах сучасного дизайну.

Представлені дослідження пропонують удосконалений алгоритм для створення достовірної інформаційної бази як системи для розробки технічного завдання при проектуванні сучасних дизайн-продуктів. Матеріали досліджень можуть застосовуватися при підготовці фахівців з дизайну, суміжних фахівців, а також у проектних практиках різновидів дизайн-діяльності.

Ключові слова: *дизайн, передпроектний аналіз, інноваційні методи, дизайн-мислення, цифровий дизайн, дизайн-концепція, проектування дизайн-продуктів.*

Yan YASINSKYI,

orcid.org/0009-0009-8653-2668

*PhD student at the Department of Fashion and Style
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) greensky@i.ua*

Maryna KOLOSNICHENKO,

orcid.org/0000-0003-0020-3214

*Doctor of Engineering, Professor,
Professor at the Department of Fashion and Style
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine) mv.kolosnichenko@gmail.com*

PRE-PROJECT RESEARCH AS A COMPONENT OF INNOVATION IN DESIGN

The paper presents a comprehensive analysis of pre-project research methods, systematized according to the type of information obtained, the specifics of their application in contemporary design practice, data acquisition techniques, and their accuracy and relevance for design decision-making.

Pre-project research methods are classified according to research categories, specific design domains, and data collection approaches. The most significant methods for establishing a reliable informational research base are identified and structured through analysis, generalization, and comparative evaluation, with particular attention to the priority role of innovative digital dimensions in contemporary design, as well as data related to user segments, their preferences, and behavioral patterns. Integral interrelationships among modern design methods in trend analysis, including their advantages and associated behavioral scenarios, are identified and examined. The feasibility of developing a pre-design brief as a primary source in contemporary digital design for the creation of innovative design products is substantiated.

The study employs methods of systematic analysis of scientific publications relevant to the research topic, a set of general scientific comparative analysis methods, information analysis techniques, classification methods, as well as contemporary tools and methodologies applied in digital design.

Particular attention is given to the transformation of pre-project research practices under the conditions of digitalisation of design practices and the growing role of data in project decision-making. The importance of integrating user experience analytics, technological constraints, and market context as a holistic foundation for shaping an innovative design strategy is examined. It is emphasised that systematic pre-project analytics reduces the risks of erroneous design solutions and increases the adaptability of the design product to changing socio-cultural and technological environments. The potential for further development of pre-project research methods within the interdisciplinary and educational framework of contemporary design is outlined.

The research proposes an improved algorithm for constructing a reliable informational base as a structured system for developing technical specifications in the design of contemporary design products. The research findings may be applied in the education and professional training of design specialists and related professionals, as well as in practical design activities across various design fields.

Key words: *design, pre-design analysis, innovative methods, design thinking, digital design, design concept, design product development.*

Постановка проблеми. Дизайн охоплює сьогодні практично усі сфери діяльності людини, кожна з яких має свої особливості, критерії та закони, доскональне знання яких дозволяє створювати повноцінні дизайн-об'єкти, тиражувати їх виробничими обсягами. Відповідно до ДСТУ 3899-99, дизайн визначено як «комплексна науково-практична діяльність щодо формування гармонійного, естетично повноцінного середовища життєдіяльності людини і розроблення об'єктів матеріальної культури» (ДСТУ, 1999). Отже, в цілому дизайн являє собою процес творчого проектування, що поєднує мистецтво та інженерію, а також результат цього проектування.

Створення об'єктів дизайну – складний процес, в якому лише одного досвіду та знань дизай-

нера буває не завжди достатньо. Сьогодні практично будь якій предмет є продуктом сучасного виробництва зі складним обладнанням та високоточними технологіями, продуктом комплексного труда різноманітних фахівців. Практично будь-який процес дизайн-проектування спирається на раніше отримані інформаційні дані. Але незважаючи на те, що саме проектування вивчено і описано авторами багаторазово, не існує чіткої і єдиної систематизації видів досліджень, що робить скрутним вибір того чи іншого методу для отримання даних для проектного завдання. Саме тому, проведення передпроектних досліджень залишається ключовою складовою дизайн-діяльності. Такий аналіз є етапом, що передуює проектуванню, і включає дослідження, аналіз завдань,

ескізи та обговорення, що допомагає створити основу для визначення дизайн-стратегії. Існуючим й дотепер процесом передбачено вивчення і аналіз завдання та інформації по дизайн-об'єкту, проведення досліджень та ескізування з повним комплексом інженерних послуг, обговорення результатів із замовником та підготовка проєктної документації. Термін «передпроєктний аналіз (у дизайні)» також визначено ДСТУ 3899-99 як процес «вивчення об'єкта дизайн-проєктування, яке дає змогу визначити характеристики, що підлягають впливу дизайну, та мотивувати завдання їхнього перетворення» (ДСТУ, 1999). Цим стандартом також регламентовано терміни, що є обов'язковими для застосування в усіх видах нормативної, довідкової документації та науково-методичної літератури з дизайну та ергономіки в системі «людина-машина» (СЛМ). Також стандартом окремим терміном визначено систему «людина-техніка-середовище» (СЛТС) як взаємодію основних складників для реалізації проєктної діяльності. Останній термін є особливим визначником стандарту, бо є одним з основних, що регламентує людину як провідного функційного складника, підкреслюючи її творчість, інноваційність та креатив мислення.

Сьогодні дизайн перетворився з інструменту підвищення рівня споживання в інструмент, що створює нові цінності, які закладені в основу інноваційних розробок. Завдяки застосуванню гуманістичного методу дизайн-мислення (design thinking) (Brown, 2019), сьогодні у соціокультурному й навчальному трендах розвитку нашої країни, він «використовується певною групою людей, задіяних у сфері life design, інноваційних компаніях, ІТ проєктах, школах реклами, проєктах профорієнтації та громадських організаціях, у соціальному підприємстві, бізнесі, державному секторі» (Козак, 2022). Сучасні дослідники визначають цей інноваційний метод як необхідний для дизайн-освіти в рамках розбудови креативної економіки України, створення та синтезу новітніх рішень, де ключовими є креативність та увага.

Загалом сутність методики передпроєктного аналізу в дизайні складається в розчленовуванні процесу дослідження пропонованої дизайнерові ситуації на ряд етапів, самостійних за цілями і результатами роботи. Таким чином, передпроєктний аналіз у дизайні являє собою кількісну характеристику СЛТС, яку використовують для оцінювання окремої ергономічної властивості системи. Отже, помилка на цьому етапі вартує дорого: кінцевий успіх при створенні дизайн-продуктів великою мірою залежить від якості передпроєк-

тного дослідження. У цьому контексті потребує осмислення та удосконалення алгоритм передпроєктного аналізу та обґрунтованої систематизації публікаційних матеріалів.

Актуальність дослідження зумовлена також тим, що передпроєктний аналіз у дизайні потребує узагальнення наявних проєктних рішень і новітніх тенденцій для систематизації та розвитку сучасних напрямів у концептуальному розвитку та практичному ракурсі шляхом застосування цифрових інновацій.

Аналіз досліджень. Проєктний процес завжди починається з формування інформаційної бази та вирішення аналітичних задач. Саме тут реалізується дослідницька функція проєктування – складання всебічного знання про об'єкт проєктування та представлення його у належному для проєктного використання вигляді. У проєктній практиці ця робота інколи зводиться до громіздких описів, з яких лише мала частина може бути використана у проєктуванні. Дослідження та аналіз у дизайні – це передпроєктне вивчення завдань та обставин проєктування, осмислення проміжних та кінцевих результатів роботи. Саме така стадія проєктування і носить назву передпроєктного аналізу або передпроєктного дослідження.

Відомо, що передпроєктне дослідження відбувається з метою параметризації проєкту – це етап збору необхідних даних та їх аналізу. Такі дослідження дозволяють раціоналізувати обрання варіантів реалізації проєкту, що надає змогу розрахувати необхідні ресурси, терміни проєктування, підвищити ефективність виробництва. Окремою частиною роботи є вивчення функціональності продукту з метою виявлення переваг та недоліків при експлуатації виробів. Під час передпроєктних досліджень необхідно визначити такі основні моменти: сегментацію ринку та виробництва; зручність та функціональність дизайн-продукту; можливості його модернізації з урахуванням розробок конкурентів. Отримані аналітичні результати дають можливість сформулювати технічне завдання та вибудувати дизайн-концепцію. Отже, підготовка дизайн-проєкту включає в себе такі передпроєктні дослідження: аналіз конструктивного рішення; експертиза аналогів; аналіз технологічних можливостей та умов споживання; дослідження тенденцій розвитку визначеного класу виробів; внесення пропозицій щодо змін та розширення асортименту дизайн-продуктів. Саме тому, вдалий вираз відомого експерта з проблем сучасного бізнесу Брайана Трейсі «невдале планування – планування невдачі» залишається конче актуальним (Трейсі, 2017). Сучасний дизайн є

таким методом проектування, який співвідноситься з цілим рядом сфер людської діяльності, об'єднує в собі ряд мультидисциплінарних компетенцій, базується на знаннях і вміннях у різноманітних сферах. Він важливий сьогодні, бо приносить водночас зміни, процес і підхід – презентує нові ідеї, дозволяє оцінити попередній успіх, створювати в обмежених рамках, а також покращувати роботу соціуму. При цьому, центром проектування був і залишається замовник, хоча результат дизайн-проектування (проект або дизайн-продукт) базується на сучасних технологіях та поєднує в собі відповідність споживчих запитів раціональному вирішенню завдань дизайнером.

Дослідження Козак Т.С., Швець О.А. (Козак, 2022) підтверджують необхідність впровадження методу дизайн-мислення як інноваційної та інтерактивної форми навчання дизайнерів, яка в подальшому розкриває їх творчий підхід на стадії передпроектного дослідження. Такий підхід є можливим завдяки командній співпраці всіх учасників на різних етапах проектування за інноваційними моделями творчої діяльності, наскрізним елементом яких є людина та її цінності.

Відомо, що напрями дизайну охоплюють багато сфер – від візуального мистецтва до створення фізичних об'єктів та цифрових інтерфейсів. Основні з них включають Арт-дизайн, графічний, промисловий, дизайн інтер'єру, ландшафтний, архітектурний, фешн-дизайн. Передпроектні дослідження у цих сталих напрямках передбачають класичний підхід із системою чинників, що впливають на проектне рішення.

Окремою ланкою виступають передпроектні дослідження спеціалізованих на новітніх напрямках проектування дизайн-продуктів – Web- та UI/UX-дизайн цифрових продуктів, VR/AR-, Motion-, Game-design, мультимедійний дизайн. Перелічені напрями потребують активізації наукової творчості за допомогою класичних загальнонаукових принципів, але з використанням інноваційних методів та за більш вимогливими критеріями оцінки проектних рішень.

Особливої уваги заслуговує дослідження цифрового дизайну як напрямку впровадження сучасних інновацій усіх, без винятку, перелічених напрямків. Водночас, передпроектні дослідження в дизайні залишаються маловивченою сферою. Український сегмент цієї роботи базується переважно на публікаціях зарубіжних авторів. Більшість методів дизайн-проектування тою чи іншою мірою містять методику дизайн-мислення. Основи проектування за даною методологією детально описані в роботах Brown T. (Brown, 2019),

Razzouk R. та Shute V. (Razzouk, 2012), Resmini A. та Rosati L. (Resmini, 2011) Інтерпретацію основ дизайн-мислення з використанням окремих алгоритмів в ітераціях інноваційного проектування та впровадження в освітній процес у дизайні, аналізують у своїх роботах Stickdorn M. (Stickdorn, 2012), Darbellay F., Moody Z., Lubart T. (Darbellay, 2017), Perez-Breva L. (Perez-Breva, 2016) та ін. Практично у всіх публікаціях автори розглядають методологію дизайн-мислення, включаючи всі її складові: прототипування; тестування; виробництво MVP (minimal valuable product) як найперспективнішого та інноваційного способу дизайн-проектування, відзначають обов'язкове використання даних перед проектних досліджень як основу для проектного завдання. Вони являють собою: 1) обговорення дизайн-проекту із замовником, результатом якого має бути технічне завдання до проектної розробки; 2) заповнення бриф-анкети замовником (грунтова анкета-опитування щодо потреб замовника); 3) об'ємомасштабні дослідження з дизайн-проекту щодо різних складових заходів відповідно до мети, завдань, можливостей замовника. Крім того, в роботі Брауна Т. (Brown, 2019) детально описані методики глибинних інтерв'ю та спостережень за призначенням для користувача сценарієм, в якому передпроектне дослідження є основою та невід'ємною частиною digital-проектування (Козак, 2022; Darbellay, 2017; Georgiev, 2012; Razzou, 2012; Resmini, 2011).

Чималу вагомість мають нові сучасні різновиди передпроектних маркетингових досліджень: аналітика трендів, яка вивчена і викладена в світових тренд-репортах (Trend report); експертне інтерв'ювання та анкетування, методологія яких детально описана Фітцпатриком Р. (Robert Fitzpatrick Warns Readers of the Dangers of Multi-Level Marketing in "Ponziomics"). Пригортає увагу структурований авторський аналіз процесу клієнтського інтерв'ю, де чітко показано, яким чином вибудовується логічна послідовність відповідного переліку вихідних завдань (на прикладі особливостей соціальних комунікацій) для отримання інтегрального результату. Збір і аналітика даних з відкритих джерел, а також методи спостереження гарно вивчені та викладені Perez-Breva L. (Perez-Breva, 2016), Stickdorn M. (Stickdorn, 2012) та ін.

Окреслені проблемні напрями свідчать про багатогранність характеру передпроектних досліджень та підкреслюють необхідність аналізу джерельної бази за категоріями інформаційних матеріалів з урахуванням пріоритетів відповідно їх впливу на якість проектних результатів.

Мета статті. Метою роботи є аналітичні дослідження різновидів методології передпроектних досліджень у дизайні та пошук новітніх підходів до аналізу та систематизації вихідних матеріалів, що передують початку проектних робіт для визначення цілей, завдань та основної концепції майбутнього проекту. Завданням дослідження визначено систематизацію алгоритму передпроектного аналізу шляхом визначення пріоритетності напрямків публікаційних матеріалів відповідно об'єктів проектування за категоріями інформаційного контенту і способами його отримання, що дозволить удосконалити загальний стиль, тренди розвитку та візуалізацію дизайн-стратегії майбутнього проекту.

Виклад основного матеріалу. Відповідно до вище зазначеного, передпроектним науковим дослідженням у сучасному проектуванні дизайн-продуктів приділяється пильна увага: спостерігаємо багато різнобічних галузевих публікацій, наукових робіт, оглядових статей тощо. Це обумовлено тим, що сьогодні дизайн стає брендом часу, виходить за межі художнього конструювання, характеризується зростаючим використанням цифрових технологій у всіх сферах. Спостерігаємо трансформації дизайну в комплексну міждисциплінарну область, а також одночасне виокремлення дизайну як способу мислення для застосування сучасних інновацій при створенні модних продуктів та ефективних споживчих виробів. Остання теза є найважливішою у визначенні успіху дизайн-проекту – очікування дій або емоцій аудиторії є визначальним. Головним є вирішення задач, яким має володіти дизайн-продукт, здатний окупити гроші та час, які витрачені на комплекс зазначених перед проектних досліджень.

Збір та накопичення інформаційного контенту являє собою комплекс прийомів і способів одержання вихідних даних для проектування. Методи збору інформації можна розділити на дві групи – елементарні та синтетичні. До першої відносяться спостереження, пряма анкета, інтерв'ю, вільна бесіда, тест, психофізіологічні дослідження, вивчення документів, аналіз змісту; до другої – непряма анкета, зіставлення джерел, аналогії тощо. Вибір методу збору даних залежить від програми досліджень і наявності джерел інформації. Одним з основних методів є експертне опитування, яке часто буває єдиним можливим способом накопичення інформації і проектного прогнозування. Воно дозволяє також визначити тенденції розвитку проектного об'єкта на основі професійного досвіду та інтуїції експертів.

Розглянемо комплекс заходів, завдяки яким ефективно виконуються задачі початкового етапу

проектної розробки. Отже, обговорення із замовником дозволяє з'ясувати мету і завдання проекту, але, як правило, не дозволяє виявити рамки проекту. На етапі розробки часто виникає незрозумілість із замовником, якій мав на увазі щось одне, а дизайнер – щось інше: технічне завдання він «взагалі не читав, бо нічого в ньому не розуміє», думав, що воно взагалі «для галочки». Також зазначимо, що бесіда із замовником не дає розуміння, що очікує від проекту його цільова аудиторія, тому що думка замовника є суб'єктивною, неповною та не має відношення до сучасних технологій. Отже, дизайн-проектування активно застосовується не тільки в професійній галузі дизайну, але і в багатьох суміжних сферах. Кінцевий продукт дизайну повинен відповідати споживчим запитам, спиратися на доступні сучасні технології і бути конкурентоспроможним в ринковому диджиталізованому середовищі, якщо говорити про його комерційні складові. Для дотримання всіх цих критеріїв, проектний процес має спиратися на безліч достовірних даних, здатних надати вичерпну інформацію як про споживача, так і про технології та конкурентному оточенні або існуючих аналогах.

Відповідним чином передпроектні дослідження служать для отримання даних саме в трьох інформаційних категоріях:

- вивчення аналітики трендів користувача (існують готові презентації типу тренд-репорт, звіти про споживчі сегменти, властиві окремим галузям бізнесу, дослідження психології споживача від департаментів дистрибуції, ритейлу та дослідження психології поведінки співробітників від HR департаментів, а також звіти про споживчі активності і особливості відповідно до теорії поколінь);
- вивчення даних глобальної структури ринку в розрізі конкурентності та споживчої ємності, прогноз зростання і падіння попиту;
- галузеві дані за технологіями, дані про споживання, методи реалізації різних проектів, включаючи дизайн-проектування, готові опитування певної цільової аудиторії за широкою вибіркою.

Отже, за ознакою характеру отриманих даних у передпроектному дослідженні, інновації у дизайн-проектуванні за дослідженнями (Palo Alto Research Center) (рис. 1) слід розділити на три групи:

- перша група: дослідження, що описують користувача і його потреби;
- друга група: дослідження, що описують технології та особливості їх використання;
- третя група: дослідження, що описують ринок і конкурентне середовище, які аналізують існуючі на ринку продукти і рішення, подібні за базовим функціоналом і вирішуваними проблемами.

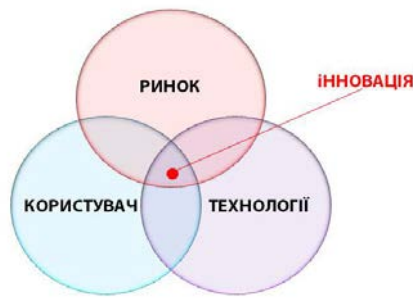


Рис. 1. Складові моделі інноваційного дизайн-проектування за (Palo Alto Research Center)

Отже, важливість та цінність передпроектних досліджень полягає в мінімізації ризиків бізнес-моделі монетизації дизайн-проекту, оптимізації видаткової частини при дизайн-проектуванні, полегшенні вибору інноваційного способу дизайн-проектування. Дані, отримані в результаті передпроектних досліджень (особливо це стосується гарячої аналітики) дозволяють сформулювати більш чітко та точно передпроектне завдання, визначити критерії прийому і відповідності результату проектування готового продукту, спланувати ітерації по подальшій доробці та удосконаленню продукту (Razzouk, 2012; Stickdorn, 2012). При цьому, результати передпроектних досліджень здатні істотно оптимізувати саме процес проектування, правильно і максимально ефективно сформувати проектну мультидисциплінарну команду, істотно скоротити терміни дизайн-проектування, тобто оптимізувати витратну частину. Як правило, результати передпроектних досліджень можуть бути використані не лише в рамках дизайн-проектування одного конкретного продукту, але служити підставою для подальших розробок, властивих конкретній галузі або для продукту з подібною технологічною базою або цільовою аудиторією.

Традиційно дослідницькі функції в професійних командах, що займаються дизайном, покладалися на бізнес-аналітиків і маркетологів (Trend report). Однак потреба в проектуванні складних цифрових продуктів змушує сучасних дизайнерів розвивати мультидисциплінарні компетенції і освоювати методи дослідження все глибше (Perez-Breva, 2016; Razzouk, 2012; Robert Fitzpatrick Warns Readers of the Dangers of Multi-Level Marketing in "Ponzinomics"). Також цьому сприяє тренд на проектування в рамках дизайн-мислення, який стрімко розвивається та включає в себе дослідження як частину дизайнерської проектної діяльності (Brown, 2019; Darbellay, 2017; Georgiev, 2012; Trend report). Сучасний цифровий

дизайн також передбачає участь дизайнера в формуванні та валідації проектного завдання, яке в свою чергу також має на увазі дослідний процес. Пріоритетними при цьому, як правило, є критерії задоволення запитів користувачів, зручності використання, відповідності споживчому сценарію. Таким чином, основною групою досліджень визначено таку, що описує користувача, його поведінку і його потреби.

У кожній групі досліджень існують свої методи, які подають необхідну інформацію для дизайн-проектування та впливають на формування проектного завдання, а також на процес і результат дизайну в цілому. Залежно від способу одержання даних і його джерела, дослідження слід поділити на: гарячу аналітику (глибинні персоніфіковані дані) і холодну аналітику (поверхневі загальнодоступні дані).

Для базових передпроектних досліджень характерні швидкі методи поверхневої аналітики з відкритих джерел, що дають загальне уявлення і менш точну і диференційовану інформацію. Як вже зазначалося вище, до них можна віднести: збір та аналіз даних з відкритих джерел, використання готових досліджень з суміжних галузей, аналіз конкурентних продуктів на ринку, широке поверхнєве анкетування та інші узагальнені і доступні методи (Trend report). Особливо цінними є дані, отримані при більш глибокому, персоніфікованому дослідженні (гаряча аналітика). До них можна віднести: глибинні інтерв'ю як експертів так і користувачів, спостереження за споживчою поведінкою, докладне анкетування з відкритими питаннями, таємний покупець, фокус-групи (Brown, 2019).

Особливу увагу сучасні дослідники дизайн-проектування приділяють глибинним інтерв'ю, як способу отримання максимально точної і цінної інформації. Глибинні інтерв'ю використовуються не тільки при зборі інформації про користувача і його прихованих інсайтів, але також для експертної аналітики, якщо мова йде про технології або для більш глибокого розуміння галузі проектування та аналітики перспектив розвитку продукту (мова йде про тренди). Також, аналізуючи публікації можна відзначити, що глибинні інтерв'ю як метод використовуються на протязі всього дизайн-проектування в рамках алгоритму дизайн-мислення. Якщо на етапі передпроектного дослідження вони постачають дизайнеру інформативні відомості для проектного завдання на початку робіт за проектом, то на етапі тестування продукту вони служать засобом отримання зворотного зв'язку від споживача, який бере участь

у тестуванні (Brown, 2019; Razzouk, 2012; Trend report). Також глибинні інтерв'ю використовуються при запуску MVP і можуть проводитися з одним з учасників фокус-груп.

Не менш важливою методикою є спостереження за призначеним для користувача сценарієм. В рамках дизайн-мислення цей метод носить назви «сталкер» або «муха на стіні». Даний метод також дозволяє забезпечити отримання максимально цінної і різноманітної інформації про споживача. Особливо важливо те, що за допомогою спостережень можливо самостійно без згоди або участі користувача відстежити всі деталі проекту, що вимагають доопрацювання, отримати ті дані, про які, як правило, замовчує споживач на глибинних інтерв'ю, вважаючи їх незначними чи неважливими, або вони втрачаються через недостатньо докладне опитування або обмеження у часі респондента.

Отже, слід констатувати, що в основу переважної більшості інноваційних методів цифрового дизайну складає методологія дизайн-мислення. Проектування сервісних або продуктових рішень має повною мірою відповідати запитам сучасного користувача. Одночасно зазначимо, що результати передпроектних досліджень у антропоцентричному сегменті (поведінка користувача, його приховані і явні потреби, інсайти і тренди їх розвитку, зміни і виникнення) є пріоритетними для дизайн-проектування. Обов'язковою рекомендацією по типу досліджень визначено такі: гаряча аналітика користувача, яка завжди представлена вивченням споживчого сценарію, спостереженнями, глибинними клінічними і експертними інтерв'ю. Саме тому серед типів передпроектних досліджень перевага завжди віддається глибокій аналітиці, яка надає дані високої точності з більшим ступенем впливу на передпроектне завдання. Це підтверджується тим, що практично у всіх сучасних публікаціях основним (можна сказати обов'язковим) етапом у алгоритмі процесу отримання вихідних та проміжних наукових даних для успішної роботи дизайнера є глибинне інтерв'ю і спостереження за поведінкою споживача. Ці ж методики включено в проектування за алгоритмом дизайн-мислення, а також використовуються при тестуванні продукту і його подальшого доопрацювання.

Як правило, методи отримання даних передпроектного дослідження вибираються на підставі існуючих пріоритетних завдань в проектуванні і одержанні якомога більшого обсягу вимірюваних кількісних і якісних даних, які потім можуть бути покладені в основу передпроектного завдання і критеріїв прийому готового дизайн-рішення.

У процесі дослідження та отримання даних, методи можуть бути відкориговані залежно від отриманої інформації і підтвердження або спростування висунутих для проектування гіпотез, або виникнення нових. Проте, решта методів передпроектних досліджень являють собою важливу область для освоєння і вивчення digital-дизайнерами для використання в подальшому проектуванні.

Розглянуті підходи являють собою інноваційні пропозиції, які мають бути застосовані на початковій стадії робіт з дизайнерського проектування, включаючи цифрові дизайн-продукти. Отже, саме метою проведення передпроектного аналізу є створення можливостей перетворення умов завдання проектування у принципи його вирішення, а саме – створити з опису потреби модель матеріально-просторового об'єкта, що задовольняє цю потребу.

Таким чином, спираючись на вищенаведену сегментацію даних за характером інформаційних категорій і способу отримання даних (рис. 1), нами запропоновано систематизувати аналітику передпроектних досліджень за визначеними ознаками щодо способів отримання вихідної інформації, комунікації із користувачем відповідно груп інформаційного ринку, застосування технологічних новацій (табл. 1). У подальшому із розвитком технологічної цифровізації, перелік ознак може доповнюватись та удосконалюватись.

Таким чином, визначення основних ознак та систематизація методології передпроектних досліджень дозволяє удосконалити алгоритм їх проведення як визначального етапу формування інноваційних проектних рішень у диджиталізованому сучасному середовищі. Зафіксовано перевагу цифрових технологій та інформаційних продуктів в життєвому просторі людини, особливості сучасного інформаційного контенту та сегменту споживача, розвиток інноваційних технологій, здатних деталізувати реальну персоніфікацію дизайн-продукту і його налаштувань. Така систематизація існуючих способів передпроектних досліджень залежно від категорії одержуваної інформації, способу отримання даних дозволяє поширити джерельну бази відповідних досліджень та являє собою перспективну галузь наукових досліджень, в першу чергу, для створення новітніх цифрових дизайн-продуктів, перелік яких постійно та успішно розвивається. Зазначимо також, що глобальні тренд-репорти і існуючі дослідження трендів також спираються на розвиток і виникнення нових тенденцій в поведінці користувача, описують запиту і потреби сучасного споживача. Все це створює підґрунтя для подальшого вивчення

Таблиця 1

Систематизація передпроектних досліджень за визначеними ознаками

Спосіб отримання даних	Користувач/Споживач	Технології	Ринок
Поверхневі дослідження	Анкетування (широка вибірка, закриті питання) Аналітика публікацій Аналітика готових передпроектних досліджень суміжних галузей Бенчмаркінг	Аналітика існуючих галузевих рішень, що знаходяться у відкритому доступі (бенчмаркінг) Аналітика досліджень галузевих і суміжних галузей	Аналітика існуючих галузевих рішень, що знаходяться у відкритому доступі (бенчмаркінг) Аналітика досліджень галузевих і суміжних галузей
Глибинні дослідження	Глибинні інтерв'ю Спостереження за поведінкою користувача Фокус-групи Детальне анкетування (сегментація, відкриті питання)	Експертні коментарі і глибинні інтерв'ю Детальне анкетування (сегментація, відкриті питання)	Детальне анкетування (сегментація, відкриті питання) Таємний покупець Детальна аналітика найближчих конкурентних продуктів

та удосконалення процесу передпроектних досліджень відповідно потреб соціуму.

Висновки. Дослідженнями доведено, що передпроектний аналіз є базовим підґрунтям у процесі генерації та пошуку інноваційних рішень та концептуальних ідей. Його фінальним етапом визначено складання та затвердження технічного завдання і завдання на проектування, створення пробних нарисів та ескізування, що слугує відправною точкою у реалізації проекту. Підтверджено, що передпроектні дослідження залишаються невід'ємною частиною інноваційного дизайн-проектування та в обов'язковому порядку використовуються професіоналами в сфері цифрового дизайну.

Наведено аналіз методів передпроектних досліджень у дизайні, які систематизовано відпо-

відно до категорії одержуваної інформації, способів отримання даних, точності та релевантності, а також особливостям застосування у інноваційних проєктах. Наголошено на необхідності інтегрального використання усіх складових моделі інноваційного проектування (користувач, технології, конкурентний ринок) у передпроектних дослідженнях для удосконалення шляхів визначення дизайн-стратегії майбутніх проєктів.

Виявлено взаємозв'язок між сучасними методами дизайн-проектування для аналітики трендів та визначення переваг у прогнозуванні поведінкових сценаріїв. Обґрунтовано доцільність формування перед проєктного завдання як першоджерела у сучасному цифровому проектуванні при створенні новітніх дизайн-продуктів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. ДСТУ 3899-99. Дизайн і ергономіка. Терміни та визначення. Введ. вперше. Чинний від 2000-04-01. Київ, Держстандарт України, 1999. 35 с.
2. Козак Т., Швець О. Дизайн-мислення як інтерактивний метод розкриття творчих здібностей у професійній освіті. *Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems*, 2022. № 52(2018). Р. 315-319. URL: <https://vspu.net/sit/index.php/sit/article/view/5326> (дата звернення: 18.10.2025).
3. Трейсі Б. Максимум успішності. Стратегії і навички для розкриття прихованого потенціалу. Дніпро : КСД, 2017. 336 с.
4. Brown T. Change by Design, Revised and Updated: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation. 2019. 304 p.
5. Darbellay Fr., Moody Z., Lubart T. Creativity, Design and Interdisciplinarity. Springer Nature Singapore Pte Ltd. 2017. 223 p.
6. Georgiev G.V. Design Thinking: An overview. *Special issue of Japanese Society for the Science of Design*, 2012. Vol. 20, Iss. 1. P. 70-77. DOI: https://doi.org/10.11247/jssds.20.1_70.
7. Palo Alto Research Center. SRI. URL: <https://www.parc.com/blog/defining-and-practicing-open-innovation/> (дата звернення: 18.09.2025).
8. Perez-Breva L. Innovating. The Mit Press. 2016. 424 p.
9. Razzouk R., Shute V. What Is Design Thinking and Why Is It Important? *Review of Educational Research*, 2012. Vol. 82, Iss. 3. P. 330-348. DOI: <https://doi.org/10.3102/0034654312457429>.
10. Resmini A., Rosati L. Pervasive Information Architecture. Designing Cross-Channel User Experiences. Morgan Kaufmann Publishers Inc. 2011. 272 p.

11. Robert Fitzpatrick Warns Readers of the Dangers of Multi-Level Marketing in "Ponzinomics". Charlotte Readers Podcast. Charlotte, North Carolina. 2021. URL: <https://charlottereaderspodcast.com/robert-fitzpatrick-warns-readers-of-the-dangers-of-multi-level-marketing-in-ponzinomics/> (дата звернення: 20.10.2025).
12. Stickdorn M. This Is Service Design Thinking Basics, Tools, Cases. Wiley Publishers. 2012. 384 p.
13. *Trend report*. 2018. URL: <https://trendwatching.com/freepublications/> (дата звернення: 10.08.2025).

REFERENCES

1. DSTU 3899-99. (1999) Dyzain i ergonomika. Terminy ta vyznachennia [Design and ergonomics. Terms and definitions]. Kyiv: Derzhstandart Ukrainy. 35. [in Ukrainian].
2. Kozak T., Shvets O. (2022) Dyzain-myslennia yak interaktyvnyi metod rozkryttia tvorchykh zdibnostei u profesiinii osviti [Design thinking as an interactive method for unlocking creative abilities in vocational education]. *Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems*, Vinnytsia, 52(2018), 315–319. URL: <https://vspu.net/sit/index.php/sit/article/view/5326>. [in Ukrainian].
3. Tracy B. (2017) Maksymum uspishnosti. Stratehii i navychky dlia rozkryttia prykhovanoho potentsialu [Maximum Success. Strategies and Skills for Unlocking Hidden Potential]. Dnipro: KSD. 336. [in Ukrainian].
4. Brown T. (2019) *Change by Design, Revised and Updated: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation*. 304.
5. Darbellay Fr., Moody Z., Lubart T. (2017) *Creativity, Design and Interdisciplinarity*. Springer Nature Singapore Pte Ltd. 223.
6. Georgiev G.V. (2012) Design Thinking: An overview. Special issue of Japanese Society for the Science of Design, 20(1), 70-77. DOI: https://doi.org/10.11247/jssds.20.1_70.
7. Palo Alto Research Center. SRI. URL: <https://www.parc.com/blog/defining-and-practicing-open-innovation/>.
8. Perez-Breva L. (2016) *Innovating*. The Mit Press. 424.
9. Razzouk R., Shute V. (2012) What Is Design Thinking and Why Is It Important? *Review of Educational Research*, 82(3), 330-348. DOI: <https://doi.org/10.3102/0034654312457429>.
10. Resmini A., Rosati L. (2011) *Pervasive Information Architecture. Designing Cross-Channel User Experiences*. Morgan Kaufmann Publishers Inc. 272.
11. Robert Fitzpatrick Warns Readers of the Dangers of Multi-Level Marketing in "Ponzinomics". (2021) Charlotte Readers Podcast. Charlotte, North Carolina. URL: <https://charlottereaderspodcast.com/robert-fitzpatrick-warns-readers-of-the-dangers-of-multi-level-marketing-in-ponzinomics/>.
12. Stickdorn M. (2012) *This Is Service Design Thinking Basics, Tools, Cases*. Wiley Publishers. 384.
13. *Trend report*. (2018) URL: <https://trendwatching.com/freepublications/>.

Дата першого надходження рукопису до видання: 10.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Валентина КРИВЕНЧУК,

orcid.org/0000-0002-7258-8128

аспірант

Навчально-науковий інститут української філології імені Г.Ф. Квітки-Основ'яненка

Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

(Харків, Україна) krivenhuk@ukr.net

ОНИМНИЙ ПРОСТІР ПОЕТИЧНОЇ КАРТИНИ СВІТУ СТАНІСЛАВА ШУМИЦЬКОГО

У роботі встановлено, що оніми в поетичних текстах відомого харківського поета Станіслава Шумицького не лише позначають конкретні реалії, але й передають загальну міфопоетичну структуру шістдесятих років ХХ століття.

З'ясовано, що домінантними в ідіостилі поета є топоніми, зокрема ойконіми та урбаноніми, які не обмежуються локалізаційною роллю, а часто набувають міфопоетичного, сакрального або емоційно-оцінного забарвлення. Назви міст, сіл, регіонів Харківщини формують образ «свого» простору, інтимізують географію та перетворюють її на носія авторської ідентичності. Авторські, індивідуально-стильові топоніми засвідчують прагнення поета осмислити пам'ять і внутрішній досвід у категоріях упорядкованого урбаністичного простору.

Антропоніми у творчості С. Шумицького переважно виконують узагальнювальну функцію, репрезентуючи «звичайну людину» як носія колективної долі. Водночас встановлено, що імена культурних діячів служать знаками духовних орієнтирів, формують ієрархію цінностей та виявляють інтертекстуальну глибину поетичного мислення митця. Міфологічні антропоніми, зокрема Ікар, актуалізують архетип злету, творчої дерзновенності та самоперевищення, при цьому автор свідомо трансформує традиційний міф, зосереджуючись на моменті піднесення, а не падіння.

Визначено, що астроніми й космоніми відображають характерну для шістдесятих років ХХ століття космічну образність, пов'язану з науково-технічним прогресом, однак у поетичній системі Шумицького вони насамперед набувають символічного значення. Гідроніми й ороніми представлені меншою мірою, однак і вони залучені до створення міфологізованого простору, у якому природа взаємодіє з людськими емоціями та долею.

Таким чином, онімний простір поезії С. Шумицького постає важливим інструментом формування авторського світогляду, де власна назва функціонує як семіотичний знак, здатний акумулювати історичний, культурний, міфологічний і психологічний смисли. Оніми в його творчості є складниками цілісної міфопоетичної моделі світу, характерної для українського шістдесятиництва, у якій особисте нерозривно поєднане з колективним, а конкретне – з універсальним.

Ключові слова: онім, антропонім, космонім, гідронім, С. Шумицький.

Valentyna KRYVENCHUK,

orcid.org/0000-0002-7258-8128

Postgraduate student

Educational and Scientific Institute of Ukrainian Philology named after G.F. Kvitka-Osnovyanenko

of H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

(Kharkiv, Ukraine) krivenhuk@ukr.net

THE ONYMIC SPACE OF STANISLAV SHUMYTSKYI'S POETIC WORLDVIEW

The study establishes that onyms in the poetic texts of the well-known Kharkiv poet and representative of the Sixtiers movement, Stanislav Shumytskyi, not only denote specific realities but also convey the overall mythopoetic structure of the 1960s, within which each name is endowed with ideological significance. The article identifies the principal types of onyms employed by the poet, among which toponyms, anthroponyms, hydronyms, and cosmonyms are dominant. It also reveals the stylistic and linguopoetic functions of onyms within the artistic structure of the works and clarifies their role in shaping the author's worldview as well as the poet's emotional and axiological picture of the world.

It has been demonstrated that toponyms – particularly oikonyms and urbanonyms – are dominant in the poet's idiolect. These names are not limited to a purely locative function but frequently acquire mythopoetic, sacral, or evaluative connotations. The names of cities, villages, and regions of the Kharkiv area construct the image of a "one's own" space, intimate geography, and transform it into a bearer of the author's identity. Authorial, individually styled toponyms testify to the poet's aspiration to conceptualize memory and inner experience through the categories of an ordered urban space.

Anthroponyms in Shumytskyi's poetry predominantly perform a generalizing function, representing the "ordinary person" as a bearer of collective destiny. At the same time, it has been established that the names of cultural figures function as markers of spiritual orientation, form a hierarchy of values, and reveal the intertextual depth of the poet's thinking. Mythological anthroponyms, particularly Icarus, actualize the archetype of ascent, creative daring, and self-transcendence, while the author deliberately transforms the traditional myth by focusing on the moment of elevation rather than on the fall.

It has been determined that astrononyms and cosmonyms reflect the cosmic imagery characteristic of the 1960s and associated with scientific and technological progress; however, within Shumytskyi's poetic system they primarily acquire symbolic meaning. Hydronyms and oronyms are represented to a lesser extent, yet they are also involved in constructing a mythologized space in which nature interacts with human emotions and destiny.

Thus, the onymic space of Shumytskyi's poetry emerges as an important instrument in the formation of the author's worldview, where the proper name functions as a semiotic sign capable of accumulating historical, cultural, mythological, and psychological meanings. Onyms in his work constitute integral components of a holistic mythopoetic model of the world characteristic of Ukrainian Sixtiers poetry, in which the personal is inseparably intertwined with the collective, and the concrete with the universal.

Key words: *onym, anthroponym, cosmonym, hydronym, S. Shumytskyi.*

Постановка проблеми. У сучасному мовознавстві спостерігається зростання інтересу до поетики власних назв як до важливого складника художнього світу письменника. Онімний простір художнього тексту виявляє індивідуальний стиль автора, його світогляд, систему цінностей та культурну пам'ять епохи. Особливої ваги такі студії набувають при аналізі літератури другої половини ХХ століття, коли поряд із традиційними реалістичними моделями формується нова, ідеологічно маркована образність, у якій власна назва стає не лише номінативним, а й ідеологічним, символічним і емоційним маркером. Онім – це не лише власна назва, а й носій культурної пам'яті, історичної конотації та індивідуального авторського бачення світу. В українській поезії другої половини ХХ століття, особливо в добу шістдесятництва, ономастика стала інструментом відновлення духовної автономії митця, засобом поєднання особистісного та колективного досвіду. Серед науковців, які присвятили свої роботи дослідженню ономастики, варто відзначити імена С. Вербич (Вербич, 2008; 2018), М. Кочергана (Кочерган, 2005), М. Торчинського (Торчинський, 2008; 2014).

Аналіз досліджень. Наразі найбільш усталеною постає класифікація онімного простору, зроблена М. П. Кочерганом. Відповідно до його підходу, оніми варто поділяти на: 1) антропоніми (найменування людини, включно з особовими іменами, іменами по батькові, прізвищами, псевдонімами, прізвиськами); 2) топоніми (усі географічні найменування); 3) теоніми (імена божеств); 4) зооніми (клички тварин); 5) астроніми (найменування небесних тіл, зірок, планет); 6) космоніми (назви об'єктів космічного простору); 7) хрононіми (назви часових періодів, які мають історичну значущість); 8) ідеоніми (найменування об'єктів духовної культури); 9) хрематоніми (назви об'єктів матеріальної культури); 10) ергоніми (власні назви

установ, товариств та інших соціальних спільнот); 11) гідроніми (найменування водних об'єктів); 12) етгоніми (назви народів, етнічних груп) (Кочерган, 2005: 58).

С. Вербич пропонує таку класифікацію онімного простору української мови: «Розрізняють різні макрокласи онімів: 1) антропоніми (власні особові імена людей); 2) топоніми (власні географічні назви), які поділяються на певні тематичні групи; 3) зооніми (клички тварин); 4) теоніми (власні назви різноманітних божеств); 5) міфоніми (власні назви міфічних істот); 6) космоніми (власні назви об'єктів зоряного неба); 7) ергоніми (власні назви організацій, виробничих та суспільних об'єднань); 8) хрононіми (власні назви відрізків часу, історичних подій); 9) хрематоніми (власні назви численних матеріальних предметів та витворів духовної культури); 10) поетоніми (різноманітні власні назви в художніх творах)» (Вербич, 2008: 54).

Поетичні збірки С. Шумицького посідають помітне місце в контексті художньої картини світу шістдесятників, зокрема харківського осередку, для якого характерні громадянська піднесеність, космічна метафорика, синтез особистого й колективного начала. Оніми в художніх текстах майстра слова не лише позначають конкретні реалії, а й відтворюють міфопоетичну структуру його часу, у якій кожне ім'я має специфічне навантаження.

Метою пропонованої розвідки постає комплексне дослідження онімного простору поетичної картини світу С. Шумицького в контексті українського літературного процесу 1960-х років ХХ століття.

У роботі застосовано описовий, контекстуально-інтерпретаційний, структурно-семантичний і порівняльно-аналітичний методи, а також елементи ономастичного аналізу, що дозволяє простежити функціонування власних назв у текстовій системі поета.

Виклад основного матеріалу. Використовуючи хоронім *Україна*, майстер слова передусім меліоризує концепт рідної землі, що на мовному рівні реалізовано за допомогою присвійного займенника *моя*: «*Я вдихатиму радість землі солов'їну / І її землякам у серця перелю / Полюби ж ти спочатку мою Україну, / А тоді я, можливо, тебе полюблю*» (Шумицький, 1966: 23).

Фіксуємо назви регіонів, сіл, міст: «*Чом його назвали Караваном, / Це село в оточенні ставків? / Може, тут колись уранці рано / Спочивала валка чумаків?*» (Шумицький, 1966: 47), «*В училищі маленького містечка / Що Білопільям зветься віддавна / Зійшлася учорашня малеча, / Яка вже знала, що таке війна*» (Шумицький, 1971: 13), «*І знову я в Чернігівському краю. / Сніг, мов крило чайне над пероном*» (Шумицький, 1971 : 33).

Серед онімного простору С. Шумицького домінантними можна вважати назви міст (ойконіми), проте доволі часто такі найменування не лише виконують денотативну функцію (хоча таке також можна помітити: «*Він загинув у важкій двобої, / Не схилився з фашистами в борні, / І прийшов до Харкова героєм, / І живе між ними в наші дні*» (Шумицький, 1966 : 11), а й додають тексту метафізичності: «*Вітер стогне, а ялини слухають, / Снігова навала звідусіль. / По шляху до міста Богодухова / Скаче білим огирем метіль*» (Шумицький, 1966: 53). У цих рядках топонім виконує низку функцій. По-перше, звичайно, орієнтаційну, задаючи конкретний маршрут – по шляху до міста Богодухова. Однак додається також і символічна функція, адже назву внесено в контекст персоніфікованої природи (дієслівні персоніфікації *вітер стогне, ялини слухають*, а також зооморфне порівняння, виражене орудним відмінком *заметілі з білим огирем*). Тож, по-друге, автор міфологізує простір, робить Богодухів не просто адміністративним пунктом, а своєрідним полюсом притягання стихії. Назву також обрано символічну, адже топонім *Богодухів* має доволі прозору внутрішню форму: Бог – сакральний компонент, а дух – категорія трансцендентного. Тож сама назва міста має сакральний і метафізичний потенціал, несучи семантику присутності вищої сили. І саме до цього міста скаче *заметіль*, створюючи контраст – духовна назва проти хаотичної, звірячої стихії. Поет наче створює напругу між порядком і хаосом, що є типовим міфопоетичним мотивом.

Назва *Люботин* має доволі прозору емоційно-оцінну форму, що зіставна з коренем *люб-*: «*На зорі гудуть гудки басисті, / Ожива містечко гомінке... / Люботин давно вже зветься містом, / Та над містом небо не міське: / Низько повисає над садами, /*

І хати вгортає в синяву. / І вони здаються парусами, / Що по морю в сутінках пливуть» (Шумицький, 1963: 8). Навіть за відсутності чіткого етимологічного доведення, у поетичному мовомисленні корінь *люб-* активізує семантику тепла й затишку, інтимізує онім. Відповідно, назва сприймається вже не як нейтральне географічне позначення, а як емоційно маркований простір «свого».

У рядках «*Пригадалися – Віктору – Полтава, / Саши – Харків, а Сергію – Псков, / І постали в кожного в уяві / Віра і Надія, і Любов*» (Шумицький, 1963: 19–20) названо кілька міст із потужним історико-культурним навантаженням. *Полтава, Харків* репрезентують культурний і національний простір, виконуючи функцію маркерів пам'яті та ідентичності, а не просто локалізації. Показовою є синтагматика з власними особовими іменами – *Віктор, Саша, Сергій*. Це нейтральні антропоніми, поширені імена, які не індивідуалізують персонажів, а, навпаки, узагальнюють образи, перетворюючи їх на типажі. Окрім того, кореляція *людина – місто* підкреслює індивідуальний зв'язок кожного персонажа зі «своїм» простором. Оними *Віра, Надія, Любов* постають персоніфікованими абстрактними поняттями, що мають біблійно-культурне походження та універсальний гуманістичний сенс. Вони з'являються після топонімів, що семантично важливо, бо автор наче вибудовує ланцюг *простір – пам'ять – духовні цінності*. Інтонаційне виділення за допомогою тире *Пригадалися – Віктору – Полтава* створює ефект паузи на спогаду, слугує своєрідною психологічною зупинкою. Отже, на зовнішньому плані – конкретні імена та міста, а на внутрішньому – екзистенційний смисл.

Промовистим є вірш із назвою «Хвилянка»: «*Під Харковом є зупинка / І станція тиха-тиха, / А зветься вона хвилянкою, / Жартівникам на втіху*» (Шумицький, 1966: 20). Тут поет вдається до поетизації маленьких, непафосних об'єктів. Назва великого міста виконує орієнтирну, а не домінантну функцію, Харків – це центр, масштаб, *під Харковом* – периферія, тиша, зупинка, тож уже перший рядок створює опозицію *велике місто – малий простір*, а увага свідомо зміщується від центру до маргінального пункту. Іменники-локативи *зупинка, станція* позначають «місце очікування», це межові простори, де час сповільнюється. Редуплікація *тиха-тиха* створює ефект акустичної порожнечі та надає інтонації колискової м'якості. Назва *хвилянка* викликає лінгвопоетичний зсув: онім про швидкоплинність, однак у реципієнта формується відчуття застиглого часу.

Як бачимо, велика кількість топонімів у творчій палітрі письменника стосується Харківщини, де жив митець: «В **Шевченківському саду** стоять в задумі липи / І мріють, мовчазні, у тихім скрипі віт / Про ті прийдешні дні, коли майбутній липень / Хлюпне на них пахучий білий цвіт. / На **вулиці Сумській** всміхаються вітрини, / Стоїть Кобзар з осяяним чолом, / І білі хмари, білі, як вітрила, / Пливають собі кудись далеко, за **Держпром**» (Шумицький, 197: 16). У цих рядках має місце використання урбанонімів та ойкодонімів для створення місцевого колориту.

Удається письменник і до створення власних топонімів, що в його поетичній картині світу набувають метафоричної семантики: «Бо в **місті** мого **Минулого** / Прописані всі назавжди / На **вулиці Розставання** / Лишилися в тихому сумі» (Шумицький, 1966: 31). Тут ідеться про пам'ять, яка постає урбаністичним простором. Це не хаотичні спогади, а структурована територія, бо є *прописані*. Саме ця лексема має виразну офіційно-бюрократичну конотацію, минуле наче узаконене, його неможливо переписати чи змінити. *Вулиця Розставання* – також авторський урбанонім, який не називає місце, натомість фіксує стан.

Меншою мірою в текстах С. Шумицького представлено гідроніми: «О зівки, ви? Напевне, що звідтіл, / Де за **Дінцем** в саду сумує хата» (Шумицький, 1966:48), «Сerpневий легіт колиса човни, / Лоскоче груди, шурхотить у листі, / І сонце лє в **Донець** з височини / Своє проміння, лагідне і чисте» (Шумицький, 1971: 29), «У чеканні милого дні летіли вихором, / Замовкали стомлені солов'ї, / А сліди коханого замітала віхола, / І уже за **Одесом** відгули бої» (Шумицький, 1971: 38).

Викликають інтерес рядки: «Друзі, я бачу яхту / Білу у **Чорному морі**» (Шумицький, 1971: 42), де на поверхні контрастне протиставлення колоративів білий – чорний. Це класична антитеза світлого й темного, що зорово дуже виразна. Однак раніше в поезії автор згадує, що яхта – це його фантазія, тож яхта – це уява, світла візія на тлі темного, екзистенційного простору Чорного моря, яке традиційно уособлює саме життя.

Найменш частотною групою топонімів серед мовотворчості С. Шумицького є ороніми (назви гір і гірських масивів), які представлені буквально поодинокими ілюстраціями: «Один – вівчарем у **Карпатах**, / У іншого в полі турботи» (Шумицький, 1966: 56).

Антропоніми в поетичній картині світу С. Шумицького виконують здебільшого номінативну функцію. Митець добирає прості слов'янські імена: «Село в долині, як маля в колисці, / Спо-

вите безтурботним тихим сном. / **Андрій** не спить, вслухаючись, коли ж це / Постука батько у дзвінке вікно» (Шумицький, 1971: 12), «До **Кіндрата** повен я жалию, / Бо дружок в халепоньку устряв: / Вранці **Олі** говорив: “Люблю”, / А опівдні **Галю** пригортав» (Шумицький, 1971: 33–34), «А вже **Андрія** виряджала мати / За невисокий батьківський поріг. / Матуся рідна і село Климівка / Благословили хлопця на добро ... / А в цю хвилину, стиснувши гвинтівку, / У бій за щастя брат ішов **Дмитро**» (Шумицький, 1971: 13), «Хлопець любив ромашки / Милій носив щодня. / Звала **Сашком** хлопчину» (Шумицький, 1971: 11), «На війні поліг її **Іванко** – / Тітка **Ганна** зна про це давно – / Тільки буде вірить до останку, / Що колись постука у вікно» (Шумицький, 1966: 63), «Однокласник – штукатур **Павло** / Щирим сонцем розчин розбавляє» (Шумицький, 1966: 66).

Антропонім *Іван* має кілька смислів: по-перше, це архетипне, народне й універсальне ім'я; по-друге, біблійне й символічне, оскільки містить алюзію на Івана Хрестителя. У поетичній картині світу С. Шумицького натрпаляємо на мікроконтекст: «Вперше купала синочка / В ніч на Івана Купала, / А зараз його сорочку / Мати щодня купає. / Очі, мов листя пожухле, / Дивляться сумно і тьмяно. / Лється вода із кухля – / Та й у купіль **Івана**. / І цівка води голосить: / “**Ваню**, синочку милий”... / Материне волосся, – / Наче сорочка, біле» (Шумицький, 1971: 5–6). Синтагматика з іменником *купіль* дає змогу говорити не просто про індивідуальне ім'я, а про кожного сина. Зменшувально-пестлива форма свідчить про материнську ніжність, інтимізацію, максимальну емоційну відкритість, однак важливо, що автор персоніфікує воду, вкладаючи це звертання наче в уста цівки води. Це означає опосередковану присутність, ніби голос іде з глибшого шару пам'яті. У тексті поєднано хрещальну купіль як символ початку, голосіння (втрата) та білий колір (колір і життя, і смерті).

Подекуди митець вдається до антропонімів відомих людей: композиторів, письменників: «Мелодія пливе, пливе до мене, / І я здригаюся у напівсні: / Та це ж лунає музика **Шопена** / І сяйвом звуків розтинає ніч. / І вже я на Зарічній стороні, / І той **Шопен**, і силует чийсь близько» (Шумицький, 1966: 48), «**Паганіні** одну струну / Вилив змусив і сміх, і жалі, / І народ, напевне, збагнув: / Суть великого у малім» (Шумицький, 1971: 27). Згадка про Паганіні автоматично активізує образ віртуоза, бо в культурній пам'яті Паганіні – не просто музикант, а символ генія, здатного порушувати «правила гри». Використання імен Тичини,

Коцюбинського, Еланна в мікроконтексті також не є просто переліком авторів: «*А друзі козакують на роздоллі – / Міста будують, засівають лан, / Бо їм завжди світили й світять долю / Тичина, Коцюбинський і Еллан*» (Шумицький, 1971: 33). Тут С. Шумицький наче вибудовує ієрархію духовних дороговказів, бо три названі митці репрезентують різні, але сумісні вектори: Тичина – музичність, символізм, космічність, кларнетизм; Коцюбинський – гуманізм, психологізм, європейськість; Еллан – революційну енергію, соціальну відповідальність. Разом вони ніби формують триєдину модель українського світогляду.

Апелює письменник і до міфологічних онімів: «*В ті хвилини Ікаром роблюся одразу я, – / В грудах сили титана в ту мить відчуваю – / І тоді я на крилах своєї ж фантазії / Над собою злітаю*» (Шумицький, 1966: 50). Ікар – це архетипний образ злету й держання, прагнення перевищити межу, небезпеки. Принципово важливо, що в наведених рядках актуалізовано не падіння, а мить злету. Автор відмовляється від трагічного фіналу міфу, тож антропонім тут використано не як застереження, а як метафору творчого максимуму.

Трапляються у творчості С. Шумицького й астроніми. Це можна пояснити тим, що митець увійшов в українську літературу в шістдесяті роки ХХ століття, коли увага багатьох людей була прикута до науково-технічної революції та досягнень у царині підкорення космосу. Серед астронімів поет називає *Сонце, Місяць, Землю, Марс*. Доволі часто ці реалії виконують не наукову, а символічну функцію. Наприклад, у рядках: «*Місяць тихо назустріч вийшов / І не видно Землі здала, / Тільки навіть з висот найбільших / Говорю, що прекрасна Земля*» (Шумицький, 1963: 4). Серед онімів автор називає *Місяць* та *Землю*. У наведеному мікроконтексті вони функціонують як символічні полюси: *Місяць* – холодна дистанція, відсторонене споглядання, *Земля* – цінність, дім, життя, емоційна прив'язаність. При цьому об'єкти персоніфікуються, однак *Місяць* активний, що виражено дієсловом *вийшов назустріч*, а *Земля* є пасивною, бо її *не видно*, вона усвідомлюється. Епітет *тихо* постає не просто характеристикою руху, а маркером космічної тиші. А епітет *прекрасна* меліоризує *Землю*. Відповідно, любов до дому не потребує близькості – вона витримує навіть космічну відстань.

Рядки «*Скаче розгнзудана віхола / Огирем білим під вікна. / Бути в розлуці вік нам. / Хоч до мого порогу / Це ж не до Марсу – ближче, / То важко дістатись дорогою / Лише по бездоріжжю*» (Шумицький, 1971: 45) демонструють символічне

використання астроніма *Марс*. *Марс* у культурній свідомості – це найближча, однак усе одно недосяжна планета. Це не абстрактний космос, а конкретний максимум відстані, який людина може уявити, але не може подолати. Відповідно, використання саме цього оніму створює парадокс близького й недосяжного. Водночас *Марс* є також символом війни й розлуки (*Марс* як римський бог війни), тож спрацьовує ще архетип насильства, примусової дистанції. Використання оніму дає підказку – війна зробила близьке недосяжним.

Сонце для С. Шумицького також не просто астрономічний об'єкт. Цей лінгвальний образ виростає до універсального символу істини, знання та самого життя, а його поява пов'язана для митця не з природним сходом, а з актом пізнання: «*Ми спершу побачили Сонце, / А потім для всіх засвітили його*» (Шумицький, 1971: 16), що на мовному рівні виражено дієсловами як маркерами смислу в опозиції: *побачили* (акт особистого відкриття) – *засвітили* (акт дії, відповідальності).

У мікроконтексті «*Між куців ожинових – / Місяць над заплавами. / Я їду стежиною, / Голубими травами*» (Шумицький, 1963: 15) автор будує пейзажний опис. *Місяць* тут постає джерелом світла й постає частиною природного простору. Епітет *голубими травами* є показовим, бо голубий викликає асоціацію з нічною прохолодою, спокоєм, нереальністю, майже сновидною ясністю ландшафту. Мовний образ *Місяця* митець використовує для перетворення пейзажу на ліричний простір внутрішнього спокою.

Антропонім *Шура* в рядках «*Пише ньенька, що погода хмура, / Лють дощі – хоч з хати не ходи. / І, між іншим, що сусідка Шура / Вийшла заміж, як цвіли сади / Він листа перечитав старанно, / По казармі мовчазний ходив... / В цьому році надзвичайно рано / На Вкраїні відцвіли сади*» (Шумицький, 1963: 24) має відтінок розмовності, ім'я використано в максимально непоетичній формі. Автор ніби навмисне знижує стиль, підкреслюючи приземленість життя та увиразнюючи контраст за допомогою квітучих садів. Сад тут постає традиційним символом молодості, любові. Перехід цвітіння до раннього відцвітання семантично передає втрату кохання.

Місяць також постає символом праці, що на мовному рівні в поетичній картині світу С. Шумицького виражено метафорою за формою, де небесне світило зіставлено не з мискою (алюзія на круглій формі), а із серпом: «*Ми уявляємо Місяць не мискою з галушками, / Ми уявляємо Місяць серпом – / Древнім знаряддям своїм / Хліборобським*» (Шумицький, 1966: 29). Це не просто різні пере-

несення, по суті, це дві культурні моделі бачення світу, два різні способи мислення: побутовий, споживацький та інструментальний, онтологічний.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що онімний простір поетичної картини світу Станіслава Шумицького є складною, багаторівневою системою, у якій власні назви виконують не лише номінативну, а й глибоку смислотворчу, символічну та світоглядну функції.

Оніми в поезії митця слугують своєрідними маркерами культурної пам'яті, історичного досвіду та духовних цінностей доби шістдесятиництва.

Перспективним видається подальше вивчення онімного простору поезії С. Шумицького в порівняльному аспекті — зокрема зіставлення його ономастичних стратегій із творчістю інших поетів-шістдесятників як харківського, так і загальноукраїнського літературного контексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вербич С. О. Українська академічна ономастика: минуле, сьогодення, майбутнє. Українська мова. 2018. № 3. С. 28-39.
2. Вербич С. О. Сучасна українська онімна лексика: функціональний аспект. Вісник НАН України. 2008. № 5. С. 54-60.
3. Кочерган М. П. Вступ до мовознавства. Київ: Академія, 2005. 368 с.
4. Торчинський М. М. Онімна система і критерії її аналізу. Наукові записки ТНПУ. Серія: Мовознавство. 2014. Вип. II (24). С. 283-288.
5. Торчинський М. М. Структура онімного простору української мови. Хмельницький: Авіст, 2008. 550 с.
6. Шумицький С. В. Герої приходять у пісню. Поезії. Харків : Прапор, 1971. 48 с.
7. Шумицький С. В. Ознаки вірності. Поезії. Харків : Харківське книжкове видавництво, 1963. 35 с.
8. Шумицький С. В. Сорок ударів серця. Поезії. Харків : Прапор, 1966. 76 с.

REFERENCES

1. Verbych S. O. (2018) Ukrainska akademichna onomastyka: mynule, sohodennia, maibutnie. [Ukrainian academic onomastics: past, present, and future]. Ukrainska mova. 3. 28-39. [in Ukrainian].
2. Verbych S. O. (2008) Suchasna ukrainska onimna leksyka: funktsionalnyi aspekt. [Modern Ukrainian onymic vocabulary: functional aspect]. Visnyk NAN Ukrainy. 5. 54-60. [in Ukrainian].
3. Kocherhan M. P. (2005) Vstup do movoznavstva. [Introduction to linguistics]. Kyiv: Akademiia. 368 p. [in Ukrainian].
4. Torchynskiy M. M. (2014) Onimna systema i kryterii yii analizu. [The onymic system and criteria for its analysis]. Naukovi zapysky TNPU. Seriya: Movoznavstvo. II(24). 283-288. [in Ukrainian].
5. Torchynskiy M. M. (2008) Struktura onimnoho prostoru ukrainskoi movy. [The structure of the onymic space of the Ukrainian language]. Khmelnytskyi: Avist. 550 p. [in Ukrainian].
6. Shumytskyi S. V. (1971) Heroi prykhodiat u pisniu. Poezii. [Heroes come into song. Poetry]. Kharkiv: Prapor. 48 p. [in Ukrainian].
7. Shumytskyi S. V. (1963) Oznaky virnosti. Poezii. [Signs of fidelity. Poetry]. Kharkiv: Kharkivske knyzhkove vydavnytstvo. 35 p. [in Ukrainian].
8. Shumytskyi S. V. (1966) Sorok udariv sertsia. Poezii. [Forty heartbeats. Poetry]. Kharkiv: Prapor. 76 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Анна КРИЧУН,

orcid.org/0009-0002-1564-5963

асистент кафедри іноземних мов для природничих факультетів
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) *a.krychun@chnu.edu.ua*

КОНЦЕПТИ-АВТОХТОНИ ДИСКУРСУ ЗАТИШКУ В АНГЛІЙСЬКОМОВНІЙ ЛІНГВОКУЛЬТУРІ

У статті здійснено когнітивно-семантичне моделювання дискурсу затишку як багатовимірної концептуальної структури через встановлення його автохтонів. Ідентифікація концептів-автохтонів, що виникають інтрасистемно в межах дискурсу певного типу, здійснюється за критеріями частотності та когнітивної пріоритетності шляхом виявлення лексем з високим ступенем концептуальної значущості в межах цього дискурсу. Теоретичну основу дослідження становлять положення теорії семантичних полів, корпусної лінгвістики та сучасної лінгвоконцептології. Методологічним підґрунтям є корпусно-дискурсивний підхід у трактуванні П. Бейкера, згідно з яким корпусні методи застосовуються для виявлення повторюваних мовних патернів, залучених до конструювання дискурсів, із подальшою якісною інтерпретацією кількісних результатів (Baker, 2006). Методологія дослідження поєднує формування тематичного корпусу, аналіз частотності та ключовості (keyness), оціненої за статистикою *log-likelihood ratio* (G^2) у зіставленні з референтним корпусом, а також якісний контекстуальний аналіз типових моделей функціонування концептуально значущих лексем. У статті концептуальне згрупування вербалізаторів здійснено за 15 семантичними доменами, адаптованими до типології К. Д. Бака (Buck, 1949): Фізичний Світ, Просторові Відношення, Час, Кількість і Число, Сенсорне Сприйняття, Емоції, Розум і Мислення, Соціальні Стосунки, Частини Тіла та їхні Функції, Одяг і Прикраси, Житло й Меблі, Сільське Господарство й Рослинність, Їжа й Напої, Фізичні Дії й Матеріали, Володіння й Торгівля.

Емпіричну базу становить тематичний підкорпус обсягом близько 37 500 токенів, сформований шляхом цільової вибірки з онлайн-платформи *Ideal Home* (2022–2025), загальний масив якої становить 1 350 статей (прибл. 1,15 млн токенів). На основі зіставлення тематичного корпусу з референтним *British National Corpus* (BNC) та застосування критерію *log-likelihood ratio* (G^2) ідентифіковано 49 концептів-автохтонів, згрупованих за доменно-семантичними полями; показано їхню роль у формуванні прототипних сценаріїв затишного простору.

Ключові слова: когнітивна категоризація, концепт-автохтон, семантичний домен, корпусна лінгвістика, дискурс затишку, концепт COSY.

Anna KRYCHUN,

orcid.org/0009-0002-1564-5963

Assistant at the Department of Foreign Languages for Natural Sciences
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
(Chernivtsi, Ukraine) *a.krychun@chnu.edu.ua*

AUTOCHTHONOUS CONCEPTS OF THE COSY DISCOURSE IN ENGLISH-LANGUAGE LINGUOCULTURE

This article presents a cognitive-semantic modelling of cosiness discourse as a multidimensional conceptual structure by identifying its autochthonous concepts. These concepts, which emerge intrasystemically within a given discourse type, are established on the basis of frequency and cognitive priority through the detection of lexemes with a high degree of conceptual salience in cosiness discourse. The study is grounded in semantic-field theory, corpus linguistics, and contemporary **cognitive concept studies**. Methodologically, it draws on P. Baker's corpus-discourse approach, according to which corpus methods are employed to reveal recurrent linguistic patterns involved in the construction of discourses, followed by qualitative interpretation of quantitative findings (Baker, 2006). The research design combines the compilation of a thematic corpus, frequency and keyness analysis in comparison with a reference corpus, and qualitative contextual analysis of typical usage patterns of conceptually salient lexemes. In this study, the verbalizers are conceptually grouped into 15 semantic domains adapted from C. D. Buck's typology (Buck, 1949): Physical World, Spatial Relations, Time, Quantity & Number, Sense Perception, Emotion, Mind & Thought, Social Relations, Body Parts & Functions, Clothing & Adornment, Dwellings & Furniture, Agriculture & Vegetation, Food & Drink, Physical Acts & Materials, and Possession & Trade.

The empirical basis of the study is a thematic subcorpus of approximately 37,500 tokens, compiled via targeted sampling from the *Ideal Home* online platform (2022–2025), whose overall dataset comprises 1,350 articles (c. 1.15 million tokens). By comparing the COSY corpus with the *British National Corpus* (BNC) and applying the *log-likelihood ratio* (G^2) criterion, the study identifies 49 autochthonous concepts, grouped into domain-semantic fields, and demonstrates their role in shaping prototypical scenarios of cosy space.

Key words: cognitive categorization, autochthonous concept, semantic domain, corpus linguistics, cosiness discourse, concept COSY.

Постановка проблеми. Проблематика категоризації та концептуалізації, що має тривалу традицію у філософії й мовознавстві, у сучасній когнітивній лінгвістиці посідає чільне місце. Мова розглядається як один із ключових механізмів структурування людського досвіду (Evans, 2004; Geeraerts, 2017; Langacker, 1987), водночас сам досвід не зводиться до мовної форми, а окреслює межі того, що може бути концептуалізовано й вербалізовано (Senft, 2010: 676). Така взаємодія досвіду та його мовної репрезентації зумовлює необхідність аналізу не ізольованих мовних одиниць, а впорядкованих смислових структур, у контексті яких знання про світ набуває системного й дискурсивно зумовленого характеру.

Аналіз досліджень. У класичній теорії прототипів категорії описуються як структури з градуальними, нечітко окресленими межами, організовані за принципом типовості, де ядро формують найбільш когнітивно впізнавані та стабільні елементи, а периферія характеризується варіативністю та контекстною зумовленістю (Rosch, 1975; Rosch, 1978). У дискурсивній актуалізації концептів така організація дає змогу пояснити, чому в межах конкретного типу дискурсу окремі концепти у своїй вербальній реалізації набувають системотвірного статусу: саме вони закріплюють типові сценарії досвіду, забезпечують смислову впорядкованість текстів і слугують когнітивними опорами інтерпретації.

У сучасних когнітивно-дискурсивних підходах стабілізація смислів у мовній практиці пов'язується з повторюваністю та регулярністю мовних патернів, які в процесі вживання формують відносно стійкі семантичні опори дискурсу (Ноеу, 2005: 8–15). Такі опори забезпечують відтворюваність типових сценаріїв інтерпретації досвіду, описаних у моделях сценарного знання (Schank & Abelson, 1977), і виступають основою для дискурсивної конденсації смислів. У межах цього дослідження зазначені семантичні опори операціоналізуються як концепти-автохтони – емпірично верифіковані, жанрово стійкі та внутрішньо регулярні вузли концептосистеми, дискурсивна стабільність реалізацій яких є однією з умов їх належності до ядра певного типу дискурсу (Гафу, 2021; Осовська, 2014: 195–198).

Таким чином, автохтони розглядаються не як абстрактні ментальні утворення, а як концептуальні одиниці, чия системотвірна роль підтверджується сукупністю когнітивних і корпусно-статистичних параметрів: частотністю, дискурсивною повторюваністю, доменною релевантністю та участю у формуванні типових сценаріїв. Саме такий підхід дає змогу поєднати когнітивну теорію концепту з емпіричною верифікацією на корпусному матеріалі та забезпечити методологічну

обґрунтованість виокремлення автохтонів у структурі дискурсу затишку.

Дискурс затишку (далі ДЗ) трактуємо як «мисленнєво-мовленнєвий феномен, що репрезентує уявлення сучасної англomовної спільноти про сегмент дійсності, пов'язаний із затишком» (Осовська, Кричун, 2024: 196). З метою емпіричної верифікації таких уявлень ДЗ операціоналізується через англomовний журнальний lifestyle-дискурс інтер'єрних практик онлайн-платформи видання *Ideal Home* (<https://www.idealhome.co.uk/>), тому всі подальші узагальнення стосуються медійно сконструйованих уявлень про затишок у жанрово специфічному контексті, пов'язаному з домом і повсякденним побутом.

Попередні дослідження засвідчують, що концепт COSY має багатовимірну структуру, у якій поєднуються просторові, сенсорні, емоційні та соціальні компоненти (Осовська, 2014; Кричун, 2025: 20–26), що дає підстави розглядати його як складний мета-концепт із ядром і багаторівневою периферією, яка охоплює як словниково зафіксовані значення, так і культурно марковані асоціації, образи, оцінки та сценарії повсякденного досвіду (Розвод, 2015; Полужин, 2015). У такій концептосистемі особливу роль відіграють концепти-автохтони, тобто внутрішньо регулярні, жанрово стійкі семантичні вузли, що функціонують як системотвірні елементи дискурсу та забезпечують його смислову цілісність і повторюваність (Осовська, 2014: 80).

Мета статті полягає у виявленні та інтерпретації концептів-автохтонів дискурсу затишку, встановленні їх доменної організації та описі типових дискурсивних реалізацій на матеріалі сучасних англomовних медійних текстів. Досягнення цієї мети передбачає формування тематичного корпусу та визначення референтного корпусу для зіставлення, статистичну верифікацію концептуальної значущості лексем, семантичне групування вербалізаторів у доменно-семантичні поля, а також якісну інтерпретацію автохтонів через типові контексти й сценарії їх функціонування.

Виклад основного матеріалу. Об'єктом дослідження є жанрово специфічний різновид дискурсу затишку, а саме британський медійний lifestyle-дискурс інтер'єрних практик, репрезентований на онлайн-платформі *Ideal Home* (<https://www.idealhome.co.uk/>), а предметом є концепти-автохтони цього різновиду дискурсу, концептуально підпорядковані метаконцепту дискурсу COSY. Матеріал дослідження становить цільова вибірка текстових фрагментів з англomовних медійних текстів онлайн-платформи *Ideal Home* за 2022–2025 роки. Первинний відбір корпусного матеріалу здійснювався за наявністю лексем-маркерів *cosy* / *cosiness* у тексті, що забезпечує тема-

тичну релевантність досліджуваного матеріалу. Для кожного зафіксованого випадку аналізувався найближчий контекст уживання лексеми-маркера (до трьох суміжних речень), що дає змогу описувати дискурсивні реалізації концепту в природному медійному середовищі та враховувати локальні семантико-прагматичні зв'язки.

Методологія дослідження. Лексеми-маркери *cosy / cosiness* використовуються як стартовий фільтр для формування тематичного корпусу; подальший аналіз здійснюється в межах уже сформованої корпусної вибірки шляхом виявлення статистично значущих лексем, релевантних для дискурсу затишку.

З метою виокремлення системотвірних елементів концептосистеми дискурсу затишку було здійснено інвентаризацію вербальних об'єктиваторів концептів (іменників, прикметників і дієслів), зафіксованих у тематичному корпусі. Подальше групування цих одиниць у доменно-семантичні області дозволило встановити матрицю концептів як системи основних смислових вузлів, що структурно організують дискурс затишку.

Референтним корпусом для зіставлення обрано British National Corpus (BNC) у лематизованому режимі доступу через інтерфейс English-Corpora.org (<https://www.english-corpora.org/bnc/>). Використання BNC як корпусу загальномовного типу забезпечує методологічну зіставність результатів при порівнянні корпусів різного обсягу та жанрової специфіки і відповідає усталеній практиці корпусно-дискурсивних досліджень.

Кількісну частину аналізу реалізовано із застосуванням статистики *log-likelihood ratio* (G^2), запропонованої Т. Даннінгом (Dunning, 1993), яка широко використовується в корпусній лінгвістиці для виявлення статистично значущих відмінностей у частотних розподілах.

G^2 (*log-likelihood ratio*) – критерій логарифмічного відношення правдоподібностей для таблиці спостережень 2×2 , який оцінює відхилення спостережуваних частот від очікуваних за нульової гіпотези про рівномірний розподіл між корпусами ($df = 1$).

$G^2 = 2 \times \sum (O_i \times \ln(O_i / E_i))$, де: O_i – спостережувана частота лексеми в кожній клітинці таблиці 2×2 ; E_i – очікувана частота лексеми за умови рівномірного розподілу між корпусами; $\ln$ – натуральний логарифм; Σ – сума за чотирма клітинками таблиці.

Порогове значення статистики $G^2 \geq 10,83$ відповідає рівню статистичної значущості $p < 0,001$ для таблиці спостережень 2×2 ($df = 1$) і ґрунтується на асимптотичній еквівалентності G^2 та χ^2 , що є усталеною практикою в корпусній лінгвістиці (Baker, 2006: 73–75; Dunning, 1993; Rayson & Garside, 2000). З огляду на різний обсяг корпусів, абсолютні частоти було додатково нор-

малізовано шляхом обчислення кількості вживань на мільйон слів (*per million words, pmw*): $pmw = (f \times 1\,000\,000) / N$, де f – абсолютна частота лексеми, N – загальна кількість токенів у корпусі. Така нормалізація дозволяє зіставляти інтенсивність уживання лексем незалежно від розміру корпусу. Для уточнення ступеня домінування лексеми в дискурсі затишку було обчислено відносний коефіцієнт частотної переваги: $rel = pmw_{\{ДЗ\}} / pmw_{\{BNC\}}$, який показує, у скільки разів відповідна лексема є частотнішою в тематичному корпусі ДЗ порівняно з референтним корпусом BNC.

Після лематизації тематичного корпусу та первинної частотної фільтрації було сформовано список із 401 повнозначної лєми, що становили вихідний масив для подальшого аналізу. Автохтонами інтерпретуються концепти, вербалізовані лексемами, які одночасно відповідають сукупності статистичних і когнітивно-дискурсивних критеріїв. Такий підхід забезпечує відмежування системотвірних концептуальних вузлів від лексем із високою частотністю, але обмеженою концептуальною автономією.

По-перше, *стійка частотна перевага* лексеми фіксується як статистично значуще перевищення її частоти в тематичному корпусі ДЗ порівняно з референтним корпусом British National Corpus, підтверджене значенням критерію $G^2 \geq 10,83$; $p < 0,001$. Для уточнення інтенсивності домінування додатково враховуються нормалізована частотність (*pmw*) та відносний коефіцієнт частотної переваги $rel = pmw(ДЗ)/pmw(BNC)$, що дозволяє зіставляти корпуси різного обсягу.

По-друге, *доменно-семантична стабільність* передбачає систематичну актуалізацію лексеми в межах одного домінантного семантичного домену за адаптованою типологією К. Д. Бака. У випадках полісемії до автохтонів зараховуються лише ті одиниці, для яких у вибірці простежується чітка перевага одного доменного сценарію, тоді як міждоменні або розпорошені реалізації розглядаються як периферійні.

По-третє, *опорна функція в дискурсивній організації* встановлюється шляхом якісного аналізу типових контекстів уживання, зокрема повторюваних колокаційних моделей, участі лексеми в жанрово стабільних сценаріях та її ко-активації з іншими статистично значущими автохтонами. Саме ця умова дозволяє ідентифікувати концепти як вузли, навколо яких концентруються повторювані смисли та вибудовується структура дискурсу.

Лексеми, що відповідають критерію статистичної значущості ($G^2 \geq 10,83$; $p < 0,001$), але мають переважно інструктивну/оцінну функцію та не демонструють доменної автономії, розглядаються як статистично значущі кандидати, проте не зара-

ховуються до автохтонів. Їхня статистична релевантність не супроводжується доменною автономією та системотвірною роллю в організації дискурсивних сценаріїв.

Перевищення порогового значення критерію G^2 засвідчує селективний характер відповідної лексеми в межах дискурсу затишку, що створює підстави для подальшої концептуально-семантичної інтерпретації. Подальша інтерпретація отриманих результатів здійснюється у межах семантичної стратифікації концептосистеми, що

в когнітивно-семантичній традиції трактується як внутрішня організація її ядрових і периферійних елементів (Яремко, 2009: 61). Таблиця 1 демонструє ключові й периферійні лексеми у структурі ДЗ. У дужках подано досліджене значення G^2 для відповідних лексем.

До ядра автохтонних концептів віднесено лексеми, що демонструють індивідуальну статистичну домінантність і виконують концептуально ядрову функцію у репрезентації ключових сцен дискурсу затишку.

Таблиця 1

Семантична стратифікація концептосистеми ДЗ, організованої навколо метаконцепту COSY

Семантичне поле	Автохтонні концепти (G^2)	Периферійні лексеми (G^2)
Житло і меблі	ROOM (5671,2), LIVING ROOM (3668,2), BEDROOM (3006,8), SOFA (1712,8), HOME (1513,9), CUSHION (1284,9), KITCHEN (1201,6), RUG (1192,0), NOOK (918,1), THROW (1326,9), LAYER (1010,6), WALL (976,4), BLANKET (839,3), CANDLE (823,1), DUVET (700,6), LAMP (710,6), SEATING (682,3), BEDDING (539,9), BATHROOM (527,7), BED (523,6), FIREPLACE (284,8), COCOON (173,9)	window (184,4), door (31,9), table (244,9)
Фізичний світ	COLOUR (2975,9), LIGHT (1934,0), DARK (1041,2), EARTHY (800,6)	wood (436,8), fire (108,5), heat (112,9), cold (356,4), weather (63,4), green (182,2)
Сенсорне сприйняття	SOFT (1434,2), TEXTURE (1206,8), WARMTH (1163,6), LIGHTING (1838,0), ATMOSPHERE (1387,2), SHADE (1581,5), AMBIENCE (1014,0), TONE (923,9), NEUTRAL (685,4), SCENT (526,2), HUE (594,6), GLOW (487,6), FRAGRANCE (183,6), CANDLELIGHT (92,3)	feel (5063,3), vibe (1613,3), smell (31,8)
Фізичні дії і матеріали	—	create (6603,1), add (2679,4), build (27,3), decorate (230,4), use (469,2)
Просторові відношення	SPACE (4519,9), GARDEN (720,8), OUTDOOR (613,8), CORNER (398,1)	area (320,2), place (135,0)
Свідомість і мислення	—	idea (1802,0), look (1150,8), feeling (228,2), want (481,7)
Емоції	COMFORT (504,6)	calm (289,3), relax (378,8), relaxation (154,1), homely (294,0), intimate (423,5), haven (136,4)
Час	WINTER (1020,2), EVENING (400,9)	night (300,6), season (411,8), day (49,7), time (34,2), year (110,4)
Володіння і торгівля	—	available (12,3), budget (21,1), affordable (81,6), benefit (15,1), furniture (413,2), accessory (386,0)
Соціальні відносини	—	guest (557,8), family (99,5), love (416,0)
Їжа і напої	—	coffee (63,9), cinnamon (117,8), mug (53,9), chocolate (68,4), pumpkin (119,6)
Частини тіла і функції	—	touch (323,7), sleep (170,2)
Кількість і число	—	small (439,2), big (84,8), bit (11,1), extra (245,4)
Сільське господарство і рослинність	—	foliage (25,9), forest (16,3)
Одяг і прикраси	WOOL (193,8), VELVET (193,9), LINEN (272,8)	cotton (146,1), fleece (105,2), knit (101,2), textile (155,4), upholstery (58,6)

Кількість автохтонних концептів визначено на підставі поєднання статистичного фільтрування та концептуального групування лексем у межах доменних сімей. Дієслова *create*, *add*, *look* у дискурсі затишку виконують функцію процедурних операторів інструктивного мовлення й не номінують змістові концепти, оскільки реалізують процесний, а не ідеаційний компонент значення (Halliday, Matthiessen, 2014), а їхня висока частотність зумовлена жанровою специфікою дискурсу рекомендацій (Swales, 1990; Hyland, 2005). Лексему *feel* віднесено до статистично значущих периферійних кандидатів, однак не включено до переліку автохтонів, оскільки вона виражає процес суб'єктивного переживання, а не автономний концептуальний об'єкт дискурсу затишку. Так само з фінального переліку кандидатів у автохтони вилучено лексеми *idea*, *perfect*, *inviting*, *trend*, *design*, *decor*, *interior*, *aesthetic*, *guest*, *living*, *vibe*, які, попри статистичну ключовість, у дискурсі затишку функціонують переважно як метадискурсивні або оцінні маркери та не формують автономних концептуальних фреймів із власною слотовою структурою (Fillmore, 1982).

У результаті корпусно-дискурсивного аналізу виявлено, що концептосистема дискурсу затишку має багаторівневу організацію, ядро якої формують автохтонні концепти, статистично й концептуально релевантні для репрезентації цього типу дискурсу. На підставі зіставлення тематичного корпусу ДЗ з референтним корпусом BNC із застосуванням критерію G^2 було ідентифіковано 49 автохтонних концептів, що демонструють селективну присутність у дискурсі затишку. Із них 38 концептів утворюють статистично домінантне ядро (ROOM, SPACE, LIVING ROOM, BEDROOM, COLOUR, LIGHT, LIGHTING, SOFA, SHADE, HOME, SOFT, ATMOSPHERE, THROW, CUSHION, TEXTURE, KITCHEN, RUG, WARMTH, DARK, WINTER,

AMBIENCE, LAYER, WALL, TONE, NOOK, BLANKET, CANDLE, EARTHY, GARDEN, LAMP, DUVET, NEUTRAL, SEATING, OUTDOOR, HUE, BEDDING, BATHROOM, SCENT), тоді як ще 11 концептів становлять розширене ядро (COMFORT, COCOON, CORNER, GLOW, EVENING, FRAGRANCE, VELVET, WOOL, LINEN, BED, FIREPLACE), оскільки, попри нижчі індивідуальні показники G^2 , вони є фреймово обов'язковими, дисперсійно стабільними та концептуально необхідними для репрезентації ключових сцен затишку. Семантична стратифікація автохтонів, представлена в Таблиці 1, засвідчує, що дискурс затишку структурується навколо доменів житла і меблів, сенсорного сприйняття, фізичного світу, просторових відношень, емоцій та часу, тоді як периферійні лексеми виконують уточнювальні, оцінні або процедурні функції й не формують автономних концептуальних вузлів.

Висновки. За результатами порогового відбору ключових лексем та подальшого вилучення процедурних дієслів-операторів і метадискурсивно-оцінних маркерів, ядро ДЗ в корпусі Ideal Home репрезентують 49 автохтонів, що формують стабільні тематичні кластери простору й домашніх локусів, освітлення, кольору, текстилю/фактур, сезону та сенсорики (зокрема ольфакторики), підтверджуючи домінування інтер'єрно-побутових і перцептивних параметрів у когнітивній організації ДЗ. Отримані результати засвідчують, що автохтони дискурсу затишку не є ізольованими одиницями, а формують упорядковану систему взаємопов'язаних семантичних опор, які забезпечують стабільність і відтворюваність прототипних сценаріїв ДЗ. Перспективи подальших досліджень полягатимуть в інтерпретації автохтонів ДЗ на якісному рівні шляхом аналізу типових контекстів і фреймових конфігурацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кричун А. Моделювання ціннісного сегменту концепту COSY. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2025. Вип. 101. С. 20–26. DOI: 10.26565/2786-5312-2025-101-02.
2. Осовська І. М. Автохтони дискурсу як константи колективного когнітивного простору. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2014. Вип. 13. С. 119–123.
3. Осовська І. М. Сучасний німецький сімейний дискурс: когнітивно-семантичний і комунікативно-прагматичний виміри : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04 / Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. Чернівці, 2020.
4. Осовська І. М., Кричун А. Компонентний дефініційний аналіз лексеми COSY. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 78, т. 2. С. 193–198. DOI: 10.32782/2308-4855/2024-78-2-29.
5. Яремко Я. П. Стратифікація концепту. *Мовознавство*. 2009. № 1. С. 60–64.
6. British National Corpus (BNC) : веб-сайт. URL: <https://www.english-corpora.org/bnc/> (дата звернення: 22.11.2025).
7. Ideal Home : веб-сайт. URL: <https://www.idealhome.co.uk/> (дата звернення: 22.11.2025).
8. Buck's Semantic Domains : веб-сайт / Linguistic Research Center, University of Texas at Austin. URL: <https://www.utexas.edu/cola/centers/lrc/> (дата звернення: 22.11.2025).
9. Baker P. Using corpora in discourse analysis. London : Continuum, 2006. 273 p. DOI: 10.5040/9781350933996.

10. Buck C. D. A dictionary of selected synonyms in the principal Indo-European languages. Chicago : University of Chicago Press, 1949. 1515 p.
11. Dunning T. Accurate methods for the statistics of surprise and coincidence. *Computational Linguistics*. 1993. Vol. 19, № 1. P. 61–74. DOI: 10.5555/972450.972454.
12. Evans V. The structure of time: language, meaning and temporal cognition. Amsterdam : John Benjamins, 2004. 359 p. DOI: 10.1075/hcp.12.
13. Geeraerts D. Cognitive linguistics: a basic introduction. 2nd ed. Berlin : Mouton de Gruyter, 2017. 330 p. DOI: 10.1515/9783110543667.
14. Halliday M. A. K., Matthiessen C. I. M. Halliday's introduction to functional grammar. 4th ed. London : Routledge, 2014. 786 p. DOI: 10.4324/9780203431269.
15. Hoey M. Lexical priming: a new theory of words and language. London : Routledge, 2005. 222 p. DOI: 10.4324/9780203328712.
16. Hyland K. Metadiscourse: exploring interaction in writing. London : Continuum, 2005. 230 p.
17. Langacker R. W. Foundations of cognitive grammar. Vol. 1: Theoretical prerequisites. Stanford : Stanford University Press, 1987. 516 p.
18. Rayson P., Garside R. Comparing corpora using frequency profiling. *Proceedings of the Workshop on Comparing Corpora*. Hong Kong, 2000. P. 1–6. DOI: 10.3115/1117729.1117730.
19. Rosch E. Cognitive representations of semantic categories. *Journal of Experimental Psychology: General*. 1975. Vol. 104, № 3. P. 192–233. DOI: 10.1037/0096-3445.104.3.192.
20. Rosch E. Principles of categorization. *Cognition and categorization* / ed. by E. Rosch, B. B. Lloyd. Hillsdale, NJ : Erlbaum, 1978. P. 27–48. DOI: 10.4324/9781032633275.
21. Schank R. C., Abelson R. Scripts, plans, goals, and understanding. Hillsdale, NJ : Erlbaum, 1977. 248 p. DOI: 10.4324/9780203781036.
22. Senft G. Language, culture, and cognition: anthropological perspectives. *The Oxford handbook of cognitive linguistics* / ed. by D. Geeraerts, H. Cuyckens. Oxford : Oxford University Press, 2010. P. 676–699. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199738632.003.0031.
23. Swales J. Genre analysis: English in academic and research settings. Cambridge : Cambridge University Press, 1990. 260 p.

REFERENCES

1. Krychun A. (2025). Modeliuvannia tsinnisnoho sehmentu kontseptu COSY [Modeling the value segment of the COSY concept]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriya: Inozemna filolohiia. Metodyka vykladannia inozemnykh mov*. Vyp. 101. S. 20–26. [in Ukrainian] <https://doi.org/10.26565/2786-5312-2025-101-02>
2. Osovska I. M. (2014). Avtokhtony diskursu yak konstanty kolektyvnoho kohnityvnogo prostoru [Autochthons of discourse as constants of the collective cognitive space]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriya: Filolohiia*. Vyp. 13. S. 119–123. [in Ukrainian]
3. Osovska I. M. (2020). Suchasnyi nimetskyi simeinyi diskurs: kohnityvno-semantychnyi i komunikatyvno-prahmatychnyi vymiry dys. ... d-ra filol. nauk. [Contemporary German family discourse: cognitive and semantic, communicative and pragmatic dimensions]. *Chernivtsi : Chernivetskyi nats. un-t im. Yurii Fedkovycha*. [in Ukrainian]
4. Osovska I. M., Krychun A. (2024). Komponentnyi definitsiinyi analiz leksemy COSY [Componential definitional analysis of the lexeme *cosy*]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 78, t. 2. S. 193–198. [in Ukrainian] <https://doi.org/10.32782/2308-4855/2024-78-2-29>
5. Iaremkov Ya. P. (2009). Stratyfikatsiia kontseptu [Stratification of the concept]. *Movoznavstvo*. № 1. S. 60–64. ISSN 0027-2833. [in Ukrainian]
6. British National Corpus (BNC) : URL: <https://www.english-corpora.org/bnc>
7. Ideal Home : URL: <https://www.idealhome.co.uk>
8. Linguistic Research Center, University of Texas at Austin. Buck's Semantic Domains : URL: <https://www.utexas.edu/cola/centers/lrc>
9. Baker, P. (2006). Using Corpora in Discourse Analysis. London: Continuum. <https://doi.org/10.5040/9781350933996>
10. Buck C. D. (1949). A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages. Chicago : University of Chicago Press.
11. Dunning T. (1993). Accurate methods for the statistics of surprise and coincidence. *Computational Linguistics*. Vol. 19, No. 1. P. 61–74. <https://doi.org/10.5555/972450.972454>
12. Evans V. (2004). The Structure of Time: Language, Meaning and Temporal Cognition. Amsterdam : John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/hcp.12>
13. Geeraerts D (2017). Cognitive Linguistics: A Basic Introduction. 2nd ed. Berlin : Mouton de Gruyter, 2017. <https://doi.org/10.1515/9783110543667>
14. Halliday, M. A. K., & Matthiessen, C. I. M. (2014). Halliday's Introduction to Functional Grammar (4th ed.). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203431269>
15. Hoey M. (2005). Lexical Priming: A New Theory of Words and Language. London : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203328712>
16. Hyland, K. (2005). Metadiscourse: Exploring Interaction in Writing. London: Continuum.

17. Langacker R. W. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar. Vol. 1: Theoretical Prerequisites*. Stanford : Stanford University Press.
18. Rayson P., Garside R. (2000). Comparing corpora using frequency profiling. *Proceedings of the Workshop on Comparing Corpora*. Hong Kong, P. 1–6. <https://doi.org/10.3115/1117729.1117730>
19. Rosch, E. (1975). Cognitive representations of semantic categories. *Journal of Experimental Psychology: General*, 104(3), 192–233. <https://doi.org/10.1037/0096-3445.104.3.192>
20. Rosch E. (1978). *Principles of categorization. Cognition and Categorization* / ed. by E. Rosch, B. B. Lloyd. Hillsdale, NJ : Erlbaum. P. 27–48. <https://doi.org/10.4324/9781032633275>
21. Schank R. C., Abelson R. (1977). *Scripts, Plans, Goals, and Understanding*. Hillsdale, NJ : Erlbaum. <https://doi.org/10.4324/9780203781036>
22. Senft G. (2010). Language, culture, and cognition: Anthropological perspectives. *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* / ed. by D. Geeraerts, H. Cuyckens. Oxford : Oxford University Press. P. 676–699. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199738632.003.0031>
23. Swales, J. (1990). *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. 260

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025
Дата публікації: 31.12.2025

Михайло МЕШИЙ,*orcid.org/0009-0008-0792-8326*

аспірант кафедри української мови

Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

(Харків, Україна) *m.s.meshyi@gmail.com*

РЕДАКТОРСЬКІ ПРАВКИ В ДЕЯКИХ НЕАВТОРИЗОВАНИХ ВИДАННЯХ «МАЛОЇ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ» ІВАНА КРИП'ЯКЕВИЧА

У статті розглянуто поступовий розвиток літературної норми та узусу на прикладі трьох неавторизованих перевидань «Малої історії України» Івана Крип'якевича, уперше оприлюдненої 1921 року у Львові. Це видання 1924 року, оприлюднене з друкарні «Свободи» в Джерсі-Сіті, четверте недатоване видання з видавництва «Нове життя» та передрук 1990 року за редакцією Ярослава Грицака. До уваги взято зміни, яких зазнав першотвір і які, отже, відмежовують у часі однакові тексти. Щоб досягнути поставленої мети, вирішено порівняти перелічені видання з авторизованими, виявити відмінності та встановити їхні закономірності.

Основою для аналізу виступає також попередня частина, присвячена правкам у двох авторизованих перевиданнях «Малої історії України» за 1924 і 1941 роки (Меший, 2025). У ній зроблено висновок про належність мови першотвору до західного варіанта української літературної мови та про поступове наближення її до вимог спільної норми, що оперлася на південно-східному наріччі. Завдяки цьому основну увагу приділено зіставленню правописних і лексичних рис трьох неавторизованих видань і загальному висновкові на основі сумарно шести розглянутих видань «Малої історії України» з 1921 по 1990 рік.

У виданні 1924 року виявляємо незначні правки, які відсунувають його від першотвору, а саме заміну дієслова «єднити» на «єднати», іменника «скіра» на «шкіра», закінчення орудного відмінка іменників третьої відміни в однині «-єю» на «-юю» чи «-ю» («Русею» → «Русюю», «Волинею» → «Волиню»), більше випадків чергування єдального сполучника «і» з «й». Помічені особливості й неможливість точно визначити тенденції підкреслюють діаспорну природу видання.

У наступному четвертому недатованому виданні спостерігаємо подальше віддалення від першотвору й від попереднього третього видання 1941 року. Насамперед ідеться про заміну сполучника «щоби» на «щоб», закінчення «-и» в родовому та місцевому відмінку однини іменників третьої відміни на «-і», більше випадків чергування прийменника «у» з «в».

Передрук 1990 року становить окремий випадок, бо, по-перше, редактори взяли за основу саме перше видання 1921 року, а по-друге, вони підправили мову книжки до вимог сучасного правопису, не втручаючись в авторський текст. Попри те, що ми виявляємо лексеми, відсутні в останньому авторизованому третьому виданні 1941 року, бачимо й інші поодинокі зміни у лексиці, фонетиці, морфології та синтаксисі. Наприклад, заміну прикметника «важний» на «важливий», дієслова «організувати» на «організовувати», інше узгодження дієслів з іменником.

У підсумку зазначено, що розглянуті видання, окрім діаспорного, показують зсув від первісної природи твору в бік спільної норми, закріпленої в Радянській Україні в першій половині XX століття. Це твердження узгоджується з попереднім висновком, зробленим на основі авторизованих видань, про те, що західноукраїнські риси твору теж поступово затиралася.

Ключові слова: літературна норма, узус, західний варіант української літературної мови, Іван Крип'якевич.

Mykhailo MESHYI,*orcid.org/0009-0008-0792-8326*

Postgraduate Student at the Department of Ukrainian Language

V.N. Karazin Kharkiv National University

(Kharkiv, Ukraine) *m.s.meshyi@gmail.com*

EDITORIAL REVISIONS IN SOME UNAUTHORISED EDITIONS OF “A SHORT HISTORY OF UKRAINE” BY IVAN KRYPIAKEVYCH

The article examines the gradual development of the literary norm and usage based on three unauthorised re-editions of “A Short History of Ukraine” by Ivan Krypiakievych, first published in 1921 in Lviv. These are the 1924 edition published by “Svoboda’s” printing house in Jersey City, the fourth undated edition published by “Nove zhyttia”, and the 1990 reprint edited by Yaroslav Hrytsak. The analysis focuses on the changes introduced into the original text, which thus separate otherwise identical versions and make it possible to observe the dynamics of language development. To achieve this goal, the listed editions are compared to the authorised ones, differences are identified, and the patterns of these differences are determined.

The analysis also relies on the previous study devoted to the corrections found in the two authorised re-versions of "A Short History of Ukraine" from 1924 and 1941 (Meshyi, 2025). That study concluded that the language of the first edition belonged to the Western variant of standard Ukrainian, and that it gradually moved closer to the unified norm based on the Southeastern dialect. Therefore, the main focus is placed on comparing orthographic and lexical features reflected in mentioned three unauthorised re-versions, followed by a general conclusion derived from all six analysed editions of "A Short History of Ukraine" published between 1921 and 1990.

In the 1924 edition, we observe minor corrections that move it away from the original text, namely: the replacement of the verb "єднати" ("to unite") with "єднати", the noun "скипа" ("hide") with "укипа", the instrumental singular ending "-єю" for third-declension nouns with "-ю" or "-ю" ("Русєю" → "Русю", "Волинею" → "Волиню"), and more instances of alternation between conjunctions "i" and "u". These features, along with the impossibility of determining a clear tendency, highlight the diasporic nature of the edition.

In the subsequent fourth undated edition, we observe further distancing both from the original and from the previous third authorised edition of 1941. This primarily concerns the replacement of conjunction "щобу" ("in order to", "so that") with "щоб", the use of the ending "-i" in the genitive and locative singular of third-declension nouns instead of "-u", as well as more frequent alternation between the prepositions "y" and "v".

The 1990 reprint represents a special case, since, first, it was based on the initial 1921 edition, and second, the editors adapted the language to modern orthographic standards without intervening in the author's text. Although we find lexical items absent from the latest authorised re-edition of 1941, we also detect isolated changes in vocabulary, phonetics, morphology, and syntax. For example, the replacement of adjective "важний" ("important") with "важливий", verb "організувати" ("to organise") with "організовувати", and differences in verb agreement.

In conclusion, the analysed editions (with the exception of the diasporic one) demonstrate a shift away from the original linguistic features towards the general literary norm established in Soviet Ukraine during the first half of the 20th century. This aligns with the previous conclusion based on authorised re-versions: the Western-Ukrainian linguistic features of the work were gradually erased.

Key words: literary norm, usage, western variant of standard Ukrainian, Ivan Krypiakievych.

Вступ. Редакторські правки в однакових текстах, розділених у часі, висвітлюють для нас напрями змін, яких зазнавало перше видання під впливом як внутрішніх, так і зовнішніх чинників. Якщо говорити про авторизовані видання, то саме в них, на нашу думку, можливо встановити зміну ідіостилі, адже правки тут погоджено з самим автором, котрий, переосмисливши зміст, може текст доповнити, вичистити від зайвого, поліпшити або й вирішити залишити його в старій редакції попри щораз нові вимоги часу. Неавторизовані видання позбавляють нас цієї можливості, проте дають іншу: вони показують через відповідні рішення позицію редакційної колегії, розкривають особливості окремого регіону. Разом усі можливі варіації становлять основу для аналізу розвитку мови в діаспорі.

Слід відмітити, що велика часова відстань яскраво протиставляє першотвір із перевиданням, яке й саме показує, на яких підставах редактори пристосовували текст для сучасників. З огляду на перелічені застереження ми беремо до уваги «Малу історію України» Івана Крип'якевича. Вона, уперше побачивши світ 1921 року, витримала два авторизовані й десятки неавторизованих перевидань, що дає змогу на основі поступових, а не різких утручань розглянути розвиток української літературної мови впродовж XX століття.

Аналіз досліджень. Ця публікація логічно продовжує попередню, присвячену редакторським правкам в авторизованих виданнях «Малої історії

України» за 1921, 1924 і 1941 роки (Меший, 2025), і водночас розширює її додатковим матеріалом.

Мета статті – окреслити напрями змін на прикладі редакторських правок у трьох неавторизованих виданнях «Малої історії України», у зв'язку з чим постановлено виконати такі завдання: 1) порівняти взяті до розгляду видання з авторизованими; 2) виявити відмінності в текстах і встановити їхні закономірності; 3) доповнити висновок, зроблений у попередній публікації (Меший, 2025). *Об'єктом* вивчення є видання «Малої історії України», оприлюднене 1924 року з друкарні «Свободи» в Джерсі-Сіті, четверте недатоване видання, а також передрук 1990 року. *Предметом* – відмінності на рівні правопису й лексики.

Виклад основного матеріалу. 1. «Мала історія України» 1924 року. «Мала історія України» (далі – «МІУ») уперше вийшла друком 1921 року у Львові накладом видавництва «Історичні листки». Роман Крип'якевич у передмові зазначає, що її перевидавали аж 20-30 разів і що вона взагалі набула «незвичайної популярності як найнеобхідніший мінімум знань з історії рідного краю для дітей, які не мали змоги пізнати рідне минуле з більш фундаментальних джерел» (Крип'якевич, 1990: 9–10). Як бачимо, цю книжечку поширювали не лише в Україні, а й за кордоном, бо через три роки, 1924-го, оприлюднено нове видання «МІУ» з друкарні «Свободи» в Джерсі-Сіті.

Як уже встановлено, мова першотвору належить до західного варіанта української літератур-

ної мови (Меший, 2025: 177), і слід одразу зазначити, що наступне діаспорне видання повністю зберігає його стиль. Утім, деякі відмінності ми все ж знаходимо, серед них:

1) заміну одного морфологічного варіанта для закінчення іменників третьої відміни в орудному відмінкові однини на інший: *Русею* → *Русию* (Крип'якевич, 1924: 5), *Волинею* → *Волиню* (Крип'якевич, 1924: 10), *Січею* → *Січу* (Крип'якевич, 1924: 16);

2) відновлення етимологічного *о*: *пiмстила* → *помстила* (Крип'якевич, 1924: 5), *ворiг* → *ворог* (Крип'якевич, 1924: 10); з другого боку, залишаються зразки: *свобiдний* (Крип'якевич, 1924: 11), *Іван Самiйлович* (Крип'якевич, 1924: 26);

3) одиничне поновлення голосного *і* на місці *е*: *гнетом* → *гнітом* (Крип'якевич, 1924: 10); з другого боку, залишається зразок: *сестра Либедь* (Крип'якевич, 1924: 4);

4) одиничну зміну голосного *и* на *і* в слові *Ставропiгiя* → *Ставропiгiя* (Крип'якевич, 1924: 14); з другого боку, навпаки, маємо таку зміну: *фiнські* → *финські* (Крип'якевич, 1924: 9);

5) зменшення дієслівної основи *єдинити* на користь *єднати* в реченнях: «Він постановив [зєдинити →] **зєднати** всі українські землі в одну державу» (Крип'якевич, 1924: 10), «Литовці побили Татар і [приєднали →] **приєднали** Україну під свою владу» (Крип'якевич, 1924: 13), «В 1918 р. в Києві і у Львові проголошено самостійну Українську Республіку, що мала [зєдинити →] **зєднати** всі українські землі» (Крип'якевич, 1924: 29). Якщо спочатку був лише один зразок *приєднав* (Крип'якевич, 1921: 7) то тепер у тексті тільки раз виступає *зєдинив* (Крип'якевич, 1924: 24);

6) заміну префікса *ві-* на *вві-* або *по-*: «Хмельницький [війшов →] **ввійшов** з військом до Галичини (...)» (Крип'якевич, 1924: 19), «Тоді *гетьман* [війшов →] **пiшов** у дружбу з Москалями» (Крип'якевич, 1924: 21);

7) початкову звукопогодуку *шк-* замість *ск-* в іменникові *шкіра* (Крип'якевич, 1924: 13);

8) одну словесну заміну: *на дві частини* → *на дві части* (Крип'якевич, 1924: 24).

На рівні правопису слід відмітити, що:

9) злито прислівник з *давна* → *здавна* (Крип'якевич, 1924: 29); з другого боку, залишено окремим *що року* (Крип'якевич, 1924: 14);

10) відокремлено *якби* → *як би* (Крип'якевич, 1924: 16); проте й надалі знаходимо: *защо* (Крип'якевич, 1924: 3), *підчас* (Крип'якевич, 1924: 20);

11) спрощено *-стн-* до *-сн-* у: *некорисний* (Крип'якевич, 1924: 24);

12) оглушено префікс *з-* до *с-* у: *счаста* (Крип'якевич, 1924: 16);

13) насамкінець змінено сполучник *і* на *й*, припускаємо, згідно із засадою милозвучності. Так, у перших двох авторизованих виданнях за 1921 і 1924 рік сполучник *й* ужито близько одинадцяти разів (таблиця 1). У цьому діаспорному виданні натомість кількість його збільшено в чотирнадцятьох випадках, з них: *села* [*і* →] **й міста** *спалено* [*і* →] **й знищено** (Крип'якевич, 1924: 8), *Москва* [*і* →] **й Татаре**, *звичаї* [*і* →] **й суворе життя** (Крип'якевич, 1924: 9), *Галичина* [*і* →] **й Волинь** (двічі), *сильно* [*і* →] **й розумно**, *селянами* [*і* →] **й міщанами** (Крип'якевич, 1924: 10), *в безладдя* [*і* →] **й руїну**, *Поляки* [*і* →] **й Мадяре**, *широка* [*і* →] **й велика**, *від Тиси за Карпатами* [*і* →] **й Сяну в Галичині** (Крип'якевич, 1924: 11), *кріпили народ на душі* [*і* →] **й помагали** (Крип'якевич, 1924: 14), *перед Татарами* [*і* →] **й Турками** (Крип'якевич, 1924: 18). При цьому в одиничній позиції після приголосного *й*, навпаки, замінено на *і*: *гетьман* [*й* →] **і управитель** (Крип'якевич, 1924: 24).

Слід іще раз нагадати, що того ж 1924 року вийшло друком друге авторизоване видання у Львові. Зі свого боку цей збіг спонукає нас коротко порівняти редакторські правки і з ним, а не лише з першотвором. Коротко, бо відмінності й так незначні. По-перше, у діаспорному виданні збережено сполучник *цебто*, що його замінено в іншому разі на *тобто* (Меший, 2025: 177). По-друге, ми не спостерігаємо доповнень або уточнень викладеної інформації, які відбивали б авторів ідіостиль (Меший, 2025: 178).

На підставі розглянутих правок у діаспорному виданні 1924 року видається неможливим устано-

Таблиця 1

Ужиття сполучника *й* в «Малій історії України» 1921 року

Зразок	Ст.	Зразок	Ст.
<i>діди й прадіди</i>	3	<i>але й по селах</i>	16
<i>Тивеці й Уличі</i>	4	<i>селяне й міщане</i>	20
<i>валами й ровами</i>	5	<i>табори й артилерію</i>	24
<i>табора й вернувся</i>	9	<i>гетьман й управитель</i>	25
<i>галицьке й володимирське</i>	11	<i>товариства й організації</i>	30
<i>міщане й почали</i>	15		

вити чіткі тенденції. З одного боку, є наближення до норми, закріпленої згодом 1928 року, а саме:

1. змінено закінчення *Волинею* → *Волиню*, *Січею* → *Січю*, у чому ми вбачаємо форми *Волинню* та *Січню*, але без подвоєння;
2. заміщено дієслово *єднити* на *єднати*;
3. злито *здавна* й *розбито як би* (коли це не сполучник);
4. продовжено префікс *ві-* до *вві-*;
5. більше додержано чергування *й* – *і*.

З другого боку, майже до кожного випадку можна підібрати відповідник, що йому суперечитиме. Так само немає підстав упевнено стверджувати, що мова твору відійшла від своєї західноукраїнської природи. На такий висновок могли б навести деякі правки, як *єднити* → *єднати*, *скіра* → *шкіра*, *Ставропігія* → *Ставропігія*, а водночас маємо *Русею* → *Русию*, *фінські* → *фінські*, *частини* → *частини*. Можемо підсумувати тим, що ці особливості якраз і визначають видання 1924 року як діаспорне, відокремлюючи його від інших.

2. Недатована «Мала історія України».

Ми також беремо до розгляду четверте видання «МІУ», що вийшло друком у Львові з видавництва «Нове життя». Попри те, що немає змоги його точно датувати, зрозуміло, що воно побачило світ після третього видання 1941 року, з яким нам, отже, доречніше буде його порівнювати.

Так, ми спостерігаємо тенденцію, яку вперше виявляємо в третьому авторизованому виданні 1941 року, що полягає в заміщенні закінчення *-и* в іменниках жіночого роду третьої відміни в родовому відмінку однини: з *кости* → з *кості* (Крип'якевич, 1941: 4). Далі це видно частіше: «[Після смерті →] **Після смерті** Ярослава Київська Держава поділилася на такі князівства (...)» (Крип'якевич, n.d.: 8), «[Після смерті →] **Після смерті** Ярослава Мудрого повстали два окремі князівства, галицьке й володимирське» (Крип'якевич, n.d.: 10), «[Після смерті →] **Після смерті** Богдана Хмельницького козаки віддали гетьманську булаву Іванові Виговському (1657–1659)» (Крип'якевич, n.d.: 21). Тепер із закінченням *-и* в родовому відмінку залишаються лише кілька зразків: *вдячності* (Крип'якевич, n.d.: 24) і *крови* (Крип'якевич, n.d.: 32).

Меншою мірою цю тенденцію спостерігаємо у формах місцевого відмінку: у *приятні* → у *приятні* (Крип'якевич, 1941: 8); згодом: «[По смерті →] **По смерті** Святослава став київським князем його син Володимир» (Крип'якевич, n.d.: 6), «[По смерті →] **По смерті** останнього галицького князя вони дісталися під владу Польщі» (Крип'якевич, n.d.: 12–13).

Знайдений один іменник четвертої відміни у формі родового відмінка однини *племени* (Крип'якевич, n.d.: 5) не дає змоги сказати, як сильно ця тенденція торкнулась і цієї групи.

Мусимо відмітити не повну, але видиму заміну сполучника *щоби* на *щоб* порівняно з третім виданням: «[Щоби →] **Щоб** оборонити Україну від ворога (...)» (Крип'якевич, n.d.: 19), «(...) [щоби →] **щоб** у Києві жив царський воєвода з московським військом» (Крип'якевич, n.d.: 20), «Московський цар думав не про те, [щоби →] **щоб** допомогти козакам, а [щоби →] **щоб** завести на Україні московську владу» (Крип'якевич, n.d.: 21). Зіставивши з першими виданнями, виявимо, що *щоб* там виступає лише раз: «(...) **щоб** поділити Україну між Польщу і Москву» (Крип'якевич, 1921: 23; Крип'якевич, 1924: 23). Тепер співвідношення сполучника *щоби* до *щоб* становить 4 проти 6. Як відомо, саме в південно-західних говірках сполучник *щоби* найдовше затримався, натомість в інших поширилася його скорочена форма (Огієнко, 2010: 304–305). Поступова перевага останньої в «МІУ» унаочнює, як затирався західноукраїнські риси твору.

Схожа доля спіткала пару *добути* – *здобути*, бо варіант зі вторинним префіксом досі виступав лише раз: «В 1169 р. суздальський князь Андрій Боголюбський напав на Київ, **здобув** його (...)» (Крип'якевич, 1921: 10; Крип'якевич, 1941: 9). Натомість у четвертому виданні порівняно з третім маємо додатково три виправлені зразки: «Польський король напав на Львів, [добув →] **здобув** замок (...)» (Крип'якевич, n.d.: 5), «Українці мали надію, що знов [добудуть →] **здобудуть** волю як за Хмельницького» (Крип'якевич, n.d.: 25), «(...) українці [добули →] **здобули** право вільного політичного і культурного розвитку» (Крип'якевич, n.d.: 29). Варіант із первинним префіксом, попри все, набагато частіший (22 проти 4).

Для третього видання наведено два приклади заміни прийменника *у* на *в* перед приголосним і в міжголосній позиції (Меший, 2025: 180). Уважаємо їх початками тенденції, що більше проявилася саме тепер: *писати [у →] в нас* (Крип'якевич, n.d.: 7), *є [у →] в церкві* (Крип'якевич, n.d.: 8), *ішло [у →] в похід* (Крип'якевич, n.d.: 12), *називали [у →] в нас* (Крип'якевич, n.d.: 15), *його [у →] в піснях* (Крип'якевич, n.d.: 21), *вдячності [у →] в Москви* (Крип'якевич, n.d.: 24), *ходить [у →] в далекі* (Крип'якевич, n.d.: 25), *історики [у →] в літописах* (Крип'якевич, n.d.: 27). У четвертому виданні ми чітко знаходимо саме зміну *у* → *в*, але не зворотне рішення.

Бачимо по одному прикладу заміни сполучника *й* на *і*: спочатку *селянами [і →] й міщанами*

(Крип'якевич, 1941: 10), а потім *козаки* [*і* →] *й селяни* (Крип'якевич, п.д.: 27). Порівняно з тим-таки діаспорним виданням у третьому й четвертому тенденція виправляти *і* на *й* так сильно не проявилася, майже не вийшовши за межі випадків, наведених у таблиці 1.

З інших поодиноких правок варті нашої уваги будуть:

1. ім'я *Константина Острозького*, яке вперше виступило на сторінках із м'яким сполученням -с'т'-: *Константин* (Крип'якевич, п.д.: 14);

2. префікс *ві-*, що його подовжено до *вві-* в дієслові *ввійти* (Крип'якевич, п.д.: 18 і 20);

3. плутання твердої і м'якої основи прикметників, що особливо цікаве на прикладі такого речення: «*На західніх землях 1. листопада 1918 р. зорганізувалася [Західньо →] Західно-Українська Народня Республіка (...)*» (Крип'якевич, п.д.: 31);

4. разове написання прислівника *щороку* окремо (Крип'якевич, п.д.: 16);

5. поява голосного *-и-* в іменникові *республіка*, хоча теж лише разова: «*22. січня 1918 р. Центральна Рада проголосила самостійність Української Народньої [Республіки →] Республіки (...)*» (Крип'якевич, п.д.: 30);

6. повернення форми *поляг* ← *поліг* (Крип'якевич, п.д.: 6 і 10).

У будь-якому разі можна сказати, що четверте недатоване видання разом із третім складає пару, як друге з першим, бо містить нечисленні за кількістю й незначні за суттю правки порівняно зі своїм попередником, хоча і тут є на що звернути увагу. Воно логічно продовжує вже встановлений напрям: текст «МІУ», первісно належний до західного варіанта української літературної мови, редактори наближували до норми та узусу, поширених у підрадянській Україні з другої половини двадцятих років ХХ століття і опертих на південно-східному наріччі. Є деякі зворотні зміни, що перегукуються з першотвором, але і вони не можуть спростувати щойно наведеного висновку.

3. «Мала історія України» 1990 року. Наступним перевиданням, узятим до розгляду, є передрук «МІУ» 1990 року, що ним розпочато видання «Бібліотеки «Поступу». Редактори вказують, що підправили мову до вимог сучасного правопису без будь-яких інших втручань в авторів текст (Крип'якевич, 1990: 6). З передмови і зі змісту випливає, що основою є «МІУ» 1921 року, а не пізнішого. З іншого боку, завдання нам утруднює саме такий розрив, адже ми, наприклад, зараз бачимо лексику, яку містило перше й друге видання, а третє й четверте – уже замінило. Тому ми маємо такі ланцюги: *обезпечити* → *забезпечити* → *обезпечити* (Крип'якевич, 1990: 14), *забігати о дружбу* → *нав'язувати дружбу* → *забігати о дружбу* (Крип'якевич, 1990: 16), *Московицина* → *московські землі* → *Московицина* (Крип'якевич, 1990: 17) тощо. Наголошуємо, що це відбиває не розвиток норми чи узусу, а саме редакторську позицію з бажанням зберегти стиль першотвору. Тому вважаємо за доречне спершу зазначити відмінності тлі всіх попередників.

Зауважуємо такі поодинокі фонетичні правки: *деревяний* → *дерев'яний*, *сіверяни* → *северяни* (Крип'якевич, 1990: 12), *хозари* → *хазари*, *християнський* → *християнський* (Крип'якевич, 1990: 14), *пинський* → *Пінський* (Крип'якевич, 1990: 16). Окрім цього, назву *Европа* з однокореневими похідними остаточно виправлено на *Європа* (Крип'якевич, 1990: 16), залишено іменник *катедра* (Крип'якевич, 1990: 19).

На морфологічному рівні звернемо увагу на зміну *основатель* → *засновник* (Крип'якевич, 1990: 13), Водночас, якщо згадати, що в третьому й четвертому виданнях на цьому місці вже виступив *основник*, то з ширшого погляду матимемо такий ланцюг: *основатель* → *основник* → *засновник*. Упадає в очі й іменник *річка* (Крип'якевич, 1990: 14), яким доповнили текст саме редактори, бо в попередніх виданнях така демінутивна форма взагалі відсутня, тож ми б очікували форму *ріка*. Окрім них, замінено прикметник *важний* на *важливий* у: *найважніший* → *найважливіший* (Крип'якевич, 1990: 11), *важні діла* → *важливі діла* (Крип'якевич, 1990: 19), хоча поряд залишено словосполучення у *важних справах* (Крип'якевич, 1990: 27).

Відтепер стикаємося з наслідками поплутання виду дієслів, що його в запозичених словах зазвичай розрізняють префіксальним способом (пор. *організувати* – *зорганізувати*), а нині – суфіксальним, що й показують такі правки: *хто організував наше життя* → *хто організовував наше життя* (Крип'якевич, 1990: 11), *став організувати* → *став організовувати* (Крип'якевич, 1990: 24). Там, де редактори, видимо, вбачали доконаність, зміни відсутні: «(...) *продумав, як організувати нову державу*» (Крип'якевич, 1990: 26).

Унормовано остаточно написання назви князівств *Київського, Турівського, Пінського, Чернігівського, Переяславського, Волинського й Галицького* (Крип'якевич, 1990: 16), досі писаних з малої букви.

Додано апостроф у слові *перемир'я* (Крип'якевич, 1990: 26).

Насамкінець маємо випадки з іншим узгодженням дієслова з іменником: *добував Царгорода* → *добував Царгород* (Крип'якевич, 1990: 13), *боронив української землі* → *боронив українську землю*

(Крип'якевич, 1990: 15), *боронив своєї батьківщини* → *боронив свою батьківщину* (Крип'якевич, 1990: 19), *боронити рідного краю* → *боронити рідний край* (Крип'якевич, 1990: 27), *зневірівся у турецький союз* → *зневірівся у турецькому союзі* (Крип'якевич, 1990: 31). Інколи аж так, що просте речення ускладнено підрядною частиною: «(...) завидували Україні богацтва та доброго життя» → «(...) завидували, що на Україні багатства та добре життя» (Крип'якевич, 1990: 20).

Передрук 1990 року показує чітку редакторську позицію: свідомо зберегти стиль першого видання 1921 року, обмежуючись здебільшого вимогами сучасного правопису та узусу. Як наслідок, він постає не як ланка в послідовності розглянутих видань, а як окреме відгалуження.

Висновки. На тлі розглянутих видань осторонь стоїть діаспорне, оприлюднене 1924 року в Джерсі-Сіті, саме тому, що сукупно виявлені правки не дають змоги однозначно стверджувати зсув мови твору в якийсь окремий бік. Ми також засвідчуємо чергування сполучника *і* – *й* відповідно до усталеної згодом засади милозвучності (ч. 2 § 10 українського правопису 1928 року), чого немає в таких обсягах у наступних виданнях.

Чотири інші видання – перші три авторизовані за 1921, 1924 і 1941 роки відповідно і четверте недовідане – якщо не складають разом одного цілого, то щонайменше утворюють закономірність, яка проявляється в поступовому наближенні первісного тексту до східноукраїнської норми. Таку тенденцію встановлено на правописному, лексичному, фонетичному й морфологічному рівнях.

Останній узятий до розгляду передрук 1990 року відгалужується від решти через редакторське рішення зберегти первісний стиль. Правки виявлено на всіх щойно згаданих рівнях, а також на синтаксичному, чого ми не спостерігали до цього, якщо не брати до уваги змістовних змін (нові розділи, абзаци, факти тощо).

Розширюючи текстовий матеріал, ми могли б ще докладніше з'ясовувати закономірності розвитку української літературної мови в ХХ столітті. Це відкриває можливості й для зіставної ортології, яка може відстежити взаємодію літературних варіантів на прикладі окремих відхилів від мовної норми в діячій, а також визначити їхній вплив на витворення норми з узусом, що їх ми вживаємо сьогодні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Крип'якевич, І. П. Мала історія України / написав І. К. Львів: Історичні листки, 1921. 32 с.
2. Крип'якевич, І. П. Мала історія України / написав І. К. Джерсі-Сіті: з друкарні «Свободи», 1924. 30 с.
3. Крип'якевич, І. П. Мала історія України / написав І. К. Львів: Українське видавництво, 1941. 31 с.
4. Крип'якевич, І. П. Мала історія України / написав І. К. Нове життя, n.d. 32 с.
5. Крип'якевич, І. П. Мала історія України / відп. ред. Я. Й. Грицак. Львів: Бібліотека «Поступу», 1990. 39 с.
6. Меший, М. С. Редакторські правки в авторизованих виданнях «Малої історії України» Івана Крип'якевича. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 91. Т. 2. С. 174–180. DOI: 10.24919/2308-4863/91-2-26.
7. Огієнко, І. І. Рідна мова / упоряд., авт. передмови та коментарів М. С. Тимошик. Київ: Наша культура і наука, 2010. 436 с.

REFERENCES

1. Krypiakevych, I. P. (1921) Mala istoriia Ukrainy / napysav I. K. [A Short history of Ukraine / written by I. K.] Lviv: Istorychni lystky. 32 p. [in Ukrainian]
2. Krypiakevych, I. P. (1924) Mala istoriia Ukrainy / napysav I. K. [A Short History of Ukraine / written by I. K.] Jersey City: from the "Svoboda's" printing house. 30 p. [in Ukrainian]
3. Krypiakevych, I. P. (1941) Mala istoriia Ukrainy / napysav I. K. [A Short history of Ukraine / written by I. K.] Lviv: Ukrainske vydavnytstvo. 31 p. [in Ukrainian]
4. Krypiakevych, I. P. (n.d.) Mala istoriia Ukrainy / napysav I. K. [A Short History of Ukraine / written by I. K.] Nove zhyttia. 32 p. [in Ukrainian]
5. Krypiakevych, I. P. (1990) Mala istoriia Ukrainy / vidp. red. Y. Y. Hrytsak. [A Short History of Ukraine / responsible editor Y. Y. Hrytsak.] Lviv: Biblioteka «Postupu». 39 p. [in Ukrainian]
6. Meshyi, M. S. (2025) Editorial revisions in the authorized editions of "A Short History of Ukraine" by Ivan Krypiakevych. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, vol. 91(2), pp. 174–180. DOI: 10.24919/2308-4863/91-2-26. [in Ukrainian]
7. Ohienko, I. I. (2010) Ridna mova / upor., avt. peredmovy ta komentariv M. S. Tymoshyk. [The Native Language / comp., foreword and commentaries by M. S. Tymoshyk.] Kyiv: Nasha kultura i nauka. 436 p. [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 821.161.2-1.09:130.123.4

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-42>**Ганна ОВСЯНИЦЬКА,***orcid.org/0000-0003-1057-1539*

аспірант катедри української літератури

Запорізького національного університету

(Запоріжжя, Україна) *hanna.ovsianytska@ukr.net*

ДУХОВНИЙ ВИМІР ПОЕЗІЙ Ю. ПАЄВСЬКОЇ (ТАЙРИ): ПОЕТИКА ЛЮБОВІ НА МЕЖІ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «НАЖИВО»)¹

Тема. Українська поезія періоду російсько-української війни засвідчує поворот до особливого штибу духовної культури як екзистенційного світовідчуття, яке можна назвати феноменом «любові на межі». Особливо це стосується творів, написаних військовими. Вірші Ю. Паєвської (Тайри) являють собою приклад такої літератури. **Проблема.** Творчість поетів-військових вимагає дослідницької уваги щодо визначення того, яких змін зазнала українська етична культура періоду війни, і як ці зміни репрезентує поезія, особливо, якщо йдеться про доробок учасників бойових дій. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю визначити домінуючі духовності в поезіях авторів-військових. Вдячним матеріалом для розвідки такого характеру є вірші Ю. Паєвської зі збірки «Наживо». **Мета** статті – проаналізувати особливості основних духовних принципів, висвітлених у творах авторки, що оприявнюються в характері реалізації мотиву любові на межі. **Результати.** За результатами дослідження визначено, що для поезії російсько-української війни є властивим звернення до теми екзистенції людини через духовність як особливий стан переживання дійсності та особистісної присутності у світі. Поезія Ю. Паєвської належить до творів чіткої морально-етичної та екзистенційно-духовної спрямованості. Мотиви духовності у творах авторки були окреслені та проаналізовані з кількох перспектив. З'ясовано, що авторка вдається до біблійних алюзій та ремінісценцій, оприявнює в деяких віршах східні філософські мотиви, репрезентує феномен українства через спосіб поетичного мислення в контексті національної ідеї та націєцентричного світосприйняття, апелює до поетики граничних ситуацій. Авторка звертається до висвітлення екзистенціалів, що становлять основу українського національного способу буття в межах визвольної війни: свободи, віри та любові, що існують в симбіотично-онтологічному єднанні та водночас протистоянні з екзистенціалами страху, гніву, ненависті та смерті, бо війна, як гранична ситуація, провокує їхнє межове співіснування.

Ключові слова: духовність, екзистенціал, екзистенція, межовість, пам'ять, травма.

Hanna OVSIANYTSKA,*orcid.org/0000-0003-1057-1539*

PhD student at the Department of Ukrainian Literature

Zaporizhzhia National University

(Zaporizhzhia, Ukraine) *hanna.ovsianytska@ukr.net*

SPIRITUAL DIMENSION OF YU. PAIEVSKA'S (TAIRA) POETRY: THE POETICS OF LOVE ON THE EDGE (ON THE MATERIAL OF THE POETRY COLLECTION "LIVE")

Topic. Ukrainian poetry of the Russian-Ukrainian war period testifies the turn to the special example of spiritual culture as an existential worldview that it could be named the "love on the edge". Especially, if it is about the compositions that are written by combatants. The poems by Yu. Paievska's (Taira's) could be an example of the literature such like that. **Issue.** The art by combatant poets demands the research attention regarding the determination of that, which modifications the Ukrainian ethical culture had experienced, and how these changes the poetry represents, especially, if it is about the compositions of participant in hostilities. The relevance of the research was provoked by the necessity to determine the dominants of spirituality in the poems by combatant authors. The poems by Yu. Paievska of the book "Live" could be the grateful material for the examination such as that. **Aim.** The aim of the article was directed to analyze the specialties of the basic spiritual principles that are elucidated in the compositions of the author, which appear in the peculiarities

¹ В основу статті покладена доповідь, виголошена на науковому семінарі «Національна духовність як вияв самоозначення українців у контексті сучасності», що відбувся 1 листопада 2025 року в Сумському державному університеті. Захід відбувся в межах проєкту «Наука під ризиком» неурядової організації «Академік нетворк Остерн Ойропе» з Німеччини, що був фінансований Федеральним міністерством закордонних справ Німеччини. Авторка статті висловлює подяку організаторам семінару, О. Вертію, М. Набок, Т. Фольгіній за всебічну допомогу в написанні цієї статті.

of the embodiment of the “love on the edge” motif. **Results.** According to the results, it was determined that the poetry of the Russian and Ukrainian war has the inherency of the authors’ application to the theme of the human existence via spirituality as a special state of the reality feeling and the personal presence in the world. The poetry by Yu. Paievska belongs to the pieces of literature of the straightforward moral-ethical and existential-spiritual direction. The motifs of spirituality in the poetry of the author were outlined and analyzed from the several perspectives. The research determined that the author could refer to the bible allusion and reminiscences, reveal the eastern philosophical motifs, represents the phenomenon of Ukrainianness via the modus of the poetical thinking at the context of the national idea and the nation-centric worldview, appeals to the poetics of the liminal situations. The author applied to the outlining of the existentials that form the fundament of the Ukrainian national way of being at the frame of the liberating war: there are the freedom, faith, and love, which exist in the symbiotic and ontological combination with the existentials of the fear, anger, hate, and death, because the releasing war provokes their liminal unity.

Key words: existence, existential, liminality, memory, spirituality, trauma.

Постановка проблеми. В. Єрмоленко у своїй книзі висловив досить цікаву думку для розуміння природи української літератури, як літератури виболілої, такої, що оприявнює та утврджує себе перед обличчям смерті, тим самим – долає її, відштовхуючи загрозу власної історичної зниклості: «Часто видається, що в українській гуманітарній культурі важливі не так твори, як біографії. Не так те, що ці люди створили, як те, як вони жили – і як загинули або вижили. Бо творчість в українській культурі – це здебільшого творчість на межі, часто «всупереч», а не «завдяки»; творчість між життям і смертю, між скелями і проваллями: без «сприятливих умов», «соціально-економічної стабільності», спокою. Обривається вона чужими чи власними пострілами, не встигає «дозріти», не встигає навіть як слід зрозуміти саме себе» (Єрмоленко, 2024: 443).

Можна посперечатися з автором рядків про те, чи встигає українська література дозріти або самоусвідомитися, адже критичні обставини, за яких така література створюється, змушують її творців говорити про те, що є насправді важливим, що можливе лише в тому випадку, коли автор усвідомлює свою місію як письменника. Чим катастрофічніші обставини, сильніша така література, тим вищий рівень авторського відчуття власного призначення, і тим обережнішим та трепетнішим є ставлення автора до підібраних слів та утверджуваних ним ідей. Особливо, якщо йдеться про поезію, адже, як зазначив Л. Ушкалов, «поезія годна засвідчити саму можливість неможливого» (Ушкалов, 2023: 83), бо вона, на думку автора рядків, щоразу відбувалася навіть у безвиході – на засланні, по тюрмах та в казематах (Ушкалов, 2023: 83–84).

Сучасна українська поезія періоду російсько-української війни так само засвідчує спробу українського національного самоствердження. Особливо це стосується поезії, написаної військовими, зокрема, якщо автор оприявнює у своїй творчості пережитий особисто досвід, часто болісний, межовий, травматичний.

Вірші Ю. Паєвської (Тайри) зі збірки «Наживо» є такими, що окреслюють у своїй ідейно-тематичній та образній площині подібний досвід – досвід авторки як парамедика, волонтерки, військової, людини, що знайшла в собі сили вижити в російському полоні, зберегти людяність та людську гідність.

Як в одному з інтерв’ю зазначає сама Тайра, «Їхня [росіян – прим. наша – Г. О.] ненависть до нас мене не чіпляє. Емоційність забирає занадто багато сил. Я ні на чийх кістках танцювати не буду. Гидко і нерационально. Важливо в будь-якій ситуації залишатися людьми та зберігати гідність» (Кригель, 2022).

І. Козловський, філософ та релігієзнавець, що також мав досвід перебування в російському полоні, висловив схожу думку: «Ви можете спитати, що ж мене врятувало. На мій погляд, у полоні головне – поводитися гідно. За будь-яких обставин. Гідність – це якість зрілої людини. У неї є і самоповага, і повага до світу. Є й елементи свободи, й відповідальність за своє життя і за життя людей поруч» (Козловський, 2024: 39).

Спільною для І. Козловського та Ю. Паєвської є ідея взаємообумовленості почуттів та цінностей свободи, відповідальності та любові. І. Козловський зазначив, що «право вибору робить нас людьми», тим часом «відповідальність дає нам свободу» (Козловський, 2024: 46): «Життя – це свобода. Родина – це втілення цінності під назвою «любов». Любов має багато вимірів: емоційний, екзистенційний. Любов – це дійсно нескінченний момент нашого життя» (Козловський, 2024: 53).

Схожі мотиви у своїх творах та інтерв’ю охоплює й оприявнює і Ю. Паєвська, ніби підкреслюючи, що свобода, правда й любов є прерогативами сильних та вільних людей, адже раби не здатні по-справжньому любити, бо живуть передовсім у брехні. Водночас авторка дуже тонко відчуває характер цієї любові в складні часи, адже її сутність (як почуття, дії, духовної цінності), часто пов’язана з болючими переживаннями, зокрема, із прив’язаністю до тих, кого більше немає. Медіумом та сховком цієї любові, як прив’язаності,

стає пам'ять. Саме пам'ять, як феномен людської екзистенції, стає тим осередком, у якому проявляється трансцендентний характер присутності тих, кого ми любимо: *«В мирному житті люди можуть дозволити забути своє призначення. А в такі моменти як сьогодні, гостро відчуваєш свою причетність до творення чогось більшого за свою особисту долю. Це те, що згадуватимуть і тисячу років по тому. Жодного номера тих, хто загинув, я не видала з телефона. Вони всі зі мною»* (Кригель, 2022).

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю визначити доміанти духовності в поезіях Ю. Паєвської з першої збірки авторки «Наживо». Прикметно, що для такого різновиду літератури, як поезія військових, характерним є напрочуд різке, межове оприявлення окремих складових національної етичної культури, особливо, якщо йдеться про розкриття природи таких феноменологічних ознак людського буття як свобода, любов, надія, віра, гнів, страх, боротьба, смерть тощо.

Аналіз досліджень. Проблема духовності в гуманітаристиці є всебічною, всеохопною і різноаспектною. Саме тому вона була предметом досліджень багатьох науковців, що розглядали цей феномен людського духу, людської природи та людської культури з різних перспектив – філософсько-культурологічної (О. Бойко (Бойко, 2013), Т. Власевич (Власевич, 2022), К. Десятник (Десятник, 2016), Н. Карленко (Карленко, 2012), І. Захра (Захра, 2012), Т. Тюріна і Л. Кудрик (Тюріна, Кудрик, 2025) та ін.), освітньо-виховної (Н. Карленко (Карленко, 2023), Л. Кондрацька (Кондрацька, 2022), В. Оліфіренко (Оліфіренко, 2005), О. Цибулько (Цибулько, 2019) та ін.), релігійної (О. Колісник (Колісник, 2024), І. Кобель (Кобель, 2017) та ін.), мистецької (М. Протас, Н. Булавіна, І. Ісиченко (Протас та ін., 2023), О. Олексюк (Олексюк, 2021) та ін.), національно-історіографічної (Я. Калагура (Калагура, 2013), В. Міщенко (Міщенко, 2023), В. Пасічник (Пасічник, 2013) та ін.) тощо.

У літературознавстві віхи проблеми духовності окреслювалися в розвідках таких науковців як Т. Вірченко (Вірченко, 2005), Т. Ворошило (Ворошило, 2014), І. Захра (Захра, 2012), А. Козлов (Козлов, 2005), В. Оліфіренко (Оліфіренко, 2005), Т. Рознатовська (Рознатовська, 2025), Т. Чумак (Чумак, 2022) та ін., зокрема, дослідники різних аспектів цього феномена акцентували як на його класичних, «позитивних» ознаках (зокрема, на проявах у контексті націєцентричних цінностей), так і на полярних значеннях природи «духовного – антидуховного», оприявнюючи також зво-

ротний, тіньовий вимір людської духовності, як активність, результатом якої є «примноження зла» (В. Кебуладзе).

Поетична творчість Ю. Паєвської ще не була в полі зору літературознавців, але деякі дослідники, такі як В. Ільницький та Р. Царик (Ільницький, Царик, 2025), А. Кілар (Кілар, 2022), В. Олійник (Олійник, 2023), С. Савченко (Савченко, 2023) та ін., окреслювали у своїх роботах зміну спрямувань ціннісної парадигми щодо значення ролі жінки на війні й щодо змін цієї ролі в українському соціокультурному середовищі. Автори досліджень зверталися насамперед до особливостей репрезентації образів жінок з активною громадянською позицією в українському інформаційному просторі, що також формує основні віхи «великої оповіді» (Ж.-Ф. Ліотар) російсько-української війни після повномасштабного російського вторгнення. Автори, зокрема, зверталися і до особливостей висвітлення образу Ю. Паєвської як бійчині.

На нашу думку, окремого дослідження заслуговує поезія Ю. Паєвської як репрезентація внутрішньої, психологічно та екзистенційно оприявленої візії війни, її ціннісних ландшафтів, що походять із глибини особистого досвіду авторки, пропущеного через призму її авторського творчого та художнього «Я».

Мета дослідження – простежити, окреслити, виявити та проаналізувати панівні духовні принципи та ідеї в поезіях Ю. Паєвської, проявлені в поетикальних мотивах любові на межі.

Методологія дослідження. Методологічний інструментарій дослідження становлять такі основні методи як герменевтичний, біографічний, психобіографічний, екзистенційний аналіз, частково – імагологічний, міфопоетичний, компаративний, студії травми й пам'яті.

Виклад основного матеріалу. На думку Т. Ворошило, «сам процес усвідомлення цінностей відбувається лише у випадку повного розуміння духовності» (Ворошило, 2014: 62). Але що таке, у цьому разі – «духовність»?

В українській гуманітаристиці існують різні визначення духовності, але для більшості з них є притаманною ідея про те, що феноменологія духовності найбільше пов'язана з цінностями людського існування, із умінням особистості робити правильний екзистенційний вибір та з усвідомленістю щодо власної присутності у світі. Інакше, духовність передбачає життєву сенсотворчість. Вона, з одного боку, задає напрямок людському осмисленому та відповідальному існуванню, вартостям людини, її фундаментальним життєвим

намірам, а з іншого – є проєктом індивідуального людського існування, що не завершується власне земним існуванням набуваючи ознак трансцендентного, символічного буття в пам'яті інших. На думку Н. Карленко, «самоактуалізація як акт духовного самовизначення відбувається лише в межах життєвого світу, перейти які неможливо, і це також є аспектом співмірності духовності та буття людини» (Карленко, 2012: 66).

Як зазначає О. Бойко, духовність є способом людського буття, «який задає ціннісні орієнтації життєдіяльності та життєтворчості людини, допомагає зорієнтуватися у світі ризиків, робити правильний вибір», розумітися у «різноманітних пропозиціях сучасного світу» (Бойко, 2013: 5). Тобто, духовність – це своєрідне уміння вибудовувати ціннісні пріоритети, виходячи за межі буденності, оберігати свою особистісну цілісність у критичних обставинах, свідомо обираючи шлях власної екзистенції та опираючись на сформовані уявлення про добре й лихе.

А. Козлов визначає духовність як «наслідок надскладної системи людських умовностей, не до кінця визначених» (Козлов, 2005: 51), але таких, що спираються насамперед на категорійне підґрунтя визначень добра і зла (Козлов, 2005: 51). Схожу ідею висловлює й О. Колісник, говорячи про те, що чітке уявлення про добро і зло є ознаками людини з усвідомленими цінностями, що впливають на ствердження її духовно-практичної позиції (Колісник, 2024: 46). У цьому випадку, дослідник у свій спосіб розвиває ідею В. Франкла про те, що духовна людина займає певну позицію щодо світу (цит. за: Бойко, 2013: 5), і така її здатність походить насамперед із вольової здатності «заперечити» або ж «відсторонитися від своєї фактичності» (Бойко, 2013: 5), інакше, прийняти в собі здатність до трансцендентності як можливості виходу за власні межі.

Така можливість тлумачиться насамперед як здатність особистості усвідомити грані своєї нематеріальної природи, відокремлюючи справжнє й фальшиве в собі через перебування у кризових, граничних ситуаціях (як ситуаціях ціннісного вибору, зокрема, термін «гранична ситуація» належить К. Ясперсу). Перебування в таких обставинах допомагає особистості визначити для самої себе внутрішню природу справжнього й несправжнього буття (за М. Гайдеггером), «буденного» і «метаграничного» (за Н. Хамітовим (Хамітов, Гармаш, Крилова, 2016)), матеріалістичного та ідеалістичного.

А. Козлов також зазначає, що рівень духовності – це насамперед «рівень визначеності

того», «на що і як» «спрямована» людська «діяльність» (Козлов, 2005: 39). Інакше, думка А. Козлова по-своєму є дуже близькою до тієї, яку свого часу висловив С. К'єркегор: міра величчя особистості є мірою того, кого або що ця особистість любить (К'єркегор, 2025: 44): «хто полюбив себе, той став великим у собі самому, і хто любив інших людей, той став великим через свою відданість, а хто любив Бога, той став більшим за всіх» (К'єркегор, 2025: 44), тобто, любов є мірою того, на що ця любов спрямована, і як вона себе виявляє відповідно до активності людини та її життєвих пріоритетів, що втілюються насамперед у цінностях, а цінності, своєю чергою, формують та окреслюють «вертикаль» спрямованості особистості, її «духовного простору» (Бойко, 2013: 6).

Існує також думка, що питання духовності охоплює ширший контекст, ніж контекст мови про цінності як онтологічну категорію, адже стосуються насамперед людського емоційно-ціннісного волевиявлення як конкретно втіленої етичної практики. Наприклад, Н. Карленко зазначає, що «духовність слід розуміти не лише як певну ціннісну характеристику людського буття, а й його механізм, який реалізується через елемент емоційно-вольової сфери» (Карленко, 2012: 66), а тому духовне, на думку дослідниці, «неминуче набуває чи форми свідомості, чи духовного виробництва, чи духовних цінностей» (Карленко, 2012: 66).

Також науковці розглядали взаємозумовленість різних аспектів розуміння духовності. Ідеться про розуміння цього феномена в релігійному та світському контекстах, адже в обох випадках йдеться про пошук смислу життя (цит. за: Цибулько, 2019: 293), духовності окремої особистості та духовності культури як колективного надбання (Козлов, 2005: 40). Водночас, деякі дослідники розмежовують поняття культури та духовності, попри їхнє співставлення. Наприклад, А. Козлов виокремлює різницю між людськими знаннями, ерудицією тощо та людськими зусиллями, націленими на самошліфування та духовне самообогородження, яке відчувається особистістю як духовна потреба до самовдосконалення: «Культурі можна і треба вчити, а духовність культури можна тільки виховувати» (Козлов, 2005: 40). Водночас без духовного начала людина не здатна стати по-справжньому культурною людиною (цит. за: Карленко, 2023: 57).

Окремої уваги заслуговує питання екзистенційних потреб у контексті всеохопної теми духовності. Наприклад, Н. Карленко виокремлює такі потреби як вільний вибір шляхів, самовизначення і творчість, можливість вільного формування

свого світогляду, відповідальність, зокрема, відповідальність за власний саморозвиток (Карленко, 2023: 54). К. Десятник, своєю чергою, називає такі духовні потреби як пізнавальні, етичні, естетичні, гуманістичні (Десятник, 2016: 23–24).

Дехто з дослідників духовності як феномена вказували на її зв'язок із екзистенціалом свободи. Наприклад, О. Бойко зауважує, що духовне «виступає не тільки стверджувальним началом, а й таким, що немовби розкриває буття людини, додає їй простору свободи» (Бойко, 2013: 4). Існує думка про те, що духовність людини – це насамперед незалежність від ситуацій, що постійно змінюються (цит. за: Карленко, 2023: 54).

Важливим у контексті тлумачення природи духовності є також питання про ознаки феномена, адже різними науковцями були запропоновані різні ідеї та підходи стосовно їх визначення. Наприклад, К. Десятник (Десятник, 2016: 21–22), оперуючи підходом О. Оржеховської, називає такі риси духовності як цінності, що походять від «серця» і спрямовані на зовнішній світ; водночас дослідниця окреслює цю спрямованість як неогоїстичну, зорієнтовану на іншу людину. Окрім того, дослідниця акцентує на цінності розуміння особистістю її власного смислу існування, адже духовна екзистенція, на її думку, існує лише тоді, коли людина усвідомлює цінність життя, коли наділяє його змістом і смислом. К. Десятник виносить у структуру ознак духовності питання про добро і зло, а також – питання про важливість розуміння внутрішнього світу людини.

Є й інші підходи, які більше опираються на полярність представлення феномена духовності. Наприклад, його двома основними віхами О. Бойко називає активність і творчість (Бойко, 2013: 4). Інший науковець, Я. Калагура, напрямками вважає національну культуру і національну свідомість (Калагура, 2013: 29).

Водночас існують твердження про те, що феномен духовності не може бути винятково чимось позитивним (Бойко, 2013: 8), адже уявлення про духовність визначається кожною окремою культурою та її часовим і ціннісним контекстом, який може різнитися залежно від обставин розвитку цієї культури та стану суспільства, що є її носієм і ретранслятором.

Інші дослідники розглядають феномен духовності в контексті екологічної та космогенної проблематики. Наприклад, В. Міщенко, аналізуючи цей аспект, оприявнює важливість синергії культурних феноменів інтелектуальності та моральності, адже інтелект сам собою, позбавлений морального начала, може бути деструктивним (Міщенко, 2023: 64).

Окрім розмов про інтелект, деякі науковці звертаються також до феномена мудрості в контексті дискусії про духовність. Наприклад, О. Цибулько називає мудрість, як ознаку духовності, «пробудженням до присутності» (Цибулько, 2019: 292). Також дослідниця виокремлює в межах розмови про духовність важливість питання любові «як базисного визначення сутності явища» (Цибулько, 2019: 294).

Українська поезія періоду російсько-української війни, особливо поезія, написана військовими, чи не найбільше звертається саме до теми любові. Однак, окреслення цієї теми в контексті розмови про війну, як про «межову ситуацію» або «осьовий час», за К. Ясперсом (цит. за: Міщенко, 2023: 62), має ряд своїх особливостей, адже, як зазначає В. Міщенко, духовність не існує сама собою, окремо від соціокультурного контексту: вона завжди регламентується вимогами певного часу (Міщенко, 2023: 60), продиктована його змінами.

Буремні часи вносять свої корективи у сприйняття та розуміння фундаментальних цінностей як екзистенціалів людського буття, адже цінності стають самими собою лише тоді, коли втілюються як ключові принципи людського існування через межову ситуацію вибору. Війна здатна однаковою мірою трансформувати або спотворити колективні уявлення про те, що є людським. Але поезія, як осередок духовності, залишає за собою здатність, з одного боку, оприявнювати ці зміни через власний їй художню правду, а з іншого – утверджувати вічні цінності, як істину про сутність добра і зла, на протигагу мінливим віянням часу, його ідеологічній та псевдоінтелектуальній моді, яка нівелює справжнє, натомість утверджує масове, егалітарне, фальшиве і профанне.

Художня література, як носій духовних цінностей, якнайтонше відчуває та ретранслює окреслені зміни, адже «література – це консервація часу і людини. Вона не засіб соціального впливу, тим паче у його звуженому розумінні, не дзеркало реальності, а осмислення буття у всіх його проявах» (Захра, 2012: 20).

Мабуть, саме тому багато військових, як учасників бойових дій російсько-української війни чи ветеранів цієї війни, звертаються до художнього слова не просто як до інструмента, що дозволяє зафіксувати риси важких, межових часів у всіх їхніх різновидах, але насамперед – як до безпечного простору, де можна бути самим собою у власних роздумах та власному сприйнятті того, що в принципі сприйняти та виправдати важко.

Творчість, поезія зокрема, у цьому випадку, сприймаються, з одного боку, як можливість сим-

волічного примирення із власним екзистенційним вибором, незалежно від його моральних ознак та наслідків, а з іншого – із тим, що змінити апріорі не є можливо.

Безумовно, що для поезії військових є характерною актуалізація безпосередності, відвертості як способу і як категорії художнього зображення, «внутрішньої правди» (Криловець, 2012: 7), що переважає над інтенціями художнього прикрашання дійсності. Наприклад, М. Протас, Н. Булавина та І. Ісиченко, аналізуючи провідні мотиви, ідеї, теми українського мистецтва періоду війни, вказують на те, що творчість українських митців розвивається в контексті «емпатії вислову» (Протас та ін., 2023: 16), зокрема, її значення полягає в можливості змінити суспільство не лише за допомогою співчуття, але й за допомогою інформації, рефлексії, емоційних образів (Протас та ін., 2023: 10). Автори також вказують на те, що творчість цього періоду насамперед спрямована на те, аби запобігти «колективному божевільню, стимулюючи екзистенційне індивідуальне бачення, адже підґрунтям сутнісному розвитку є духовний екстазис» (Протас та ін., 2023: 11).

Є підстави вважати, що мистецтво здатне обєрігати суспільство і націю від «деструкції і хаосу» (В. Міщенко визначає цей аспект як провідний для теми духовності (Міщенко, 2023: 57)) лише у випадку, коли таке мистецтво опирається на зразки високої культури, цінність якого може бути проявлена насамперед в ідеях, бо саме ідеї, як і цінності, є осердям духовності як такої.

У часи війни як, соціокультурної катастрофи, перед українською культурою постає особлива потреба в духовній творчості, у художньому слові, яке би залишалося осередком збереження людяності, основою, що допомагає як авторам, так і реципієнтам впоратися з травматичними переживаннями і спогадами, адже «духовність», на думку дослідниці, «є останнім bastіоном збереження людського в людині в умовах антропологічної кризи», являє собою своєрідний оберіг життя (Міщенко, 2023: 57).

Художні ознаки доміант духовності спробуємо розглянути на прикладі поезій Ю. Паєвської.

Перед тим, як перейти безпосередньо до аналізу віршів авторки, зазначимо, що її твори можна розглядати в контексті духовності одразу з кількох площин, але в цій розвідці спробуємо окреслити різною мірою чотири перспективи погляду на окреслену тему духовності: 1) з кута зору релігійності, зв'язку з християнським Богом; 2) з кута зору культурної обізнаності з філософією східних бойових мистецтв і практик самовдоскона-

лення; 3) з кута зору межовості в екзистенційному розумінні, що обумовлює звернення до поетики «граничних ситуацій» (К. Ясперс); 4) з кута зору духовності як націєцентричності авторського поетичного мислення та світогляду.

Окреслені контексти так чи інакше перетинаються в поезіях Тайри на різних поетикальних рівнях, але їхні провідні мотиви, втім, єднаються в смисловій точці, де авторка оприявнює тему любові, що часто постає в текстах як насамперед утвердження ідеї любові попри злість, гнів, біль і страх. Зокрема, дуже часто екзистенціал любові у творах Тайри проявляється в синергії з переліченими екзистенціалами.

Прикметно, що для творчості Ю. Паєвської є характерним такий аспект розуміння духовності, що пов'язаний із поєднанням світоглядних засад духовних Заходу і Сходу, або, говорячи термінологією Н. Хамітова та його колег, «західного» і «східного» способів або «шляхів буття» (Хамітов, Гармаш, Крилова, 2016: 19–31). На думку дослідників, західний спосіб буття пов'язаний насамперед із античною та християнською духовною спадщиною (Хамітов, Гармаш, Крилова, 2016: 20), а східний – із різними впливами східних релігій та філософії, таких як буддизм, синтоїзм, даосизм, індуїзм тощо (Хамітов, Гармаш, Крилова, 2016: 20–21).

Для поезій Тайри є прикметною не лише глибока закоріненість у християнський світогляд, в античну культурну спадщину, що проявляється насамперед в образосфері її творів (зокрема, Ю. Паєвська часто звертається не лише до біблійних образів Бога, Христа, Богоматері, янголів, старозавітних образів, але й до античних образів: наприклад, образ Маріуполя в її віршах постає як образ зруйнованої Трої). Також для віршів авторки є характерними певні ідейні структури, що є звичними для східної ментальної та духовно-філософської парадигми.

Зокрема, Тайра, окрім того, що є військовою, професійно займалася японським бойовим мистецтвом айкідо (Шарговська, 2020). Відомо, що для східних бойових мистецтв аспект фізичної підготовки важить не так, як аспект духовного, інтелектуального та морального самовдосконалення, самоконтролю та певної аскези почуттів і реакцій. Як говорив В. Франкл, «між стимулом і реакцією є проміжок нашої свободи» (цит. за: Козловський, 2024: 32). У цьому розумінні, філософські принципи східних бойових мистецтв дещо подібні до світоглядних принципів європейського екзистенціалізму (хоча, на нашу думку, варто з обережністю говорити про таку подібність, адже маємо

різний соціально-історичний та соціально-культурний контекст, що обумовив формування цих двох філософсько-світоглядних систем).

Найтонше цю обережну подібність, мабуть, відчув В. Стус, якщо пригадати його вірш «За читанням Ясунарі Кавабати»: *«Розпросторся, душе моя, // на чотири татамі // і не кулься од нагая // і не крийся руками. // Хай у тебе є дві межі, // та середина – справжня. // Марне, вороже, ворожить – // молода чи поважна»* (Стус, 2016: 346).

Оприявлення східного способу буття на рівні художніх текстів Ю. Паєвської виявляється не стільки в темах, образах і мотивах, скільки в медитативному характері її творів, у їхній загальній настроєвій тональності, яку можна охарактеризувати як спробу ліричної героїні віднайти спокій, витримку, рівновагу посеред болю і хаосу, всупереч внутрішньому відчуттю вічної боротьби.

Медитативні мотиви в поезіях Ю. Паєвської можуть вказувати на культурно-духовну та світоглядну обізнаність авторки, послуговуючись термінологією Н. Хамітова, зі «східним поглядом» на дійсність, завдяки вивченню практик східних бойових мистецтв та йоги (Дончук, 2022). Ці практики передбачають також певне світоглядне, моральне та вольове самовдосконалення.

На нашу думку, досить обережно, передовсім – через підтекст, про цю обізнаність говорить вірш, тематичним тлом якого є тема полону, болю та несвободи. У центрі його уваги – екзистенціальні болю та внутрішньої гідності, яка існує всупереч тим, хто намагається цю гідність знищити постійними знущаннями (всупереч «бойовому мистецтву» катів, що націлене на стирання людської особистості, а не на гармонію, на деструкцію, а не на вітаїстичність, на смерть, а не на творчість): *«Де навчають такого мистецтва катів? // Де беруть вертухаїв, // що так вірять в свою брехню? // Як вдається мені // стримати // свій гнів? <...> Так болить лиш живим, // тому розумію, що я жива, // так боляче, // що навіть жаліти себе // немає сил»* (Паєвська, 2025: 82).

І далі маємо рядки, де екзистенціаль болю вже переплітається з екзистенціалом смерті, що оприявнюється в межовій парадигмі вибору «кричати чи стриматись», «жити чи померти»: *«Так нестерпно, // що геть забуваю слова, // щоб у боженьки // милості попросить. // Треба тільки не забувати, // що цьому настане край. // Що кати втомляться швидше, // ніж я помру. // Кричати чи ні – сама вибирай. // Немислимо стриматись. // Я ору. // А якщо палець брудний // зірветься з гачка // і рука ворога зрадить // в останній момент – // добра смерть позбавить мене // від*

цього торчка, // біль нареши стече з мого тіла // у цей цемент» (Паєвська, 2025: 83). Попри цей біль та наругу над людською гідністю, лірична героїня Тайри обирає внутрішню свободу як концентрацію на тому, що є для неї важливим, що є її духовним фундаментом, її парадигмою цінностей: *«Терпіння навчили мене // підвальні наглядачі, // та не навчили зрікатись // свободи і мрій. // Тут всім пофігу – // хоч кричи, хоч мовчи. // Це не буде тримати вічно, // та зараз – біль»* (Паєвська, 2025: 84).

Зокрема, в одному з інтерв'ю Ю. Паєвська зазначила, що саме знання, отримані в процесі вивчення східних бойових мистецтв, та практика йоги допомогли їй вижити в полоні, опанувати себе, налаштуватись на внутрішню опору (Дончук, 2022).

Також в одному з інтерв'ю Тайра зазначила: *«Коли сусідня імперія оголосила війну моїй, тільки що здобутій, вистражданій Україні, все стало ясно. Це було передчуття у наших обідраних до самих голів нервів душах. Знаєте, що я знайшла там, блукаючи між плямами крові, кулями, осколками, уламками та випаленими плямами? Ще один труп – це наш страх помер там разом із героями Небесної Сотні»* (Кригель, 2022). Прикметним є те, що Ю. Паєвська оприявнює цей різновид страху у своїх творах, але ліричною героїнею він мислиться насамперед як щось, на що вже немає потреби зважати, адже людина, що мала граничний досвід, вже існує на іншому рівні самосприйняття та сприйняття світу. Інакше, Н. Хамітов та ін. називають такий різновид буття «метаграничним» (Хамітов, Гармаш, Крилова, 2016): *«Вмикай свою тишу, я послухаю // цей трек, тихіший за думку. // До річч, чому ти її боявся? // Неси сюди найтемніші сни, // подивимося їх разом. // Десь тут твої перші страхи, // витягай з шухляди, // розкладай рядом, // боятись не варто – // ти все пережив. // Вони уже точно не мають влади»* (Паєвська, 2025: 48).

Як зауважив М. Кригель, «ми повернулися до часів героїчного епосу, де особисте розчиняється в загальному» (Кригель, 2025). Схожу думку, щодо повернення художніх форм лицарського епосу, висловив і Я. Поліщук, аналізуючи творчість поета-військового Б. Гуменюка (Поліщук, 2016: 7).

У творчості Ю. Паєвської так само спостерігаємо схожі поетикальні риси, адже авторка у своїй збірці апелює не стільки до пережитого особисто, скільки до того, як пережите індивідуально співвідноситься з пережитим досвідом Іншого, де Іншими є насамперед Свій – той, хто воює пліч-

о-пліч з ліричною героїнею або той, хто залишається в російському полоні й чекає визволення.

Інакше, ідеться не просто про розчинення індивідуального авторського «Я» в умовному національному «Я» – ідеться передовсім про діалогічність, про спрямованість свідомості та слів ліричної героїні до умовного «Ти», де в образі невидимого мовчазного співрозмовника постає Інший як поранений або полонений побратим, поранений або полонений Бог, який сприймається авторкою також як Хтось, Хто повсякчас поряд, як Свій, як Той, Хто є всюди – зокрема, хто є явно присутнім як на полі бою, так і в карцері: *«Господь, що йшов між нами, // загинув за нас на штурмі, // розчавлений чужими гріхами, // забитий до смерті в тюрмах»* (Паєвська, 2025: 8), або також маємо в іншому творі схожу тему та подібні образи: *«Ісус із карцеру зліва // був тихим худим в'язнем. // Приходив до мене крізь стіну // і щось шепотів незв'язне. // Він був тут останнім поетом – // вічно побитий, піксель брудний, // викурював пів сигарети, // половину лишив мені <...> Псалми його як суцільний біль, // розібрати могла лиш одне: // «Ось я, Господи, весь твій. // Отче, пошли мене». // Ми загубилися деś на етапах, // я не знайшла його // в списках обмінних, // та іноді ніби ладана запах // знайомий чую на побратимах»* (Паєвська, 2025: 40–41).

Зокрема, авторка звертається до поетики межового простору, де євангельські реалії переплітаються з воєнною буденністю, зокрема, з буденністю фундаментальних виборів на межі добра і зла, життя і смерті: *«Та що би не утнули війна і час – // я пам'ятаю з тих слів основне: // Кого же послати? // Хто встане за нас? // І я кажу: «Ось, я, Брате, // пошли мене»* (Паєвська, 2025: 41).

Подібні настрої й мотиви у віршах Тайри напрочуд схожим способом відлунюють у її щоденникових записах. Окрім того, значний вплив на утвердження життєвих і творчих принципів авторки справили духовні цінності її родини: *«Дід сформував у мені стрижень, який можна зламати, але не зігнути. Моя спина гнеться лише над пораненими і перед Господом. Все. Це іноді шкодить, коли треба просто прогнутися, нічого особливого. Але все одно не дуже виходить. Головне, чого мене навчили в сім'ї – жити так, щоб не було соромно. Можливо, через це я сприймаю життя не в цій секунді, де ми зараз, а в розгортанні. Намагаюсь діяти так, щоб потім можна було без огиди дивитися на себе в дзеркало. Я занадто лінива для того, щоб колись виправляти свої помилки»* (Кригель, 2022).

Мабуть, найважливішим екзистенціалом, проявленим на різних рівнях у поезіях Тайри, є

екзистенціал любові, як приклад не просто сентиментального і теплового почуття прив'язаності, але насамперед як дії, захисту, абсолютного волевиявлення та прийняття відповідальності за свої родину і державу. Любов у віршах Ю. Паєвської постає екзистенціалом, важливим для буття національного суспільства, бо саме через любов втілюються інтенції відповідальності, що є, також прямими наслідками свободи, адже любов як шлях екзистенції, можлива лише тоді, коли особистість не обирає шлях «втечі від свободи» (Е. Фромм).

Прикметним є те, що екзистенціал любові в поезіях Ю. Паєвської має подвійні характеристики: з одного боку, він є мілітарно-забарвленим, а з іншого – вітаїстичним, пов'язаним з родинними цінностями як із цінностями зв'язку поколінь, національної культури, високої лицарської етики: *«Повстане знову і знов // військо могутніх, // військо вірних. // Вічною славою криє землю // подвиг вільних. // На нашій крові весною виростуть // ковили і жито. // «Слава героям» // будуть повторювати наші діти. // Пиши історію світу цього. // Виноси сина, // подруго зі стабілізахи. // Виноси доньку, навчи любити, // навчи стріляти, // навчи життя продовжувати далі, // навчи дітей чути співи птахи // весною, // до якої ми доживемо, // весни, // яку ми відвоювали»* (Паєвська, 2025: 51). Образ любові в цих рядках постає насамперед як образ вірності й жертвовності – як кровно-родової, так і такої, що пов'язана насамперед із присутністю одного покоління в житті іншого.

Також у творах авторки екзистенціал любові має межові ознаки, адже переплітається з екзистенціалом смерті та гніву – того, що не виправдовує зло та не прагне його зрозуміти. Окрім того, мотив любові в рядках корелює з мотивом сенсотворчості, а образ крові постає як символ життєвих сил та волі до життя, так само, як й образ джгутів постає як образ символічної межі, яка відділяє смерть від життя: *«І все одно накладаю джгути, // наповнюю сенсом вени, // любові стане, і встанеш ти, // безжальний, // як жар полуденний. // Палити зрадників і катів, // убивць, що з ними в змові, – // це те, чого ти завжди хотів // у гніві своїм і любові»* (Паєвська, 2025: 9).

Межовість образу любові, у цьому випадку, постає в рядках як межовість любові суворого Ягве зі Старого Заповіту, тобто, любові як справедливості та космогонічної рівноваги.

Схожі мотиви маємо і в інших рядках, що оприявнюються через метаморфічні характеристики відповідних тілесних та емоційних образів: *«Кров стане як попіл, // любов обернеться набоєм – / вставляю її в магазин. // А ненависть*

стане любов'ю, // а ти дочекаєшся мене // із цього полуноч...» (Паєвська, 2025: 20–21). Можемо помітити, що в рядках авторки окреслює образи межових почуттів, що втілюються в різних символічних образах та асоціюються з війною.

Подікуди в рядках така гранична напруга оприявнюється через мовчання як специфічне висловлення невимовного, того, що знаходиться в парадигмі справжнього існування. Прикметним є й те, що така невимовність у рядках постає в образі персоніфікованої самотності правди, яка змирилася зі своєю долею: «Витягни, як те, // що лежить між нами, // як між добром і злом. // Як правду, // що не нарікає на самоту, // не шукає для себе нічого. // Витягни те, що сама я // не визнаю // і краще віддам вогню. // Ще мушу потренуватись, // як те проговорюють, // як фізично вимовити це невимовне // «Я тебе люблю» (Паєвська, 2025: 37). Окрім того, образ невимовленої любові постає у вірші як проєкція духовної практики ісихазму, що закорінена в християнську містику. Згідно з таким розумінням мови як сакрального феномена, справжнім є те, що походить із внутрішнього переживання й наповнює особистість духовно з середини, залишаючись у її свідомості, не розпорошуючись у зовнішньому світі.

Можна також припустити, що в смисловій організації вірша ця складність пов'язана насамперед із тим, що в критичних ситуаціях слова втрачають вагу, коли не підтверджені діями. В іншому вірші авторки, наприклад, читаємо: «Чи дійсно існує вибір // для нас у Всесвіті? // Чи відчуваєш насправді // відмінність добра і зла? // Питання задані // вміщують відповіді. // Ми не святі. ... Завмерти чи діяти – // реакція на питання. // Вижити чи померти – // відповідь лиш ті, // хто вмирили, знають. // Це така гра, хлопчику, // всі твої переконання // муσιш довести» (Паєвська, 2025: 118).

Прикметним є й те, що простір мовчання в деяких віршах Тайри може сприйматися також через образ відстані та корелювати з мотивами вимушеної аскези, де відсутність є випробовуванням на міцність, вірність, прив'язаність: «Що далі ми, // то більший простір між нами, // тож більше // вміщається в цей простір любові» (Паєвська, 2025: 108).

Окремої уваги заслуговують рядки Ю. Паєвської, у яких проявляється тема вибору як примирення із власним болем. Насамперед ідеться про біль втрати близької людини. Авторка так само, як і в багатьох інших своїх віршах, звертається до новозавітних образів Богородиці та Христа, як до тих, що традиційно в українській літературі (від творчості Т. Шевченка) якнайтісніше пов'язані з уявленнями про родинний космос: «Тебе ніхто не

питає, Маріє. // Вибору не було. // Ти не вибрала долю таку прийняти. // Просто омила сльозами // тіло сина твого // новонародженого, // а потім з хреста знятого. // Ці королі і волхви // зі своїми дарами, // ці почесні тисячолітні, // обранице посивіла, // не варті легкої посмішки малого, // що тулився до мами, // не варті жодної волосини // з голови свого сина» (Паєвська, 2025: 38). І далі маємо рядки: «Сповитий сьогодні тобою востаннє, // пустун і розумник, // мрійник і переможець, // снівся тобі таким // перед першим ударом // серця його малого // у твоєму лоні. // Господь, ось твоя жертва // перед тобою. // Це справді така Твоя Воля, Боже? // Жертва жінки, // що завмерла над тілом, // простертим між вами // в стриманому поклоні» (Паєвська, 2025: 39).

Варто також сказати, що Ю. Паєвська звертається не лише до божественних образів. Своєрідними метафізичними героями її поезій постають також хтонічні істоти, які є персоніфікаціями внутрішніх станів ліричної героїні, таких як лють, злість, виснаження, завзятість та готовність: «Демони, чіпляйте шеврони, // сідлайте блідих коней, // і гнідих сідлайте, і бурих, // які попадуться. // Для вас на стаб завезли уже // кіло ладану і елей, // святої води по венах запустять, // не обійдуться. // Місто встає за всіх, // в місті встають навіть тіні // харківських ніжних // убитих художниць цнотливих, // вулиці боронять // своїх чепурних бабусь, // будинки – домовиків і котів. // Ворога нищать усі» (Паєвська, 2025: 69).

Образи демонів тут у свій спосіб корелюють з образами вершників, що згадуються в Об'явленні Івана Богослова, але, якщо в біблійному тексті ці вершники є передвісниками катастрофи як Божої кари для людства, то у вірші Тайри – передвісниками національного спротиву російському ворогові. Таким способом, апокаліптика у вірші авторки є національно забарвленою. Тобто, маємо своєрідну національну версію «сутінків богів» як війни за екзистенцію, за можливість існувати.

Окрім того, образи демонів та інших хтонічних сутностей у цих рядках наділені позитивними рисами, адже для ліричної героїні достатньо те, що вони – «свої», що постали проти «чужих». Зокрема, авторка декілька разів у рядках підкреслює їхню належність рідному простору. Зокрема, лірична героїня готова зробити все, аби повернути місту колишню красу: «Тут точно всі за одного // і кожен встає за всіх. // І дайте мені тільки // пару хвилин з дороги // зігрійтесь у цьому холодному домі – // я все зроблю // навіть в смертельній утомі, // в цей котел все змішаю, // зігрію, // заллю, // і додам у це місто, // в це вариво, // скільки ще буде потрібно, // своєї крові» (Паєвська, 2025: 70).

Прикметним є й те, що образ боротьби в цих рядках метафорично постає через образ магії та певних магичних дій, які в рядках мисляться як межові та метафізичні (адже стосуються одразу і двосвіття, і двох аспектів людської природи, доброї і злої, світлої і темної), як такі, що містять у своїх намаганнях спробу розширити межі реальності, символічно вплинути на те, на що вплинути важко, і з чим, окрім того, неможливо змиритися.

В інших рядках Ю. Паєвська так само не оминає релігійної тематики. Зокрема, говорячи про біль зруйнованого росіянами Маріуполя, авторка розвиває образ міста як метафізичного, духовного простору, повного відваги й любові, називаючи ім'я Богоматері, звертаючись молитовно до неї, як до покровительки міста, адже з грецької мови Маріуполь означає «місто Марії»: *«Мати любові, // мати волі степів, // Маріє, вибери нас по смерті // вартувати твої кордони. // В твоєму театрі триває // вічна начитка псалмів, // вічна вистава // прописана // в афішах // на стінах зруйнованих»* (Паєвська, 2025: 79).

Образ степу в цих рядках натякає загалом на образосферу Приазов'я, а образ театру – на образ Маріупольського драматичного театру, що був зруйнований російською авіабомбою 16 березня 2022 року, у той час, коли його будівля була тимчасовим укриттям для цивільних.

Далі маємо інші рядки, у яких авторка вже звертається до глибших культурних пластів, що є питомими для європейської культури – насамперед до образу зруйнованої Трої, із образом якої Ю. Паєвська проводить алегоричну паралель, де образ зруйнованого Маріуполя осмислюється через образ Трої: *«Молись за дітей своїх, // Маріє, бережи їх розбиті дома. // Запалюй нічні вогні // у нової Трої вікнах сліпих, // розбитих. // Грій випалені квартири, // зламані ліхтарі – // ідуть до тебе // твої осиротілі діти»* (Паєвська, 2025: 79).

Зокрема, можемо побачити, що образ України в деяких віршах Тайри мислиться також як образ межі між життям і смертю, вірністю і зрадою, гідністю і ницістю, насамперед у тому значенні, що в міфопоетичній матриці віршів Тайри саме на українських землях відбувається змагання за майбутнє цивілізації: *«І всім вийшовшим // на край цивілізації, // як на межу розстрільну, // готовим впасти під кулями // та не готовим // пробачити зраду, // ховаючим за броніками // душу тонку, вільну, // Господи, дай нам // хоча б банальну, // хоча б непотрібну // пораду»* (Паєвська, 2025: 113). Мотив раптової присутності Бога в цих рядках постає як присутність найвищого морального імператива, навіть якщо Його «непотрібна» порада виявиться

наївною чи абсурдною в середовищі чистого у своїй сутності зла. Можна припустити, що попри все, без віри й надії, лірична героїня все ще вірить і сподівається на тріумф людяності.

Окрім того, у деяких віршах Тайри така перемога духовного в людині сприймається як зусилля, що полягає у змаганнях із ворогом як із потойбіччям, зі смертю, і суть цієї боротьби полягає у спробах зберегти життя тому, кого любиш або кого любить і чекає хтось зі «своїх»: *«– Ти мене знаєш, Смерте, // я чинитиму спротив. // Завжди. Всюди. Вічно. // Не розраховуючи на диво»* (Паєвська, 2025: 116).

Буденний спротив персоніфікованій смерті мислиться в рядках не просто як намагання врятувати життя іншого, але насамперед як абсолютний спротив усьому російському як тому, що культивує смерть, неволю і страждання. Образ парамедика у рядках постає як образ людини, що воює з ворогом як із потойбіччям, із пеклом, із метафізичним і трансцендентним злом.

Висновки. Отже, поезія російсько-української війни, що є насамперед поезією військових, засвідчує поворот до тематики високих духовних устремлінь. Чи не вперше в українській літературі XXI століття в поетичних пріоритетах постає людина, цілісна морально, духовно зріла, яка здатна брати відповідальність за своє життя, за життя тих, кого вона любить, за життя своєї держави, за її свободу і за її право на самовизначення. Чи не вперше в українській поезії нового тисячоліття постає ідеал сильної, вольової людини, здатної долати межі власної слабкості, власних страхів та зневіри, опікуватися насамперед пріоритетами нації, бо, як свідчить штиб такої поезії, індивідуальна свобода особистості передовсім походить із почуття її національної, духовної та родової належності.

Поезія Ю. Паєвської зі збірки «Наживо» засвідчує саме такий рівень духовної та моральної спрямованості, через оприявлення в ній мотивів національної духовної тожсамості.

З одного боку, вірші авторки дуже сильно наслідують біблійним образами та ремінісценціями, частково – східними філософськими мотивами, які авторка черпає із власних знань, отриманих під час вивчення східних бойових практик, а з іншого – вони є глибоко національними за своєю сутністю.

Така природа національного оприявнюється у цих творах насамперед через єдність ключових екзистенціалів українського національного буття – свободи, любові і віри, що долають межі страху, гніву, ненависті та смерті, попри те, що війна провокує їхнє межове існування в симбіотичній єдності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко О. Духовний вимір людського буття. *Вісник Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького. Серія: Філософія*. 2013. №31(244). С. 16–22.
2. Вірченко Т. Духовність пророцтва у творах Лесі Українки та Володимира Винниченка. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство)*. 2005. Вип. 62. С. 108–111.
3. Власевич Т. Духовні засади ідентичності людини: філософсько-культурологічний вимір. *Вісник Львівського університету. Серія: філософсько-політологічні студії*. 2022. Вип. 41. С. 7–13.
4. Ворошило Т. Література як основний засіб формування духовного світу старшокласників. *Методичний пошук: Викладацько-студентські наукові роботи з питань методики викладання мови і літератури*. Житомир: Вид-во: ЖДУ ім. І. Франка, 2014. Вип. 12. Ч. II. С. 59–63.
5. Десятник К. Духовність особистості: аксіологічний вимір. *Педагогічний часопис Волині*. 2016. № 2(3). С. 19–25.
6. Дончук М. Тайра розповіла про 3 місяці жорсткого полону: схилили до самогубства і казали вигризти тату зубами. *Viva!* Дата публікації: 07.07.2022. URL: <https://viva.ua/news/16216-tayra-rozpovila-pro-3-misyatsi-zhorstkogo-polonu-shilyali-do-samogubstva-i-kazali-vigrizti-tatu-zubami> (дата звернення: 25.10.2025).
7. Єрмоленко В. Ерос і Психея. Кохання і культура в Європі. Львів: Видавництво Старого Лева, 2024. 496 с.
8. Захара І. Філософія і література: єдність в ім'я духовності. *Вісник Львівського університету. Серія філософські науки*. 2012. Вип. 15. С. 14–21.
9. Ільницький В., Царик Р. Формування історико-меморіального наративу сучасної російсько-української війни. *Українські історичні студії*. 2025. №17(59). С. 212–223.
10. Калакура Я. Українська духовність: історіографічний вимір. *Українознавство*. 2013. № 1. С. 28–34.
11. Карленко Н. Духовне здоров'я як складова самоактуалізації особистості. *Проблеми сучасних трансформацій. Серія: педагогіка та психологія*. 2023. №1. С. 50–58.
12. Карленко Н. Духовність та самоактуалізація: філософсько-освітній вимір. *Грані*. 2012. №4. С. 65–71.
13. К'єркегор С. Страх і трепет. Діалектична лірика. Пер. з дан. М. Худа. Львів: Априорі, 2025. 184 с.
14. Кілар А. Зміна уявлень про роль жінки в російсько-українській війні 2014–2022. *Народознавчі зошити*. 2022. № 5(167). С. 1013–1040.
15. Кобель І. Як духовність та релігійність можуть впливати на психічне здоров'я нечуючих людей: огляд зарубіжної літератури. *Актуальні питання корекційної освіти (педагогічні науки)*. Кам'янець-Подільський: Медобори-2006, 2017. Вип. 9. Т. 1. С. 83–98.
16. Козлов А. Духовність як літературознавча категорія. Київ: Акцент, 2005. 272 с.
17. Козловський І. Людина на перехресті. Роздуми про екзистенційний інтелект. Київ: Колесо Життя, 2024. 120 с.
18. Колісник О. Інтеграція християнських цінностей у викладанні навчальних предметів ЗЗСО. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2024. №3(110). С. 45–53.
19. Кондрацька Л. Культура миру: духовний вимір освіти. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2022. №1(103). Т. 1. С. 119–130.
20. Кригель М. «Було четверо живих і двоє мертвих. В голові грала весела пісенька». Історія стрільця Артура Дроня, якої не мало бути. *Українська правда*. Дата публікації: 10.10.2025. URL: <https://surl.li/iqueia> (дата звернення: 13.10.2025).
21. Кригель М. Юлія Паєвська (Тайра): Атеїстів на «нулі» я не зустрічала. Коли пахне смаженим, всі згадують про Бога. *Українська правда*. Дата публікації: 26.07.2022. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2022/07/26/7360082/> (дата звернення: 09.10.2025).
22. Криловець Н. Філософська поезія Ліни Костенко: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Одеса, 2012. 13 с.
23. Міщенко В. Історичний вимір духовності. *Дослідження з історії і філософії науки і техніки*. 2023. Т. 32. № 1. С. 55–71.
24. Олексюк О. Метафоризація духовного розвитку особистості у вищій мистецькій освіті. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2021. №2(101). Ч. 1. С. 127–136.
25. Олійник В. Трансформація жіночого образу в українській ілюстрації від радянських часів до сьогодення. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2023. Т. 6. №2. С. 266–278.
26. Оліфіренко В. Плекання цінностей української духовності у підручниках з української літератури західної діаспори. *Проблеми сучасного підручника середньої і вищої школи*. Вип. 3. / Упорядкування і наукова редакція: В. Оліфіренко, В. Білецький. Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. С. 100–108.
27. Паєвська Ю. Наживо. Чернівці: Меридіан Чернівці. 2025. 144 с.
28. Пасічник В. Зміст та духовний вимір національної ідеї. *Демократичне врядування*. 2013. Вип.11. С. 1–8. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/DeVr_2013_11_6
29. Поліщук Я. Ars masacrae, або про те, чи є поезія на війні. *Слово і час*. 2016. №7. С. 3–11.
30. Протас М., Булавина Н., Ісиченко І. Українське мистецтво в контексті визвольної війни. *Мистецтвознавство України*. 2023. №23. С. 9–32.
31. Рева Л. Духовність літератури, її ментальність як категорії вічного. *Вісник Книжкової палати*. 2009. №1. С. 50–52.
32. Рознатовська Т. Універсальні та національні канони духовності в ліриці поетів Придунав'я. *Українська література в просторі культури і цивілізації: збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених / відповід. ред. Н. Горбач; ред.-упоряд. В. Ніколаєнко*. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2025. С. 135–138.
33. Савченко С. Жіноче лідерство під час війни (за матеріалами публіцистики) *TEKA Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*. 2023. Т. 6. №18. С. 1–18. URL: <https://czasopisma.kul.pl/index.php/teka/issue/view/660>
34. Стус В. Вибране. Упоряд. та передм. Д. Стуса; худож.-оформлювач Л. Вировець. Харків: Фоліо, 2016. 540 с.

35. Тюріна Т., Кудрик Л. «Шлях героя» як модель духовного самопізнання особистості. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2025. №1(111). С. 184–136.
36. Ушкалов Л. Що таке українська література. Львів: Видавництво Старого Лева, 2023. 352 с.
37. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії: проблема людини та її меж. Вступ до філософської антропології як метаантропології. Навчальний посібник зі словником. 4-е видання перероблене та доповнене. Київ: КНТ, 2016. 396 с.
38. Цибулько О. Духовні виміри сучасної освіти. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2019. №6(93). С. 290–300.
39. Чумак Т. Українська ментальність та національна духовність у творчості Григорія Сковороди. *Українська мова і література в школі*. 2022. №74–75. С. 8–13.
40. Шарговська О. Тайра – командир “ангелів”. Юлія Паєвська та її шлях із Майдану у фронтові парамедики, а звідти на Invictus Games. *Новинарня*. Дата публікації: 04.03.2020. URL: <https://novynarnia.com/2020/03/04/taura/> (дата звернення: 04.10.2025).

REFERENCES

1. Boiko O. (2013) Dukhovnyi vymir liudskoho buttia. [Spiritual Dimension of Human Existence] Visnyk Cherkaskoho natsionalnoho universytetu im. B. Khmelnytskoho. Seriya: Filosofiia. 31(244). 16–22. [in Ukrainian].
2. Virchenko T. (2005) Dukhovnist prorotstva u tvorakh Lesi Ukrainky ta Volodymyra Vynnychenka. [Spirituality of Prophecy in Compositions by Lesia Ukrainka and Volodymyr Vynnychenko] Naukovi zapysky. Seriya: Filolohichni nauky (literaturoznavstvo, movoznavstvo). 62. 108–111. [in Ukrainian].
3. Vlashevych T. (2022) Dukhovni zasady identychnosti liudyny: filosofsko-kulturolohichni vymir. [Spiritual Principles of Human Identity: The Philosophical and Cultural Dimension] Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya: filosofsko-politolohichni studii. 41. 7–13. [in Ukrainian].
4. Voroshylo T. (2014) Literatura yak osnovnyi zasib formuvannia dukhovnoho svitu starshoklasnykiv. [Literature as a Basic Tool of the Spiritual World Forming of the Pupils of the Secondary School] Metodychnyi poshuk: Vykladatsko-studentski naukovi roboty z pytan metodyky vykladannia movy i literatury. Zhytomyr: Vyd-vo: ZhDU im. I. Franka. 12. II. 59–63. [in Ukrainian].
5. Desiatnyk K. (2016) Dukhovnist osobystosti: aksiolohichni vymir. [A Human Spirituality: the Dimension of Axiology] Pedahohichni chasopys Volyni. 2(3). 19–25. [in Ukrainian].
6. Donchuk M. (2022) Taira rozpovila pro 3 misiatsi zhorstkoho polonu: skhylialy do samohubstva i kazaly vyhryzty tatu zubamy. [Taira Has Told of Her 3-Months Hard Captivity: They Were Making Her to Commit the Suicide and to Bite Out Her Tattoos with Teeth] Viva! URL: <https://viva.ua/news/16216-tayra-rozpovila-pro-3-misyatsi-zhorstkogo-polonu-shilyali-do-samogubstva-i-kazali-vigrizty-tatu-zubami> (date of application: 25.10.2025). [in Ukrainian].
7. Yermolenko V. (2024) Eros i Psykheia. Kokhannia i kultura v Yevropi. [Eros and Psyche. Love and The Culture in Europe] Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva. 496 p. [in Ukrainian].
8. Zakhara I. (2012) Filosofiia i literatura: yednist v imia dukhovnosti. [Philosophy and Literature: The Unity in the Name of Spirituality] Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya filosofski nauky. 15. 14–21. [in Ukrainian].
9. Ilnytskyi V., Tsaryk R. (2025) Formuvannia istoryko-memorialnoho naratyvu suchasnoi rosiisko-ukrainskoi viiny. [The Formation of Historical and Memorial Narrative of the Recent Russian and Ukrainian War] Ukrainski istorychni studii. 17(59). 212–223. [in Ukrainian].
10. Kalakura Ya. (2013) Ukrainska dukhovnist: istoriografichni vymir. [Ukrainian Spirituality: The Historiographic Dimension] Ukrainoznavstvo. 1. 28–34. [in Ukrainian].
11. Karlenko N. (2023) Dukhovne zdorovia yak skladova samoaktualizatsii osobystosti. [Spiritual Health as an Element of Human Self-Actualization] Problemy suchasnykh transformatsii. Seriya: pedahohika ta psykholohiia. 1. 50–58. [in Ukrainian].
12. Karlenko N. (2012) Dukhovnist ta samoaktualizatsiia: filosofsko-osvitnii vymir. [A Spirituality and The Self-Actualization: The Philosophical and Educational Dimension] Hrani. 4. 65–71. [in Ukrainian].
13. Kierkehor S. (2025) Strakh i trepet. Dialektychna liryka. [Fear and Trembling. Dialectical Lyrics] Per. z dan. M. Khuda. Lviv: Apriori, 184 p. [in Ukrainian].
14. Kilar A. (2022) Zmina uiavlennia pro rol zhinky v rosiisko-ukrainskii viini 2014–2022. [The Shift of Ideas Regarding the Female Role at Russian and Ukrainian War 2014–2022] Narodoznavchi zoshyty. 5(167). 1013–1040. [in Ukrainian].
15. Kobel I. (2017) Yak dukhovnist ta relihiiniist mozht vplyvaty na psykhychno zdorovia nechuiuchykh liudei: ohliad zarubizhnoi literatury. [How Spirituality and Religiousness Can Influence to the Physical Health of the Persons with Hearing Impairment: The Review of Foreign Literature] Aktualni pytannia korektsiinoi osvity (pedahohichni nauky). Kamianets-Podilskyi: Medobory-2006. 9. 1. 83–98. [in Ukrainian].
16. Kozlov A. (2005) Dukhovnist yak literaturoznachna katehoriia. [Spirituality as a Category of Literary Studies] Kyiv: Aktsent. 272 p. [in Ukrainian].
17. Kozlovskiy I. (2024) Liudyna na perekhresti. Rozdumy pro ekzystentsiinyi intelekt. [A Human on the Crossway/ The Thinking of Existential Intelligence] Kyiv: Koleso Zhyttia. 120 p. [in Ukrainian].
18. Kolisnyk O. (2024) Intehratsiia khrystyianskykh tsinnosti u vykladanni navchalnykh predmetiv ZZSO. [Integration of Christian Values at Teaching of Disciplines at Primary and Secondary Schools] Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka. 3(110). 45–53. [in Ukrainian].
19. Kondratska L. (2022) Kultura myru: dukhovnyi vymir osvity. [A Peace Culture: The Spiritual Dimension of Education] Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka. 1(103). 1. 119–130. [in Ukrainian].

20. Kryhel M. (2025) «Bulo chetvero zhyvykh i dvoie mertvykh. V holovi hrала vesela pisenka». Istoriia striltsia Artura Dronia, yakoi ne malo buty. [«There Were Four Alive and Two Dead. The Happy Little Song Played in My Head». The History of Artur Dron', a Gunner, Which Should Not Be] Ukrainska pravda. URL: <https://surl.li/iqueiay> (date of application: 13.10.2025). [in Ukrainian].
21. Kryhel M. (2022) Yuliia Paievska (Taira): Ateistiv na «nuli» ya ne zustrichala. Koly pakhne smazhenym, vsi zghadiut pro Boha. [Yuliia Paievska (Taira): I Never Met the Atheists on the Frontline. All of Us Recall of God When It Feels Like the Writing Is on the Wall] Ukrainska pravda. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2022/07/26/7360082/> (date of application: 09.10.2025). [in Ukrainian].
22. Krylovets N. (2012) Filosofska poeziia Liny Kostenko: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk:10.01.01 [The Philosophic Poetry by Lina Kostenko: the author's abstract... of candidate of philological sciences: 10.01.01]. Odesa. 13 p. [in Ukrainian].
23. Mishchenko V. (2023) Istorychnyi vymir dukhovnosti. [The Historical Dimension of Spirituality] Doslidzhennia z istorii i filosofii nauky i tekhniky. 32. 1. 55–71. [in Ukrainian].
24. Oleksiuk O. (2021) Metaforyzatsiia dukhovnoho rozvytku osobystosti u vyshchii mystetskii osviti. [The Metaforization of the Spiritual Improvement of the Person at the High Artistic Education] Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka. 2(101). 1. 127–136. [in Ukrainian].
25. Oliinyk V. (2023) Transformatsiia zhinochoho obrazu v ukrainskii iliustratsii vid radianskykh chasiv do sohodennia. [Transformation of the Female Image in Ukrainian Illustration from the Soviet Times to Nowadays] Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu. 6. 2. 266–278. [in Ukrainian].
26. Olifirenko V. (2025) Plekannia tsinnosti ukrainskoi dukhovnosti u pidruchnykakh z ukrainskoi literatury zakhidnoi diaspory. [Cherishing of the Values of Ukrainian Spirituality in the Manuals of Ukrainian Literature of the Western Diaspora] Problemy suchasnoho pidruchnyka serednoi i vyshchoi shkoly: zb. nauk. prats. / ed. by V. Olifirenko, V. Biletskyi. Donetsk: Skhidnyi vydavnychiy dim. 3.100–108. [in Ukrainian].
27. Paievska Yu. (2025) Nazhyvo. [Live] Chernivtsi: Merydian Chernovits. 144 p. [in Ukrainian].
28. Pasichnyk V. (2013) Zmist ta dukhovnyi vymir natsionalnoi idei. [The Essence and Spiritual Dimension of National Idea] Demokratychnе vriaduvannia. 11. 1–8. http://nbuv.gov.ua/UJRN/DeVr_2013_11_6 (date of application: 09.10.2025) [in Ukrainian].
29. Polishchuk Ya. (2016) Ars masacrae, abo pro te, chy ye poeziia na viini. [Ars masacrae, Or About the Existence of the Poetry at the War] Slovo i chas. 7. 3–11. [in Ukrainian].
30. Protas M., Bulavina N., Isychenko I. (2023) Ukrainske mystetstvo v konteksti vyzvolnoi viiny. [Ukrainian Art at the Context of the Liberating War] Mystetstvoznnavstvo Ukrainy. 23. 9–32. [in Ukrainian].
31. Reva L. (2009) Dukhovnist literatury, yii mentalnist yak katehoriu vichnoho. [The Spirituality of Literature, Its Mentality as a Category of Eternity] Visnyk Knyzhkovoi palaty. 1. 50–52. [in Ukrainian].
32. Roznatovska T. (2025) Universalni ta natsionalni kanony dukhovnosti v lirytsi poetiv Prydunavia. [Universal and National Canons of Spirituality in Poetry by Cis-the Danube Poets] Ukrainska literatura v prostori kultury i tsyvilizatsii: zbirnyk naukovykh prats studentiv, aspirantiv i molodykh vchenykh /ed. by N. Horbach; V. Nikolaenko. Zaporizhzhia: Zaporizkyi natsionalnyi universytet. PP. 135–138. [in Ukrainian].
33. Savchenko S. (2023) Zhinoche liderstvo pid chas viiny (za materialamy publitsystyky) [Leadership of Women at the Times of War (on the Materials of Journalistic Pieces)] TEKA Komisji Polsko-Ukrainskich Związków Kulturowych. 6. 18. 1–18. URL: <https://czasopisma.kul.pl/index.php/teka/issue/view/660> [in Ukrainian].
34. Stus V. (2016) Vybrane. [Selected Poems] /complexion., foreword by. D. Stus, painting by L. Vyrovets. Kharkiv: Folio. 540 p. [in Ukrainian].
35. Tiurina T., Kudryk L. (2025) «Shliakh heroia» yak model dukhovnoho samopiznannia osobystosti. [„Hero's Way” as a Model of the Personal Spiritual Self-Cognition] Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka. 1(111). 184–136. [in Ukrainian].
36. Ushkalov L. (2023) Shcho take ukrainska literatura. [What is Ukrainian Literature] Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva. 352 p. [in Ukrainian].
37. Khamitov N., Harmash L., Krylova S. (2016) Istoriia filosofii: problema liudyny ta yii mezh. Vstup do filosofskoi antropolohii yak metaantropolohii. Navchalnyi posibnyk zi slovnykom. 4-e vydannia pereroblene ta dopovnene. [The History of Philosophy: The Issue of Human and Their Borders. The Introduction to the Philosophic Anthropology as a Metaanthropology. A Manual with Dictionary. The 4th edition, remastered and supplemented] Kyiv: KNT. 396 p. [in Ukrainian].
38. Tsybulko O. (2019) Dukhovni vymiry suchasnoi osvity. [Spiritual Dimension of the Recent Education] Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka. 6(93). 290–300. [in Ukrainian].
39. Chumak T. (2022) Ukrainska mentalnist ta natsionalna dukhovnist u tvorchosti Hryhoriia Skovorody. [Ukrainian Mentality and the National Spirituality in the Works by Hryhoriia Skovoroda] Ukrainska mova i literatura v shkoli. 74–75. 8–13. [in Ukrainian].
40. Sharhovska O. (2020) Taira – komandyr “anheliv”. Yuliia Paievska ta yii shliakh iz Maidanu u frontovi paramedyky, a zvidty na Invictus Games [Taira is a Commander of “the Angels”. Yuliia Paievska and Her Way from the Maidan to the Frontline Paramedics, and Whence It Is to the Invictus Games]. Novynarnia. <https://novynarnia.com/2020/03/04/tayra/> (date of application: 07.10.2025) [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Bima ОСМАНОВА,

orcid.org/0009-0004-4802-3743

аспірантка

Інституту українознавства імені І.П. Крип'якевича Національної академії наук України

(Львів, Україна) sergiivnavita@gmail.com

СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІМЕННИКА В НАДДНІСТРЯНСЬКОМУ ГОВОРІ

У статті здійснено аналіз семантичної еволюції іменникової лексики наддністрянського говору на матеріалі корпусу усноїсторичних текстів. Актуальність розвідки зумовлена необхідністю комплексного вивчення діалектної семантики як відображення мовної картини світу локальної спільноти, а також потребою систематизації лексичного матеріалу, що фіксує історичний досвід ХХ–ХХІ ст. Джерельною базою слугували понад 7 годин аудіозаписів живого мовлення, зібраних методом включеного спостереження у селах Тернопільської (Вікно, Біла) та Львівської (Сусолів, Підгайчики, Никловичі) областей. У роботі з'ясовано, що семантичні трансформації іменників у досліджуваному говорі відбуваються переважно через механізми метафоризації, метонімії, семантичної спеціалізації та генералізації, а також емоційно-оцінних модифікацій. Встановлено, що найпродуктивнішою моделлю є метонімія, яка забезпечує «економію» мовлення в ритуалізованих сценаріях. Зокрема, зафіксовано регулярні перенесення за моделями «предмет → подія» та «дія → діяч». Окрему увагу приділено явищу антономасії, коли власна назва стає загальною назвою групи. Досліджено метафоричні перенесення в родинно-побутовій сфері, де вікові чи статусні характеристики стають назвами сімейних ролей. Проаналізовано процеси спеціалізації значень під впливом історичних подій: іменник переселенець у говірці звужує семантику до позначення конкретної групи повоєнних депортованих осіб. Виявлено значний пласт лексики з оцінними зсувами, що формують «репресивний лексикон» і структурують колективну пам'ять: пейоративне переосмислення етноніма москалі/руські та негативна конотація радянського новотвору сексот. Зроблено висновок, що семантична структура іменників наддністрянського говору є динамічною системою, де стабільна синтагматика та жанрові контексти (аграрний, весільний, воєнний наративи) визначають специфіку значень, перетворюючи діалектизми на маркери локальної ідентичності та солідарності.

Ключові слова: наддністрянський говір, семантика іменника, діалектна лексика, усна історія, метафора, метонімія, мовна картина світу.

Vita OSMANOVA,

orcid.org/0009-0004-4802-3743

PhD Student

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies, National Academy of Sciences of Ukraine

(Lviv, Ukraine) sergiivnavita@gmail.com

SEMANTIC FEATURES OF THE NOUN IN THE DNIESTER DIALECT

The article analyzes the semantic evolution of noun vocabulary in the Dniester dialect based on a corpus of oral history texts. The relevance of the study is driven by the necessity of a complex examination of dialect semantics as a reflection of the local community's linguistic picture of the world, as well as the need to systematize lexical material recording the historical experience of the 20th–21st centuries. The source base consists of over 7 hours of live speech audio recordings collected through participant observation in villages of the Ternopil (Vikno, Bila) and Lviv (Susoliv, Pidhaichyky, Nyklovychi) regions. It has been determined that semantic transformations of nouns in the studied dialect occur primarily through mechanisms of metaphorization, metonymy, semantic specialization and generalization, as well as evaluative modifications. It is established that metonymy is the most productive model, ensuring "speech economy" in ritualized scenarios. In particular, regular transfers based on the models "object → event" and "action → actor" were recorded. Particular attention is paid to the phenomenon of antonomasia, where a proper name becomes a common group name. Metaphorical transfers in the family and domestic sphere are investigated, where age or status characteristics become names of family roles. Processes of meaning specialization under the influence of historical events are analyzed. A significant layer of vocabulary with evaluative shifts, forming a "repressive lexicon" and structuring collective memory, was revealed: pejorative reinterpretation of the ethnonym moskali/ruski and the negative connotation of the Soviet neologism seksot. It is concluded that the semantic structure of nouns in the Dniester dialect is a dynamic system, where stable syntagmatics and genre contexts (agrarian, wedding, war narratives) determine the specifics of meanings, transforming dialectisms into markers of local identity and solidarity.

Key words: Dniester dialect, noun semantics, dialect vocabulary, oral history, metaphor, metonymy, linguistic picture of the world.

Постановка проблеми. В останні десятиліття в українському мовознавстві зростає увага до дослідження семантичних аспектів лексики діалектів. Якщо традиційно діалектологія більше зосереджувалася на фонетичних та граматичних особливостях говорів, то сучасні праці дедалі частіше звертаються до аналізу лексичного значення і його трансформацій. Фахівці наголошують, що діалектна лексика має велику евристичну цінність і відображає історичний поступ та світогляд народу (Горбач 2003: 3). Відповідно, семантичний аналіз діалектного словникового складу є необхідним для розкриття цих культурно-історичних нашарувань. Особливо це стосується наддністрянського говору, який є одним із найдавніших діалектних утворень і зберігає у своїй семантичній структурі як архаїчні риси, так і сліди новітніх історичних впливів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оцінюючи стан українського діалектного словникарства початку ХХІ ст., О. Бондар визначає системне вивчення лексико-семантичної структури говірок як одне з найважливіших завдань галузі, наголошуючи на потребі чіткого розмежування полісемії та омонімії у діалектній лексиці (Бондар 2012: 15). Важливий етап системного опису семантики діалектної лексики задала праця П. Гриценка, який одним із перших в українському мовознавстві змодельовував систему діалектної лексики, підкресливши, що моделювання дозволяє «більш точно описати однорідний матеріал різних говірок ... та виявити ступінь диференціації/інтеграції досліджуваних діалектних систем» (Гриценко 1984: 190).

У новішій методології Т. Ястремська пропонує аналіз діалектної лексики крізь три взаємодоповнювальні виміри – парадигматичний, синтагматичний та епідигматичний, поєднуючи номінативний і семантичний простори концепту (Ястремська 2021). А. Марчук на матеріалі діалектних назв осіб жіночої статі показала, що фемінітиви набувають додаткових семантичних відтінків, виражаючи емоційну оцінку (Марчук 2016). Також варто відзначити праці В. Різник (2016) та Л. Колеснік (2018), які досліджували семантичні зв'язки та варіювання номінацій. Варто зауважити, що поєднання діалектологічного та усноісторичного підходів дозволяє розглядати слово не як статичну одиницю, а як динамічний елемент живої комунікації. Проте системний опис семантичних трансформацій іменників у конкретному локальному говорі з опорою на суцільний корпус усноісторичних текстів залишається порівняно мало розробленим.

Мета статті полягає у виявленні закономірностей семантичної еволюції іменникової лексики наддністрянського говору на основі аналізу усноісторичних наративів.

Виклад основного матеріалу. Словниковий склад мови безперервно еволюціонує завдяки таким семантичним процесам, як метафоричне й метонімічне перенесення значення, а також розширення (генералізація) і звуження (спеціалізація) семантики слова. Ці процеси відіграють ключову роль у розвитку значень: вони дозволяють називати нові явища на основі вже наявних найменувань і відображають пізнавальні та культурні чинники мовної діяльності. Шлях розвитку значень слів відображає історичний і культурний досвід мовного колективу, тому дослідження семантичних змін має не лише лінгвістичне, а й загальнокультурне значення.

Джерельною базою дослідження слугує корпус усноісторичних текстів, записаних від носіїв наддністрянського говору (інформантів різного віку та соціального досвіду) в природних комунікативних ситуаціях. До корпусу залучено наративи автобіографічного, родинно-побутового, етнографічного, а також локально-історичного змісту, що відтворюють пам'ять про події ХХ–ХХІ ст., традиційні практики повсякденного життя, релігійні обряди, трудову діяльність, взаємостосунки в громаді. Матеріали дослідження були зібрані у двох населених пунктах Тернопільської області (с. Вікно та с. Біла Чортківського району) та у трьох населених пунктах Львівської області (с. Сусолів, с. Підгайчики та с. Никловичі), на теренах поширення наддністрянського говору. Зібрано й проаналізовано понад 7 години аудіозаписів інтерв'ю та їх детальні транскрипції, які становлять цінне джерело для аналізу не лише мовних особливостей, але й соціокультурного контексту функціонування наддністрянського говору. Усі записи були розшифровані зі збереженням фонетичних та граматичних особливостей мовлення інформантів, що дозволило здійснити точний контекстуальний аналіз лексики.

На матеріалі поданого корпусу іменникову лексику наддністрянського говору можна проілюструвати семантичні зрушення з різних лексико-семантичних груп. У кожній ЛСГ можна виявити слова, що демонструють семантичні зрушення або набули додаткових відтінків у контексті говору.

Метонімія. Одним із найпродуктивніших механізмів виявляється метонімія – перенесення назви за суміжністю, що обслуговує потребу «економії» й швидкої ідентифікації подій, учасників та соціальних ролей у ритуалізованих сценаріях.

“Метонімія – це види вербального зміщення” (Ястремська 2021: 183). У досліджуваному говорі вона виконує не лише номінативну, а й соціально-інтегративну функцію.

Вінок. Базово *вінок* – «сплетене коло з рослин» (СУМ-11, I: 677). У наддністрянському говорі фіксується стабільне перенесення «ПРЕДМЕТ → ДІЯ», коли *вінок* номінує завершальне святкування наприкінці жнив чи осінніх робіт, тобто саму подію, обряд. Така метонімія підкреслює важливість колективної праці: результат праці (*вінок*) стає символом свята. Типова сполучуваність – *справляти вінок; плести великий вінок; (вінок) на кабінку машини/трактора; шофер їде з вінком; зібратися на вінок*. Жанрово це лексика аграрного календаря та колгоспного повсякдення: «...скінчили усе поле – вже будем **справляли вінок**: в останній день **плетем великий вінок**, чіпаєм у машині на кабінку; **шофер їде з вінком**. Увечір усі збираємось до однієї хати і **робимо баль – вінок справляємо**... уже можна від'їхати додому, чекати знов до весни» (с. Вікно; Слободян Марія, 1947 р. н.).

Бандери. Антономасичне узвичаєння «ВЛАСНЕ ІМ'Я (може, власна назва (антономасія) → НАЗВА ГРУПИ» інституалізує в локальному дискурсі *бандери* як самоназву/внутрішньогрупне означення «наших хлопців», повстанців, які «не йшли до радянської армії». Це перенесення демонструє, як спільнота привласнює зовнішню назву. Типова сполучуваність – *назвали їх бандерами; (наші) хлопці – бандери; ховалися в лісі*. У записах: «Татові сказали, що він **бандера**... а ще ті знали: що **західні – то значить бандера**» [с. Вікно; Ющак Богдан, 1941 р. н.]; «Наші ж хлопці зачили до ліса втікати. По вісімнадцять років мали всі хлопці, геть і старші. А а то вони забирали на війну, а вуни не йшли на війну і втікали, і **назвали їх бандерами**» (с. Підгайчики; Кишеня Яніна, 1938 р. н.).

Облавники. Метонімія «ДІЯ → ДІЯЧ»: від *облава* → *облавники* ‘учасники каральних рейдів’. У наративах про репресії послідовно відтворюються формули *прийшли облавники; зробили облаву; забрали людей* (регулярно супроводжуються ономазіологічним уточненням про приналежність до радянських каральних структур). У записах: «Ішла **облава, багато облавників йшло**. А і тоді та **облава** пішла геть, знов **пішли облавники** на Романівку, такво всіюди худіли, знаєте.» (с. Підгайчики; Кишеня Яніна, 1938 р. н.).

Метафора. “Це феномен людської мови, універсальність якого виявляється у просторі і часі. Вона пояснює та мотивує не тільки значення кон-

кретних слів, а й фрагменти мовної КС різних народів та етносів. Метафоризація відбувається на підставі стереотипів сприйняття, характерних для етносу (асоціації, порівняння), виокремити які є важливим завданням.” (Ястремська 2021: 181) Метафоричні перенесення торкаються насамперед родинно-побутових номінацій, де соціальний/віковий атрибут слугує «контейнером» для ролі.

Старий. За словником ‘людина похилого віку’ (СУМ-11, IX: 654). У говірці – узуальне розмовне значення ‘чоловік (у шлюбі)’, метафора «ВІК/СТАТУС → СІМЕЙНА РОЛЬ». Типова сполучуваність – *мій старий; старий прийшов/сказав/поїхав*; інколи парне *моя стара* ‘дружина’. У записах фіксується, напр.: «...та то **мій старий** прийшов... **мій старий** грав і ще там якийсь і танці, і музика є...» (с. Підгайчики; Кишеня Яніна, 1938 р. н.).

Спеціалізація (звуження) та генералізація (розширення). Історичні події ХХ ст. спричинюють як посилення референтної конкретизації окремих номінацій, так і зворотні узагальнення.

Переселенець. Загальне значення ‘той, кого переселено, депортовано’ (СУМ-11, VI: 273) у локальному вжитку звужується до конкретної історичної групи повоєнного переселення (Лемківщина, Надсяння), часто з додатковою маркацією «не свої». Типові поєднання – *переселенці з Лемківщини; привезли переселенців; казали на них бойки*. Ілюстративно: «**Ми казали на них бойки**. На тих, що були **переселенці**» [с. Сусолів; Романович Ганна, 1944 р. н.]; «...мої батьки **жили в Польщі, а в сорок шостому їх переселили в Україну**: привезли на станцію Гримайлів і порозвозили по хатах...» (с. Вікно; Сербай Ольга, 1938 р. н.).

Емоційно-оцінні модифікації. Оцінні зсуви (пейорація/меліорація) виявляють «навантажені» точки колективної пам’яті й афективні контури локальної ідентичності.

Москалі / рускі. Етнонім переосмислюється спеціалізовано як позначення ворожої/окупаційної сили; стабільна пейоративна конотація. Типова сполучуваність – *москалі прийшли; москалі забирали; рускі підходили; говорив по-руські*. У наративі про евакуації/повернення: «...а вже **руські підходили** – лишили села порожні...»; «...там якийсь **руський**, бо по-руські балакав...» (с. Біла; Шмигельська Іванна Михайлівна, 1934 р. н.).

Сексбт. Радянський жаргонізм (скорочення від *секретний сотрудник*) входить у діалект із різко негативним значенням ‘донощик, зрадник громади’. Навіть через десятиліття після зникнення радянської системи, це слово залишається активним у пасивному словнику старшого покоління як

маркер найвищої міри морального осуду. Типові формули – *бути сексотом; він сексот; усіх здавав*. У записах: «...він був **сексót**, усіх здавав. А, **такі сексóти**, це сі **називáли сексóти**. **Такі сексóти**. То вуні мáли з рускими, алé потóму нáші ті бандéри ходіли, їм давáли двайці п'єть на дупу, е-е, і попереджували, но алé вони дáлі худіли, потóму гет їх пубіли.» (с. Підгайчики; Кишеня Яніна, 1938 р. н.)

Висновки. Опрацьований корпус наддністрянського говору переконливо свідчить, що семантична еволюція лексики в наддністрянському говорі визначається небагатма, але дуже продуктивними механізмами – насамперед метонімією та метафорою, які забезпечують оперативне називання подій, ролей і учасників у повторюваних комунікативних сценаріях (жнивний цикл, весільний ритуал, воєнно-репресивний досвід). Метонімія типу «предмет → подія» (*вінок*) і «абстракт → виконавець» (*музики*), а також антонимасія (*бандери*) створюють локальні «ярлики» високої частотності зі стабільною сполучуваністю (*справляти/плести вінок; музики грають марша; називали бандерами*). Метафоризація (*старий 'чоловік'*) закріплює розмовні моделі маркування родинних ролей.

Найпромовистішими для реконструкції колективної пам'яті є **оцінні модифікації**. Пейоративне переосмислення етноніма (*москалі/руські*) та негативно маркована номінація *сексót* структурують

«репресивний лексикон» і задають моральні координати спільноти; натомість меліоративізація *бандери* у внутрішньогруповому вжитку актуалізує опозицію «свої – чужі» та перетворює чужий ярлик на знак солідарності. Спеціалізація *переселенець* (насамперед щодо повоєнних переміщених із польських територій, часто ототожнюваних із *бойками*) виявляє чутливість діалектної семантики до соціальної стратифікації й досвіду міграцій.

Синтагматика в цих номінаціях – надзвичайно стабільна: вона репрезентує не тільки словникове значення, а й сценарій дії (пор.: *справляти вінок* як указівка на кінець польового циклу, *музики грають марша* як сигнал початку весільного процесу). Жанровий чинник (аграрний, весільний, воєнний наратив) визначає і вибір лексеми, і її типові поєднання. Поколіннєвий зріз (інформанти 1930–1950-х рр. н.) показує, що оцінні й репресивні одиниці зберігають найбільшу емоційну насиченість, тоді як аграрно-обрядові – ритуалізуються й термінологізуються у межах узусу колгоспної доби.

Методично опора на суцільний корпус усно-історичних текстів дозволяє описувати не лише значення, а і їхню «екологію» – хто, коли й в яких формульних поєднаннях їх уживає. Це, зі свого боку, суголосне сучасним вимогам до діалектної лексикографії: подання статей із чіткою розвідкою полісемії/омонімії, фіксацією стабільної сполучуваності та жанрових контекстів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бевзенко С. П. Українська діалектологія. Київ : Вища школа, 1980. 246 с.
- Бичко З. М. Наддністрянські говірки. Короткий словник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 80 с.
- Бондар О. І. Українське діалектне словникарство початку ХХІ століття. Науковий вісник Одеського національного університету. Серія: Філологія. 2012. Т. 17, Вип. 4. С. 5–17.
- Горбач О. Словник північно-підляської говірки села Добровода близько Гайнівки (Польща). Діалектологічні студії. 3: Збірник пам'яті Ярослави Закревської. Львів, 2003. С. 36.
- Гриценко П. Ю. Моделювання системи діалектної лексики. Київ : Наукова думка, 1984. 227 с.
- Колеснік Л. Я. Варіювання номінацій людини в українських покутсько-буковинських говірках : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 640 с.
- Марчук А. О. Особливості семантики і функціонування іменників на позначення осіб жіночої статі. Матеріали XLV науково-технічної конференції гуманітарних підрозділів ВНТУ. Вінниця, 2016.
- Різник В. П. Назви їжі та кухонного начиння в говірках надсянсько-наддністрянського суміжжя : дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2016.
- Словник української мови : в 11 т. / за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980.
- Шило Г. Наддністрянський регіональний словник. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2008.
- Ястремська Т. Моделювання українського діалектного простору: концепти ВЕРХ / НИЗ. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2021. 804 с.

REFERENCES

- Bevzenko S. P. (1980) *Ukrainska dialektolohiia*. [Ukrainian dialectology] Vyshcha shkola, Kyiv, 246. [in Ukrainian].
- Bychko Z. M. (2005) *Naddnistrianski hovirky. Korotkyi slovnyk*. [Dniester dialects. Short dictionary] Navchalna knyha – Bohdan, Ternopil, 80. [in Ukrainian].
- Bondar O. I. (2012) *Ukrainske dialektne slovnykarstvo pochatku XXI stolittia*. [Ukrainian dialect lexicography of the beginning of the 21st century] Naukovyi visnyk Odeskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Filolohiia, Odesa, 17(4). 5–17. [in Ukrainian].

4. Horbach O. (2003) Slovnyk pivnichno-pidliaskoi hovirky sela Dobrovoda blyzko Hainivky (Polshcha). [Dictionary of the Northern Podlachian dialect of the village of Dobrovoda near Hajnówka (Poland)] Dialektolohichni studii. 3: Zbirnyk pamiati Yaroslavy Zakrevskoi, Lviv, 36. [in Ukrainian].
5. Hrytsenko P. Yu. (1984) Modeliuvannia systemy dialektnoi leksyky. [Modeling the system of dialect vocabulary] Naukova dumka, Kyiv, 227. [in Ukrainian].
6. Koliesnik L. Ya. (2018) Variiuvannia nominatsii liudyny v ukrainskykh pokutsko-bukovynskykh hovirkakh: monohrafiia. [Variation of nominations of a person in Ukrainian Pokuttya-Bukovyna dialects: monograph] Vydavnychi dim Dmytra Buraho, Kyiv, 640. [in Ukrainian].
7. Marchuk A. O. (2016) Osoblyvosti semantyky i funktsionuvannia imennykiv na poznachennia osib zhinchoi stati. [Features of semantics and functioning of nouns denoting females] Materialy XLV naukovo-tekhnichnoi konferentsii humanitarnykh pidrozdiliv VNTU, Vinnytsia. [in Ukrainian].
8. Riznyk V. P. (2016) Nazvy yizhi ta kukhonnoho nachynnna v hovirkakh nadsiansko-naddnistrianskoho sumizhzhia: [Names of food and kitchen utensils in the dialects of the Sian-Dniester borderland]: : dys. ... kand. filol. nauk. Lviv. [in Ukrainian].
9. Bilodid I. K. (Ed.) (1970–1980) Slovnyk ukrainskoi movy: v 11 t. [Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes] Naukova dumka, Kyiv. [in Ukrainian].
10. Shylo H. (2008) Naddnistrianskyi rehionalnyi slovnyk. [Dniester regional dictionary] Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy, Lviv. [in Ukrainian].
11. Yastremska T. (2021) Modeliuvannia ukrainskoho dialektnoho prostoru: kontsepty VERKh / NYZ. [Modeling of the Ukrainian dialect space: concepts TOP / BOTTOM] Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy, Lviv, 804. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 19.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025
Дата публікації: 31.12.2025

УДК 821.111-4; 27-1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-44>**Наталія ПРАЦЬОВИТА,***orcid.org/0000-0002-6332-0939*

доцентка кафедри філології

Закладу вищої освіти «Український католицький університет»

(Львів, Україна) *npratsovyta@ucu.edu.ua*

МІСТИЦИЗМ ЯК АПОЛОГЕТИЧНИЙ ПРИНЦИП МИСЛЕННЯ Г. К. ЧЕСТЕРТОНА¹

Стаття присвячена ґрунтовному аналізу містицизму як одного з визначальних принципів мислення Гілберта Кіта Честертона та з'ясуванню його ролі як апологетичного інструмента в межах християнської традиції. Авторка наголошує, що Честертон послідовно виступав проти редукціоністського раціоналізму модерної епохи, який, на його думку, звужує людське пізнання до суто логічних схем і позбавляє світ глибини та таємниці. Логіка, відірвана від подиву й уяви, може бути внутрішньо послідовною, але водночас оманливою, оскільки не здатна охопити повноту буття.

У цьому контексті містицизм у Честертоні постає не як заперечення розуму чи відмова від інтелектуально-го мислення, а як спосіб його очищення та відновлення. Містичний досвід, заснований на подиві перед існуванням світу, дозволяє людині побачити реальність як дар і таїнство, а не як механічну сукупність фактів. Такий підхід розширює можливості пізнання, поєднуючи раціональне осмислення з екзистенційним переживанням і духовною інтуїцією.

Особливу увагу в статті приділено інтерпретації Честертоном Книги Йова, яка руйнує спрощені уявлення про справедливість і причинно-наслідкові зв'язки між гріхом та стражданням. Показано, що містицизм у цьому випадку не дає готових відповідей, але відкриває простір для подиву й смиренного прийняття таємниці. Постає Йова розглядається як *Jobus Christi* – прообраз Христа, невинного страждальця, чия вірність Богові перетворює страждання на шлях містичного пізнання та духовного зростання.

У статті також здійснено огляд попередніх досліджень, зокрема праць К. Лауера, М. Маклуена та Р. Вайлда, які аналізують духовний, філософський і культурний виміри містицизму Честертоні. Водночас підкреслюється, що апологетичний потенціал його містичного мислення залишається недостатньо осмисленим у сучасній науці. Метою роботи є довести, що містицизм у Честертоні функціонує як цілісна інтелектуальна стратегія, спрямована на захист християнського світогляду через поєднання віри й розуму.

У підсумку стаття демонструє, що концепція «щоденного містицизму» Честертоні формує гармонію між логікою та духовним досвідом, допомагає побачити надприродне у звичайному та пропонує читачеві альтернативний, глибший спосіб осмислення створеного світу, в якому віра постає не як обмеження, а як розширення людської свободи та пізнання.

Ключові слова: Честертон, містицизм, апологетика, Книга Йова, «щоденний містицизм».

Nataliya PRATSOVYTA,*orcid.org/0000-0002-6332-0939*

Associate Professor at the Philology Department

Ukrainian Catholic University

(Lviv, Ukraine) *npratsovyta@ucu.edu.ua*

MYSTICISM AS AN APOLOGETIC PRINCIPLE IN THE THOUGHT OF G. K. CHESTERTON²

The article is devoted to a comprehensive analysis of mysticism as one of the defining principles of Gilbert Keith Chesterton's thought and to clarifying its role as an apologetic instrument within the Christian tradition. The author emphasizes that Chesterton consistently opposed the reductionist rationalism of the modern era, which, in his view, narrows human knowledge to purely logical schemes and deprives the world of depth and mystery. Logic, when detached

¹ Дослідження здійснене за підтримки Інституту поглиблених досліджень Університету Ворика (Institute of Advanced Study, University of Warwick), м. Ковентрі, Велика Британія. Авторка висловлює щире подяку професорці Еммі Мейсон (Університет Ворика, Велика Британія) за наукову підтримку та цінні консультації.

² The research was conducted with the support of the Institute of Advanced Study, University of Warwick, Coventry, United Kingdom. The author expresses sincere gratitude to Professor Emma Mason (University of Warwick, United Kingdom) for her scholarly support and valuable consultations.

from wonder and imagination, may be internally coherent yet at the same time misleading, since it is unable to grasp the fullness of being.

In this context, mysticism in Chesterton's view does not appear as a rejection of reason or an abandonment of intellectual thinking, but rather as a means of its purification and renewal. Mystical experience, grounded in wonder before the existence of the world, enables a person to perceive reality as a gift and a mystery rather than as a mechanical collection of facts. Such an approach expands the possibilities of knowledge by uniting rational reflection with existential experience and spiritual intuition.

Special attention is paid to Chesterton's interpretation of the Book of Job, which disrupts simplified notions of justice and of causal links between sin and suffering. It is shown that mysticism in this case does not provide ready-made answers but opens a space for wonder and humble acceptance of mystery. The figure of Job is interpreted as Jobus Christi – a type of Christ, the innocent sufferer whose faith transforms suffering into a path of mystical knowledge and spiritual growth.

The article also surveys previous scholarship, including the works of K. Lauer, M. McLuhan and R. Wild, which examine the spiritual, philosophical and cultural dimensions of Chesterton's mysticism. At the same time, it highlights that the apologetic potential of his mystical thought remains insufficiently explored in contemporary research. The aim of the study is to demonstrate that mysticism in Chesterton functions as a coherent intellectual strategy aimed at defending the Christian worldview through the integration of faith and reason.

In conclusion, the article shows that Chesterton's concept of "everyday mysticism" establishes harmony between logic and spiritual experience, enables one to perceive the supernatural within the ordinary, and offers the reader an alternative, deeper way of understanding the created world, in which faith appears not as a limitation but as an expansion of human freedom and knowledge.

Key words: Chesterton, mysticism, apologetics, Book of Job, "everyday mysticism".

Постановка проблеми. У багатьох своїх творах Гілберт Кіт Честертон підкреслює обмеженість суто раціонального погляду на світ. Він застерігає, що логіка може бути оманливою, а «явища нерідко виявляються іншими, ніж видаються на перший погляд». Така критична дистанція щодо лінійного раціоналізму стає відправною точкою для розуміння містицизму як ключового принципу його мислення. Честертон виступає проти логіцизму, який прагне звести життя до замкнених схем, і натомість акцентує значення містичного досвіду як важливої форми пізнання та духовного відкриття.

Попри очевидний зв'язок між вірою та містицизмом, дослідники рідко розглядали містицизм Честертон як апологетичний інструмент. Ця стаття пропонує інтерпретувати його тлумачення Книги Йова як захист християнського містичного бачення світу. У цьому контексті містицизм постає не лише як духовне чи естетичне явище, а як форма інтелектуального апологетичного мислення, яка приймає таємницю буття як прояв Божого задуму і пробуджує у людини оновлене відчуття подиву перед створеним світом.

У есе "Introduction to the Book of Job" («Вступ до Книги Йова») (1907) Честертон показує, що містицизм не є втечею від розуму, а способом його оновлення через досвід подиву і зачудування. У його трактуванні голос Бога з вихору, який чує Йов наприкінці книги, не дає прямої відповіді на питання про сенс страждання; натомість він пробуджує почуття подиву та захоплення, закликаючи людину побачити містичне у створеному світі. Як і у "Orthodoxy" (1908) Честертон, містицизм постає тут як основа духовного здоров'я:

«Mysticism keeps men sane. As long as you have mystery you have health; when you destroy mystery you create morbidity» (Chesterton, 2007 "Orthodoxy": 20). («Містицизм зберігає людину при здоровому глузді. Доки існує таємниця – існує здоров'я; коли ви знищуєте таємницю – ви створюєте хворобливість»).³ Честертон пропонує апологетичну стратегію не через відкидання раціоналізму, а через формування ширшого способу мислення, у якому віра не протиставляється розуму, а реалізує його повноту. Як зазначає Вайлд, у тлумаченні Честертон Йов постає як *Jobus Christi* – прообраз Христа, що страждав невинно, – погляд, який узгоджується з деякими ранньохристиянськими інтерпретаціями цього сюжету (Wild, 2013). Віра Йова перетворює страждання на шлях містичного пізнання. Таким чином, містицизм у Честертон стає «здоровим глуздом віри» – апологетичною формою досвіду, що не веде до втечі у надприродне, а відкриває таємниче і чудесне у буденному. «Щоденний містицизм» полягає у здатності переживати подив та зачудування як форму пізнання світу, у якій розум і віра співіснують у гармонії.

Аналіз досліджень. Дослідники давно пов'язують ставлення Честертон до містицизму з його християнськими переконаннями. Квентін Лauer зауважує, що «not only was [Chesterton] consistent in his praise of mysticism, whether the poetical mysticism of Francis of Assisi, the theological mysticism of Thomas Aquinas, or what we might call his own 'intellectual mysticism,' but he has commitment to Jesus Christ in faith as essentially a mystical venture» (Lauer, 1988: 166). («[Честертон]

³ Тут і скрізь переклад цитат мій.

був послідовним у своїй похвалі містицизму – чи то поетичного містицизму Франциска Ассізького, теологічного містицизму Томи Аквінського, чи його власного “інтелектуального містицизму”, але його віра в Ісуса Христа є, по суті, містичним звершенням»). Таким чином, християнська віра для письменника постає не лише як догматичне прийняття, а як основа пізнання.

Маршалл Маклуен називав Честертон «практичним містиком», підкреслюючи його здатність помічати чудо та таємниче в буденному, відзначаючи «щоденні дива відчуттів і свідомості». Роберт Вайлд у монографії «The Tumbler of God: Chesterton as a Mystic» (2012) доходить висновку, що унікальне бачення світу Честертоном є плодом «містичної благодаті», дарованої для «особливої місії» – показати сучасній людині шлях сприйняття світу, який відкриває істину про Боже створіння (Wild, 2013: 10).

Попри значний внесок цих праць у розуміння релігійного виміру творчості Честертон, вони здебільшого зосереджуються на окресленні його містицизму як особистої духовної позиції або як характеристики його світогляду. Однак дослідники майже не розглядають того, яким чином містицизм функціонує у Честертоні як апологетичний інструмент та інтелектуальна стратегія, що формує його прочитання біблійних текстів, зокрема Книги Йова. Саме ця недосліджена ланка й визначає актуальність подальшого аналізу.

Метою цієї статті є проаналізувати містицизм як ключовий принцип мислення Честертоні та показати, яким чином його критика обмеженого раціоналізму й наголос на досвіді подиву формують апологетичну інтерпретацію Книги Йова, яку він висловлює у «Вступі до Книги Йова». У цьому контексті містицизм постає не як альтернатива розумові, а як спосіб його розширення та духовного оздоровлення, що відкриває християнське містичне бачення світу.

Виклад основного матеріалу. У «Вступі до Книги Йова» Честертон порівнює біблійний текст з епосом, застерігаючи від поверхневого прочитання:

«Those who look superficially at the barbaric origin of the epic may think it fanciful to read so much artistic significance into its casual similes or accidental phrases. But no one who is well acquainted with great examples of semi-barbaric poetry... will fall into this mistake.» (Chesterton, 2017: 7). («Ті, хто поверхово розглядає варварське походження епосу, можуть вважати надмірним прагненням приписувати його випадковим порівнянням чи фразам глибоке художнє значення. Однак ніхто, хто ґрунтовно знайомий із видатними зразками напівварварської

поезії, не припустить такої помилки»). Честертон підкреслює, що навіть «випадкові фрази» мають значення для розуміння глибини послання книги. Його метод поєднує релігійну серйозність із літературним аналізом, дозволяючи виявити «тонкі ефекти, що були в душі автора, хоча, можливо, не були повністю усвідомленими» (Chesterton, 2017: 7). У своїй інтерпретації Честертон залишає місце для таємниці (*mystery*), яку він вважає серцевиною Книги Йова. Бажання Йова пізнати сенс страждання надає його образу глибини: «The book of Job stands definitely alone because... it asks: ‘But what is the purpose of God? Is it worth the sacrifice even of our miserable humanity?’» (Chesterton, 2017: 3). («Книга Йова безумовно стоїть окремо, бо запитує: “Але яка мета Бога? Чи варте це жертви навіть нашої жалюгідної людяності?”»). Ця невирішена таємниця не руйнує розуміння, а навпаки стимулює його, відкриваючи простір для містичного сприйняття життя.

Помилка друзів Йова полягає у прагненні пояснити життя виключно логічно, не залишаючи місця для таємничого. Честертон порівнює їх із «еволюціоністами», які прагнуть «вмістити» світ у зрозумілу систему, де абсолютно все вкладається у певні рамки. Надмірна покора логіці, на його думку, є «вражаючою помилкою», бо спотворює сприйняття реальності:

«The morbid logician seeks to make everything lucid, and succeeds in making everything mysterious. The mystic allows one thing to be mysterious, and everything else becomes lucid.» (Chesterton, 2007 “Orthodoxy”: 20). («Хворобливо-раціоналістичний мислитель прагне зробити усе цілком прозорим для розуму і в результаті робить усе загадковим. Містик же дозволяє залишатися таємницею лише одному явищу, і завдяки цьому все інше стає ясним»). Таким чином, Честертон підкреслює, що істинне розуміння життя неможливе без місця для незбагненого. Дозволяючи одній речі залишатися загадкою, ми отримуємо здатність бачити порядок і сенс у всьому іншому. Це ставлення відображає його підхід до Книги Йова, де таємниця Божого задуму не розв’язується чисто логічно, а спонукає до духовного споглядання і подиву.

Йов прагне пізнати сенс страждань, не зводячи їх до спрощених пояснень. Його оптимізм зберігає віру у доброту Бога, навіть коли вона неочевидна, і дозволяє приймати містичну природу життя як невід’ємну складову пізнання. Так Честертон пише про Йова, який запитує про причину своїх страждань:

«He remonstrates with his Maker because he is proud of his Maker... but he never doubts, at the back

of his mind, that his enemy has some kind of a case which he does not understand» (Chesterton, 2017: 4). («Він свариться зі своїм Творцем... але ніколи не сумнівається, що його супротивник знає істину, яку він не розуміє»).

Цей образ підкреслює, що незрозумілість не приводить Йова до цинізму чи відкидання Бога, а спрямовують його до глибшого пізнання. Його містичне споглядання поєднує критичний розум із духовною довірою, демонструючи, що істинне пізнання вимагає як раціональної ясності, так і прийняття таємничого.

Честертон демонструє, що містицизм і «здоровий глузд віри» тісно пов'язані: здатність приймати таємницю зберігає цілісність сприйняття світу і допомагає впоратися зі стражданням. Навіть у відчаї, коли Йову звертається, що Бог є його «супротивником», він довіряє, що Бог має причину для всього, що відбувається, і його питання до Творця не є проявом недовіри.

Таким чином, Честертон пропонує підхід до прочитання книги Йова, що поєднує літературну уважність із глибоким усвідомленням таємниці. Містицизм у його інтерпретації – це спосіб мислення, що зберігає подив і одночасно дозволяє вірити у сенс людського життя навіть тоді, коли він не повністю зрозумілий.

Важливою рисою Йова, на думку Честертон, є його оптимізм. Книга Йова, у його баченні, відстоює спосіб мислення, який сприяє ясності та оптимізму, ключовим чинникам розуміння сенсу життя. Розуміння, за його словами, пов'язане з надією. Оптимістичне бачення дозволяє Йову залишатися вірним Богові та довіряти, що Його дії мають сенс, навіть якщо він цього не розуміє.

Песимізм, навпаки, блокує здатність бачити реальність та оцінювати її; Честертон називає його однією з «ересей» сучасної філософії. Пояснюючи позицію Честертон щодо друзів Йова, Рейберн зазначає: «They are so pessimistic, in fact, that they cannot properly listen to their friend even while he endures unimaginable catastrophes. Pessimism is a hindrance to interpretative clarity and earnestness» (Reyburn, 2016: 242). («Вони настільки песимістичні, що не можуть належним чином вислухати свого друга навіть тоді, коли він зазнає неймовірних страждань. Песимізм є перешкодою для інтерпретаційної ясності та щирості»). Таким чином, Честертон показує, що песимізм не лише пригнічує сприйняття добра і сенсу життя, а й заважає глибокому пізнанню і розумінню речей. Песимістичний підхід призводить до закритості розуму й духовної сліпоти, не дозволяючи бачити істинну природу страждання та Божий задум.

У своїх творах Честертон часто застерігає від песемістичного погляду на світ. Так він критикує ідею надлюдини («Superman»), «a demigod of infinite mental clarity» («напівбога із безмежною розумовими здібностями»), яка видається оптимістичною на перший погляд, а насправді є песимістичною. Ця ідея затемнює здатність захоплюватися людиною справжньою, «такою, якою вона є» (Chesterton, 2007 “Heretics”: 32). Як зазначає Айдан Ніколс щодо бачення Честертон: “through the importance it gave to eugenics, [the doctrine of the Superman] lacked charity towards existing humankind” (Nichols, 2021: 381).

(«З огляду на значну увагу до євгеніки, у [доктрині Надлюдини] немає прихильності до людства такого, яким воно є»).

Натомість Книга Йова дає голос людині, що зазнала найгірших страждань, підкреслюючи цінність прагнення пізнати відповіді на складні питання. Тому Честертон наголошує на важливості книги: “The present importance of the book of Job cannot be expressed adequately even by saying that it is the most interesting of ancient books... almost the most interesting of modern books” (Chesterton, 2017: 4).

(«Сучасну важливість Книги Йова не можна адекватно передати, навіть кажучи, що це найцікавіша з давніх книг... майже найцікавіша з сучасних книг»). Цей акцент на голосі стражденої людини показує, що Книга Йова не просто розглядає страждання як абстрактну категорію, а дає простір для глибокого герменевтичного та духовного пізнання. Для Честертон цінність книги полягає саме в її здатності поєднувати інтелектуальну ясність із прийняттям таємничого, дозволяючи читачеві ставити складні питання. У цьому сенсі Йов виступає прикладом герменевтичної чесності, яка поєднує критичне мислення, духовну відкритість і містичний досвід. Така цілісність сприйняття робить Книгу Йова промовистою й важливою для сучасного читача.

Честертон вважав втрату відчуття таємниці однією з ключових помилок сучасної думки. Мілбенк підкреслює важливість концепту *re-enchantment* для Честертон, що означає повернення відчуття дива у сприйнятті світу: “it is not enough to present their readers with the world described in tones of wonder, re-enchantment came by logic and reason” (Milbank, 2009: 8–9). («Недостатньо представити читачам світ з відтінками захоплення; повернення відчуття чарівності відбувалося через логіку і розум»). Інтелектуальне залучення до тексту є дуже важливим у трактуванні Честертон. Для нього відновлення здатності

дивуватися – це не втеча від мислення, оскільки логіка і подив працюють разом, формуючи інтерпретацію світу.

Честертон наголошує, що коли Бог з'являється у тексті Книги Йова, Він не дає відповідей, але ставить нові питання: “This... is the first fact touching the speech; the fine inspiration by which God comes in at the end, not to answer riddles, but to propound them... which makes the whole work religious instead of merely philosophical” (Chesterton, 2017: 6). («Це перший факт, що характеризує монолог Бога: Він з'являється наприкінці, не для того, щоб дати відповіді на загадки, а щоб їх загадати... це робить весь твір релігійним, а не лише філософським»).

Для Честертонна ця особливість є принциповою: поставлені Богом питання не пригнічують Йова, а покликані повернути його до досвіду подиву, захоплення та споглядання творіння. Таким чином, цей монолог відкриває перед людиною не систему раціональних пояснень, а ширший онтологічний горизонт, показуючи незбагненність і чудо створеного світу.

Монолог Бога у Книзі описує створений світ. Честертон підсумовує:

“[God] unrolls before Job a long panorama of created things, the horse, the eagle, the raven, the wild ass, the peacock, the ostrich, the crocodile... The whole is a sort of psalm or rhapsody of the sense of wonder” (Chesterton, 2017: 7). («[Бог] розгортає перед Йовом довгу панораму створених речей: коня, орла, ворона, дикого осла, павича, страуса, крокодила... Усе це являє собою своєрідний псалом або рапсодію, що викликає відчуття дивовижного»). На думку Честертонна, Бог знову запалює в душі Йова захоплення звичайним, повсякденним життям, нагадуючи йому, що люди, якими вони є, не мають повного розуміння всього, що існує на землі. Водночас Бог звертає увагу на те, що навіть знайомі речі є захопливими і дивовижними.

У продовженні монологу Бог також звертається до неживої природи, наголошуючи, що і вони є дивовижними. Честертон пояснює: “when God is speaking of snow and hail... he speaks of them as a treasury that He has laid up against the day of battle – a hint of some huge Armageddon in which evil shall be at last overthrown” (Chesterton, 2017: 6). («Коли Бог говорить про сніг і град... він описує їх як скарбницю, яку приготував на день битви, натякаючи на якесь велетенське Армагеддонське протистояння, у якому зло зрештою буде повалене»). Цей приклад демонструє, що Честертон розглядає створений світ як єдиний органічний прояв Божого задуму, у якому навіть звичайні природні явища можуть нести духовне значення. Завдяки цьому підходу,

досвід споглядання природи стає містичним і одночасно пізнавальним. Природний світ у Честертонна оточений містицизмом і захопленням, що пробуджує у Йова подібне відчуття. Честертон наголошує, що захоплення буденним має велике значення для пізнання світу: “Ordinary things are more valuable than extraordinary things; nay, they are more extraordinary” (Chesterton, 2007 “Orthodoxy”: 38).

(«Звичайні речі цінніші за незвичайні; ба більше – вони є більш незвичайними»). Захоплення створеним світом і здивування є ключовими для релігійної та художньої перспективи Честертонна, дозволяючи людині бачити чудо у буденному та відчувати присутність Бога.

Тема захоплення знайомою, але загадковою реальністю також присутня у романі Честертонна “The Man Who Was Thursday: A Nightmare” (1908). Головний герой, Габріель Сайм, відкриває парадоксальний і таємничий порядок світу, коли стикається з групою людей, де всі члени виявляються таємними детективами. Сандей, очільник групи, подібно до Бога у Книги Йова, не пояснює природу страждань, але ставить питання, що змушує Сайма відчувати задоволення від самого процесу пізнання. Як і Йов, Сайм переживає трансформацію через зустріч із таємничою силою. Фінал роману підкреслює це: герой прокидається, усвідомлюючи «неможливо-добру звістку», що надає значення буденним речам. Сцени світанку в Саффрон-Парку показують, що герой сприймає світ і природу по-новому, а прості явища стають для нього джерелом захоплення і радості (Chesterton, 2007 “The Man Who Was Thursday: A Nightmare”: 120).

Честертон пов'язує ці мотиви з темами Книги Йова, виділяючи прагнення Йова «знати реальність, а не лише те, що здається», на противагу друзям, які прагнули нав'язати власне пояснення (Chesterton, 2017: 4). Це частина апологетичного підходу Честертонна, що відстоює силу слабких та парадоксальну перемогу тих, хто зазвичай вважається безсилим. Як у фольклорних казках, (як-от у казці «Джек-переможець велетня»), моральна перевага, а не фізична сила, робить героя значущим.

Висновки. У релігійному контексті Честертон зосереджується на парадоксі страждання: Йов страждає не тому, що він «найгірша людина», а тому, що він «найкраща людина» (Chesterton, 2017: 8). Для Честертонна цей «найтемніший і найдивніший» парадокс одночасно приносить відчуття спокою, адже він пов'язує таємницю Йова з таємницею спасіння людства у Новому Завіті. Образ Йова передбачає страждання безгрішного Христа, єдиного, хто може об'єднати людину з Богом.

Містицизм у Честертона не є самоціллю; він відкриває істини про життя, віру та Бога через захоплення буденним і визнання таємниці. Бог у Книзі Йова створює гімн створеному світу, підкреслюючи важливість здивування, здатності цінувати реальність і відкривати духовний досвід

у повсякденному. Завдяки концепції містицизму Честертон має змогу розглянути проблеми, притаманні домінуючим у його час філософіям, і водночас показати християнську віру як спосіб життя, що є важливою частиною його апологетичного підходу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Chesterton G. K. *Heretics*. Peabody : Hendrickson Publishers, 2007. 192 p.
2. Chesterton G. K. *Introduction. The Book of Job*. Scotts Valley : CreateSpace, 2017. 78 p.
3. Chesterton G. K. *Orthodoxy*. New York : Cosimo Classics, 2007. 160 p.
4. Chesterton G. K. *The Autobiography of G. K. Chesterton*. San Francisco : Ignatius Press, 2006. 384 p.
5. Chesterton G. K. *The Man Who Was Thursday*. New York : Cosimo Classics, 2007. 192 p.
6. Lauer Q. *Chesterton, Philosopher Without Portfolio*. New York : Fordham University Press, 1988. 296 p.
7. McLuhan M. G. K. *Chesterton: A Practical Mystic*. G. K. *Chesterton: A Half Century of Views* / ed. by D. Conlon. Oxford : Oxford University Press, 1987. P. 25–41.
8. Milbank A. *Chesterton and Tolkien as Theologians: The Fantasy of the Real*. London : T&T Clark, 2009. 224 p.
9. Nichols A. *Chesterton and Holiness*. New Blackfriars. 2021. Vol. 102. No. 1099. P. 1–14.
10. Reyburn D. *Seeing Things as They Are: G. K. Chesterton and the Drama of Meaning*. Eugene : Cascade Books, 2016. 260 p.
11. Wild R. *The Tumbler of God: Chesterton as a Mystic*. Brooklyn : Angelico Press, 2013. 176 p.

REFERENCES

1. Chesterton G. K. (2007) *Heretics*. Hendrickson Publishers, Peabody, MA, 179 p.
2. Chesterton G. K. (2017) *Introduction, The Book of Job*. CreateSpace, Charleston, SC, 120 p.
3. Chesterton G. K. (2007) *Orthodoxy*. Cosimo Classics, New York, 299 p.
4. Chesterton G. K. (2006) *The autobiography of G. K. Chesterton*. Ignatius Press, San Francisco, 350 p.
5. Chesterton G. K. (2007) *The man who was Thursday*. Cosimo Classics, New York, 132 p.
6. Lauer Q. (1988) *Chesterton, philosopher without portfolio*. Fordham University Press, New York, 191 p.
7. McLuhan M. (1987) *G. K. Chesterton: a practical mystic*, in *G. K. Chesterton: a half century of views*, ed. Denis Conlon. Oxford University Press, Oxford. p. 71–77.
8. Milbank A. (2009) *Chesterton and Tolkien as theologians: the fantasy of the real*. T&T Clark, London, 202 p.
9. Nichols A. (2021) *Chesterton and holiness*. New Blackfriars, vol. 102, no. 1099. p. 368–383.
10. Reyburn D. (2016) *Seeing things as they are: G. K. Chesterton and the drama of meaning*. Cascade Books, Eugene, OR, 310 p.
11. Wild R. (2013) *The tumbler of God: Chesterton as a mystic*. Angelico Press, Brooklyn, NY, 228 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 12.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

UDC 81'25-026.15:659.1+659.62

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-45>

Anastasiia PROTS,

orcid.org/0009-0000-4825-1456

2nd year master's student at the Faculty of International Economic Relations

Uzhhorod National University

(Uzhhorod, Ukraine) anastasiaprots19@gmail.com

Fialka KARPIUK,

orcid.org/0000-0002-5509-1320

Senior Lecturer at the Department of Applied Linguistics

Uzhhorod National University

(Uzhhorod, Ukraine) fialka.karpiuk@uzhnu.edu.ua

TRANSCREATION AND LINGUISTIC CREATIVITY: A STRATEGIC FUSION IN ADVERTISING AND MARKETING TRANSLATION

The article examines the concept of transcreation within Translation Studies, focusing on its intricate relationship with linguistic creativity. The analysis reveals a lack of a consolidated definition for transcreation, which is predominantly discussed in professional contexts such as marketing and advertising. The study indicates that transcreation is a goal-oriented process that transcends literal translation by adapting the intent of a message, tone, and emotional impact for a target culture. This process heavily relies on linguistic creativity, which is explored through theoretical frameworks including F-creativity and E-creativity. By analysing scholarly perspectives and practical examples, such as the adaptation of global advertising slogans for the Ukrainian market, the research demonstrates that transcreation functions as an advanced translation strategy. It generates novel conceptual and cultural structures to achieve functional equivalence and preserve the persuasive power of the original message, thereby positioning itself as a value-added service beyond conventional translation.

The study draws upon a review of recent academic publications from both English and Ukrainian scholarly discourse, reflecting a growing, global recognition of this critical field.

The article also outlines key approaches to understanding linguistic creativity and its impact on the process of creating translation solutions in the field of advertising and marketing. Particular attention is focused on how transcreation provides a flexible transfer of the content, style and emotional impact of the original in the context of cultural and communicative adaptation. The results of the study emphasize the importance of the synthesis of creativity and translation strategies to achieve high persuasiveness and effectiveness of advertising messages. It is shown that the effectiveness of transcreation largely depends on the translator's ability to adapt the communicative intentions of the source in accordance with the expectations of the target audience. The results obtained emphasize the practical value of transcreation and its theoretical potential for the further development of translation studies. Thus, the article contributes to a deeper understanding of the role of creativity in intercultural communication and in the formation of effective strategies for transmitting content.

Particular attention is paid to the specifics of advertising discourse, in which transcreation acts not only as a tool for intercultural adaptation, but also as a means of forming new communication strategies. It is shown that successful transcreation solutions are based on a deep understanding of the cognitive and cultural models of the target audience. The analysis shows that transcreation is becoming a key factor in increasing the competitiveness of brands in the global market.

Key words: *transcreation, linguistic creativity, translation studies, advertising, marketing, localization, adaptation, creative translation.*

Анастасія ПРОЦЬ,

orcid.org/0009-0000-4825-1456

студентка II курсу магістратури факультету міжнародних економічних відносин
Ужгородського національного університету
(Ужгород, Україна) anastasiaprots19@gmail.com

Фіалка КАРПЮК,

orcid.org/0000-0002-5509-1320

старший викладач кафедри прикладної лінгвістики
Ужгородського національного університету
(Ужгород, Україна) fialka.karpiuk@uzhnu.edu.ua

ТРАНСКРЕАЦІЯ ТА ЛІНГВІСТИЧНА КРЕАТИВНІСТЬ: ПОЄДНАННЯ У РЕКЛАМНОМУ ТА МАРКЕТИНГОВОМУ ПЕРЕКЛАДІ

У статті розглядається поняття транскреації в рамках перекладознавства, з акцентом на її складному взаємозв'язку з лінгвістичною креативністю. Аналіз показує відсутність єдиного визначення транскреації, яка переважно обговорюється в професійних контекстах, таких як маркетинг і реклама. Дослідження показує, що транскреація є цілеспрямованим процесом, який виходить за межі буквального перекладу, адаптуючи зміст повідомлення, тон і емоційний вплив до цільової культури. Цей процес значною мірою покладається на мовну творчість, яка досліджується через теоретичні рамки, включаючи F-творчість та E-творчість. На основі опрацювання наукових джерел та практичних прикладів, зокрема адаптації глобальних рекламних слоганів для українського ринку, встановлено, що транскреація виконує роль як розвинена стратегія перекладу. Вона генерує нові концептуальні та культурні структури для досягнення функціональної еквівалентності та збереження переконливої сили оригінального повідомлення, тим самим позиціонуючи себе як послугу з доданою вартістю, що виходить за межі традиційного перекладу.

Дослідження базується на огляді останніх наукових публікацій з англійської та української наукових дискурсів, що відображає зростаюче глобальне визнання цієї важливої галузі.

Також у статті окреслюються ключові підходи до розуміння лінгвістичної креативності та її впливу на процес створення перекладацьких рішень у сфері реклами та маркетингу. Особлива увага зосереджена на тому, як транскреація забезпечує гнучку передачу змісту, стилю та емоційного впливу оригіналу в умовах культурної та комунікативної адаптації. Результати дослідження наголошують на важливості синтезу креативності та перекладацьких стратегій для досягнення високої переконливості та ефективності рекламних повідомлень. Показано, що ефективність транскреації значною мірою залежить від здатності перекладача адаптувати комунікативні наміри джерела відповідно до очікувань цільової аудиторії. Отримані результати підкреслюють практичну цінність транскреації та її теоретичний потенціал для подальшого розвитку перекладознавчих досліджень. Таким чином, стаття робить внесок у поглиблення розуміння ролі креативності в міжкультурній комунікації та у формуванні ефективних стратегій передачі змісту.

Особливу увагу приділено специфіці рекламного дискурсу, у якому транскреація виступає не тільки інструментом міжкультурної адаптації, а й засобом формування нових комунікативних стратегій. Показано, що успішні транскреаційні рішення ґрунтуються на глибокому розумінні когнітивних та культурних моделей цільової аудиторії. Проведений аналіз показує, що транскреація стає ключовим фактором підвищення конкурентоспроможності брендів на глобальному ринку.

Ключові слова: транскреація, лінгвістична креативність, перекладознавство, реклама, маркетинг, локалізація, адаптація, креативний переклад.

Problem statement. Within the field of Translation Studies, the term "transcreation" is increasingly prevalent, particularly in industry discourse surrounding advertising and marketing domain. However, there is no scholarly consensus on its precise definition, scope, and theoretical underpinnings. The concept is often vaguely described as "more than translation," leading to ambiguity regarding its distinguishing features and its relationship to established practices like adaptation and localization. A central, yet underexplored, aspect of this problem is the role of linguistic creativity as a fundamental driver of the transcreation process. The lack of a clear theoretical framework for transcreation,

coupled with an insufficient examination of how different types of linguistic creativity operate within it, presents a significant gap in the academic literature which this study aims to address.

Review of recent publications. The analysis of recent publications shows that there is no consolidated definition of "transcreation" within Translation Studies.

Daniel Pedersen investigates the concept of transcreation in an advertising and marketing context and suggests that:

– the term "transcreation" (a blend of "translation" and "creation") is increasingly used, especially in marketing and advertising;

- it often describes the adaptation of advertising material for different markets;

- the industry presents transcreation as "more than translation", emphasizing linguistic creativity and cultural adaptation (Pedersen, 2014: 57-71).

In particular, Oliver Carreira notes that scholars agree that transcreation is fundamentally: the adaptation of a text based on a target audience; a synonym for advertising and marketing translation; a type of creative translation. However, they disagree that it is always linked to a brand, challenging a common industry perspective (Carreira, 2022: 498–516).

In academic circles, arguments surrounding the definition of linguistic creativity generally focus on two contrasting perspectives: the Chomskyan (generative) view of rule-governed creativity and the sociocultural, everyday language view of creativity as a pervasive, rule-bending social phenomenon.

The scholars suggest that defining linguistic creativity is a challenging endeavour, as its scope engages a wide array of linguistic components, from structural form to contextual usage. Therefore, linguistic creativity is not merely an individual demonstration of mastery but a fundamentally social and contextual practice. The formation of new words is driven by specific communicative needs, shaped by immediate contextual factors – including textual, cultural, social dimensions – that are crucial for its activation (Lalić-Krstin, Silaški, Renner, 2024: 95–106).

Alexander Bergs highlights two types of linguistic creativity, such as "F-creativity" and "E-creativity". The author focuses on a crucial distinction made by Sampson (2016) between these two types. On one hand, F-Creativity ("Fixed"), that is the ability to generate a potentially infinite number of linguistic combinations from a finite set of rules. This is essentially linguistic productivity, for example, creating a new sentence or forming new words like "mansplainer" (somebody who mansplains). On the other hand, E-Creativity ("Enlarging/Extending"), that is the act of creating something that breaks or extends the existing rules of the system, leading to genuinely new forms and meanings, for example, the invention of the word "yahoo". Moreover, Bergs argues that what Chomsky describes as the "creative aspect" of language – generating infinite sentences from finite rules – is actually just F-creativity. According to Bergs, it is a computational and rule-following process, rather than true creation of something new and unexpected (Bergs, 2019: 173–184).

Likewise, Graeme Trousdale and Muriel Norde explore the complex relationship between conceptual blending, linguistic creativity, and morphological change. The authors argue that refining models of cre-

ativity help explain different types of morphological change. They propose a refinement: F1-creativity (full sanction from an existing schema) and F2-creativity (partial sanction from an existing schema) (Trousdale, Norde, 2025: 238–251).

In a further development, examining the boundaries of transcreation and linguistic creativity, Viviana Gaballo states:

- transcreation is a portmanteau of translation and creation, emphasizing the high degree of creativity involved;

- transcreation is often used in advertising and marketing to ensure the message is culturally relevant and emotionally resonant in the target market;

- unlike traditional translation, which focuses on linguistic accuracy, transcreation allows for rewriting slogans, headlines, or entire copy, rearranging content, adding or omitting elements to better suit the target audience;

- the goal is to preserve the intent and impact of the original message, not just the words;

- the result should resonate emotionally and intellectually with the local audience;

- while linguistic creativity is essential, the scholar argues it is not the sole distinguishing feature of transcreation;

- in advertising, transcreation is often seen as a form of multilingual copywriting or copy adaptation;

- language service providers (LSPs) often market transcreation as a premium service beyond translation.

Also, transcreation, when blended with linguistic creativity, is seen as a way to avoid the commoditization of translation and emphasize value-added services (Gaballo, 2012: 95–113).

Furthermore, Wu Chen emphasises the importance of linguistic creativity in the translation of advertisements, particularly for achieving an equivalent effect on the target audience, the use of specific creative translation techniques, such as idioms, puns, and network catchphrases in advertising translations to make them more engaging, culturally relevant, and memorable. Additionally, the author notes how these techniques help overcome challenges like cultural adaptation, brevity, and content in advertising and highlights the role of transcreation in preserving brand identity while tailoring messages to the target culture. Finally, though there is substantial reason to believe that the transcreation is a growing phenomenon, but it lacks widely accepted academic approaches because it is often viewed from a practical perspective (Chen, 2024: 249–251).

The aim of this study is to examine the concept of transcreation within the field of Translation Studies, with a specific focus on its application in advertising

and marketing domain. It aims to address the lack of a consolidated academic definition by analysing transcreation as a distinct, goal-oriented process that fuses linguistic creativity with strategic adaptation. The study seeks to demonstrate how transcreation operates beyond conventional translation and localization to re-express the core message, emotion, and business objective of a source text in a way that is culturally resonant and effective for the target audience.

Results and discussions. Our findings reveal that transcreation is a specific, goal-oriented process of adapting a message from one language and culture to another while maintaining its original intent, tone, style, and emotional impact. It is primarily used in professional contexts like marketing, advertising, and localization. While localization adjusts a product and its messaging to a target locale, and adaptation modifies content to suit a new cultural context, transcreation operates at a more fundamental level. It begins not with the source text itself, but with the creative and strategic brief behind it.

The transcreator's task is to answer the question what is the core message, emotion and how it can be most powerfully re-expressed in the target culture to achieve the same business objective. This often involves creating a parallel text that is functionally, though not formally, equivalent.

For example, a British advert for a popular chocolate-covered wafer bar using the slogan "Have a break, have a KitKat" would be untranslatable literally. A transcreator for the Ukrainian market, understanding the core message is about stress relief, might create a completely new phrase that leverages a local idiom related to comfort or taking a break, even if the lexical connection to the product is lost – "Є перепва, є Kit Kat". Thus, the linguistic creativity lies in finding a new, culturally embedded linguistic path to the same psychological destination.

Another example is a famous advertising slogan used by Esso (a brand name for the American oil and gas company ExxonMobil, one of the world's largest oil and gas corporations), namely "Put a tiger in your tank". A key component of the advertising campaign's strategy was the consistent use of a tiger motif across multiple media platforms to associate the brand with attributes of quality and power. As a result, the iconic advertising slogan and its associated visual representation were instrumental in establishing the Esso tiger as a profoundly popular and successful marketing figure. Similarly, in this case transcreation focuses on creativity, cultural resonance, and intent. The core message for the transcreation of this slogan is to infuse the car with powerful, energetic, and superior performance. The slogan creates a vivid, memorable, and slightly playful image. It also creates a feel-

ing of unleashing a wild, potent force within the machinery of the car. A literal translation would fail in many languages and cultures. "Put a tiger in your tank" could be confusing and sound strange. Therefore, the transcreator's task is to find a culturally equivalent concept that delivers the same core message. This advertising slogan was translated into Ukrainian as "Посели тигра у своєму баї". The stylistic meaning of this advertising slogan lies in the use of metaphor. The word "tiger" in Ukrainian is used to mean something agile, strong and powerful. Thus, the transcreator succeeded not only in metaphorically presenting the tiger motif, but also in crafting a resonant advertising slogan, thereby maintaining stylistic and semantic integrity.

In both cases the transcreators used their linguistic creativity skills to find new words and structures that felt original and embedded in the cultural context, ensuring the slogan was both memorable and effective. Also, the findings demonstrate that transcreation relies heavily on language creativity, a general human ability to use language in a novel, valuable, or innovative way.

BMW's slogan "The Ultimate Driving Machine" demonstrates a more complex case, where the original English superlative construction cannot be reproduced in Ukrainian without sounding exaggerated or unnatural. Instead of the literal «найвища машина для водіння», the Ukrainian version «Автомобіль для справжнього водіння» reframes the message through semantic modulation. By replacing the superlative "ultimate" with a culturally more acceptable qualifier «справжнього», the translator preserves the brand's claim to authenticity and superior driving experience while avoiding an overly direct assertion of absolutism. This shift reflects a culturally sensitive approach to persuasive language in Ukrainian advertising, which often avoids excessive boasting in favor of implicit evaluation. The transcreated line still positions BMW as a peak driving experience, but does so through a phrase that highlights sincerity, expertise, and genuine pleasure, aligning the emotional tone of the message with Ukrainian rhetorical norms.

Another pertinent illustration is the M&M's tagline "*Melts in your mouth, not in your hands*" which serves as a canonical example of a slogan built on humorous contrast and rhythmic parallelism. Its Ukrainian counterpart «Тане в поті, а не в руках» successfully transcreates these stylistic effects by employing equivalent contrastive syntax and maintaining the playful intonation. Ukrainian allows for direct replication of the sentence's antithetical structure without lexical awkwardness, enabling the slogan to preserve both its memorable cadence and its sensory appeal. The verb «тане» carries the same soft phonetic and emotive associations as "melts", creating an immediate link to

the product's texture and flavor experience. The translation therefore exemplifies the type of transcreation that relies not on replacing cultural references but on re-anchoring the stylistic charm of the original within the natural resources of the target language. The result is a slogan that feels idiomatic, rhythmic and culturally unmarked, yet functionally identical to the source.

An additional instance, the Lee jeans' slogan "Move Your Lee" is a compact, idiomatic expression that blends notions of physical motion with a sense of activating one's personal identity through the brand. Part of its appeal lies in the looseness of the phrase: "Lee" simultaneously refers to the jeans themselves and to the lifestyle the company promotes, making the slogan both literal and metaphorical. This combination of brevity, rhythm, and brand-embedded wordplay creates a challenge for translation because Ukrainian does not naturally allow the same type of punning between an action verb and a proper name. The Ukrainian rendering «Не просто рухайся. Рухай своє Lee» is therefore a clear example of transcreation. A literal translation such as «Рухай свій Lee» would sound grammatically awkward and would lack the rhetorical energy that the original slogan depends on. To avoid this, the transcreator restructures the message into a two-part motivational statement. The opening segment, "Не просто рухайся," establishes a sense of challenge and escalation, creating a rhythmic setup that mirrors the motivational cadence of the English version. It prepares the listener for a more meaningful second step, in which the brand becomes the instrument of self-expression. The second half, "Рухай своє Lee," uses the possessive pronoun "своє" to make the link between movement and brand identity natural in Ukrainian. This compensates for the type of brand-name wordplay that is possible in English but not idiomatic in Ukrainian. By emphasising "your Lee," the adaptation preserves the original intent of encouraging consumers to see the brand not just as clothing but as an extension of their individuality. What emerges is a slogan that is structurally different from the English one, yet functionally equivalent. The Ukrainian version adopts a slightly expanded and more expressive form, which aligns with the stylistic preferences of Ukrainian advertising, where parallel structures and contrastive phrasing are more common than the ultra-short imperatives typical of English slogans. Through this shift, the emotional and persuasive trajectory of the message remains intact: movement becomes something more than physical activity; it becomes a statement of style, personality and affiliation with the brand. In this way, the adaptation of "Move Your Lee" demonstrates how transcreation preserves the communicative force of the original not by replicating its linguistic surface, but by rebuilding the same experience and intention within the cultural and linguistic conventions of the target audience.

Our study shows that transcreation, when fused with linguistic creativity, is an advanced translation strategy that moves beyond literal meaning to generate novel conceptual, linguistic, and cultural structures for the target audience. Furthermore, effective advertising translation is characterized by processes of transcreation, which relies heavily on linguistic creativity to adapt messages across cultural and linguistic boundaries. Unlike conventional translation, the rendering of advertising texts is inherently dependent on transcreation, a practice that privileges linguistic creativity to preserve persuasive intent and cultural resonance.

Conclusions. The analysis conducted in this study allows for several key conclusions. Firstly, transcreation is established as a distinct, goal-oriented translation strategy prevalent in marketing and advertising domain, characterized by its focus on recreating the original message's intent, style, and emotional impact rather than its literal meaning. It is fundamentally differentiated from localization and adaptation by its strategic starting point – the creative brief – and its aim to produce a functionally equivalent, rather than formally equivalent, text.

Secondly, the process of transcreation is essentially dependent on linguistic creativity, particularly what is theorized as "E-creativity" or the rule-extending capacity to generate novel and culturally resonant expressions. This creativity is not merely an individual skill but a context-driven practice essential for overcoming cultural and linguistic barriers.

Thirdly, the findings suggest that transcreation should not be viewed merely as a supplementary technique of the advertising industry, but as an emerging methodological framework within Translation Studies that reveals how meaning is culturally constructed, negotiated, and re-imagined. By demonstrating how Ukrainian adaptations of global slogans restructure rhythm, tone, metaphor, and persuasive logic, the study highlights that transcreation is not only a professional strategy but also a site of linguistic innovation and cultural exchange. This positions transcreation as a dynamic, theory-relevant process that invites further scholarly attention, particularly regarding how creativity operates at the interface of language, cognition, and market-driven communication.

Finally, while transcreation is a well-established practice in the language industry, it remains an emergent and somewhat fragmented concept within academic circles. This study contributes to its theoretical consolidation by explicitly linking it to linguistic creativity, thereby providing a clearer framework for understanding and analysing transcreation as a premium, value-added service that moves beyond conventional translation to achieve profound cultural resonance.

BIBLIOGRAPHY

1. Bergs A. What, if anything, is linguistic creativity? *Gestalt Theory. An International Multidisciplinary Journal*. 2019. Vol. 41, № 2. P. 173–184. URL: https://www.researchgate.net/publication/334723563_What_If_Anything_Is_Linguistic_Creativity (дата доступу 28.11.2025).
2. The history of the BMW slogan. BMW website. URL: <https://www.bmw.com/en/automotive-life/the-history-of-the-bmw-slogan.html> (дата доступу 28.11.2025).
3. Carreira O. Is transcreation a service or a strategy? A social study into the perceptions of language professionals. *Babel*. 2022. Vol. 68, Issue 4. P. 498–516. URL: <https://doi.org/10.1075/babel.00277.car> (дата доступу 28.11.2025).
4. Esso and Mobil. Our history. URL: <https://www.esso.ca/en-ca/our-history> (дата доступу 28.11.2025).
5. Gaballo V. Exploring the boundaries of transcreation in specialized translation. *ESP Across Cultures*. 2012. Vol. 9. P. 95–113. URL: https://www.researchgate.net/publication/256446051_Exploring_the_boundaries_of_transcreation_in_specialized_translation (дата доступу 28.11.2025).
6. KitKat. KitKat history. URL: <https://www.kitkat.com/kitkat-history> (дата доступу 28.11.2025).
7. Lalić-Krstin G., Silaški N., Renner V. Language creativity. In: Leung C., Lewkowicz J. (eds.). *The Routledge Companion to English Studies*. 2024. 2nd ed. Routledge, P. 95–106. URL: <https://doi.org/10.4324/9781003221265> (дата доступу 28.11.2025).
8. M&M's website. About us. URL: <https://www.mms.com/en-gb/explore/about-us>
9. KitKat – Nestlé. Nestlé website. URL: <https://www.nestle.ua/brands/pastry/nestle/kitkat> (дата доступу 28.11.2025).
10. Pedersen D. Exploring the concept of transcreation: transcreation as “more than translation”? *Cultus: The Intercultural Journal of Mediation and Communication*. 2014. Vol. 7. P. 57–71. URL: http://www.cultusjournal.com/files/Archives/pedersen_5_p.pdf
11. Move your Lee. Satisfaction website. URL: <https://the-satisfaction.com/works/move-your-lee/> (дата доступу 28.11.2025).
12. Сидорук Г.І., Тудоран Н.Ю. Передача стилістичних лексичних засобів англomовних слоганів українською мовою. *Міжнародний філологічний часопис*. 2021. Вип. 25, № 3. С. 67–71. URL: <https://doi.org/10.31548/philolog2021.03.067> (дата доступу 28.11.2025).
13. Trousdale G., Norde M. On the relationship between linguistic creativity and change in morphological constructions. *English Language and Linguistics*. 2025. Vol. 29, Special Issue 2. P. 238–251. URL: <https://doi.org/10.1017/S1360674325000243> (дата доступу 28.11.2025).
14. Chen W. Creativity in Translation: A study on Apple's English–Chinese advertising translation based on communicative translation approach. *International Journal of Education and Humanities*. 2024. Vol. 14, № 3. P. 249–251. URL: <https://doi.org/10.54097/9ps64a11> (дата доступу 28.11.2025).

REFERENCES

1. Bergs A. (2019). What, if anything, is linguistic creativity? *Gestalt Theory. An International Multidisciplinary Journal*. Vol. 41, № 2. P. 173–184. URL: https://www.researchgate.net/publication/334723563_What_If_Anything_Is_Linguistic_Creativity (date of access: 28.11.2025).
2. The history of the BMW slogan. *BMW website*. URL: <https://www.bmw.com/en/automotive-life/the-history-of-the-bmw-slogan.html> (date of access: 28.11.2025).
3. Carreira O. (2022). Is transcreation a service or a strategy? A social study into the perceptions of language professionals. *Babel*. Vol. 68, Issue 4. P. 498–516. URL: <https://doi.org/10.1075/babel.00277.car> (date of access: 28.11.2025).
4. Esso and Mobil. *Our history*. URL: <https://www.esso.ca/en-ca/our-history> (date of access: 28.11.2025).
5. Gaballo V. (2012). Exploring the boundaries of transcreation in specialized translation. *ESP Across Cultures*. Vol. 9. P. 95–113. URL: https://www.researchgate.net/publication/256446051_Exploring_the_boundaries_of_transcreation_in_specialized_translation (date of access 28.11.2025).
6. KitKat. *KitKat history*. URL: <https://www.kitkat.com/kitkat-history> (date of access: 28.11.2025).
7. Lalić-Krstin G., Silaški N., Renner V. (2024). Language creativity. In: Leung C., Lewkowicz J. (eds.). *The Routledge Companion to English Studies*. 2nd ed. Routledge, P. 95–106. URL: <https://doi.org/10.4324/9781003221265> (date of access: 28.11.2025).
8. M&M's website. *About us*. URL: <https://www.mms.com/en-gb/explore/about-us>
9. KitKat – Nestlé. *Nestlé website*. URL: <https://www.nestle.ua/brands/pastry/nestle/kitkat> (date of access: 28.11.2025).
10. Pedersen D. (2014). Exploring the concept of transcreation: transcreation as “more than translation”? *Cultus: The Intercultural Journal of Mediation and Communication*. Vol. 7. P. 57–71. URL: http://www.cultusjournal.com/files/Archives/pedersen_5_p.pdf
11. Move your Lee. *Satisfaction website*. URL: <https://the-satisfaction.com/works/move-your-lee/> (date of access: 28.11.2025).
12. Sydoruk H.I., Tudoran N.Iu. (2021) Peredacha stylistychnykh leksychnykh zasobiv anhlomovnykh slohaniv ukrainskoju movoiu. [Translating stylistic lexical means of English slogans into Ukrainian] *Mizhnarodnyi filolohichniy chasopys*: vyp. 25, № 3. S. 67–71. URL: <https://doi.org/10.31548/philolog2021.03.067> [in Ukrainian].
13. Trousdale G., Norde M. (2025). On the relationship between linguistic creativity and change in morphological constructions. *English Language and Linguistics*. Vol. 29, Special Issue 2. P. 238–251. URL: <https://doi.org/10.1017/S1360674325000243> (date of access: 28.11.2025).
14. Chen W. (2024). Creativity in Translation: a study on Apple's English–Chinese advertising translation based on communicative translation approach. *International Journal of Education and Humanities*. Vol. 14, № 3. P. 249–251. URL: <https://doi.org/10.54097/9ps64a11> (date of access: 28.11.2025).

Дата першого надходження рукопису до видання: 17.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 821.111 (73) +821.581]–312.6.09
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-46>

Катерина РУСАКОВА,

orcid.org/0000-0002-9881-9035

*аспірантка кафедри порівняльної філології східних та англomовних країн
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
(Дніпро, Україна) rusakova9925@gmail.com*

ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСКУЛЬТУРНОЇ ПОЕТИКИ РОМАНУ АДЕЛІН ЄН МА «КИТАЙСЬКА ПОПЕЛЮШКА І ТАЄМНЕ ТОВАРИСТВО ДРАКОНІВ»

Стаття присвячена дослідженню транскультурної поетики роману Аделін Єн Ма «Китайська Попелюшка і таємне товариство драконів» у контексті формування ідентичності персонажів. Було виявлено, що твір виходить за межі «дитячого» читання, оскільки розкриває такі проблеми, як національна приналежність, особливості конструювання транскультурної особистості, полімовність та зв'язок мови з ідентичністю. У романі ідентичність не є сталою категорією і не визначається від народження. Досвід Девіда, Сема, Марата та Є Сянь – дітей, які потрапили в скрутне становище та навчалися в академії бойових мистецтв – демонструє значущість власного вибору у процесі формування особистості. Кожен з героїв постає перед складним вибором: як зберегти впевненість, коли національність асоціюється з агресором; як не втратити гідність; як подолати травму свідка вбивства рідної людини або пережити родинну жорстокість і неприйняття. Вирішення головними героями цих питань відбувається не завдяки поверненню до етнічних витоків, а завдяки визначенню власних життєвих цінностей. Транскультурний задум реалізується за допомогою поєднання китайської і західної складових: китайського жанру уся-роману про майстрів гунфу та історичного наративу Другої світової війни. Специфіка поетики також характеризується наявністю сильних жіночих характерів, які відмовляються від підпорядкування патріархальній моделі залежної жінки на користь впевненості, сили та самодостатності. Полімовність героїв теж постає як складова їх транскультурної ідентичності, оскільки, володіючи кількома мовами, вони мали перевагу над тими, хто не мав таких навичок. Отже, завдяки аналізу твору було доведено, що транскультурна особистість здатна акумулювати здобутки різних культур з огляду на почуття власної гідності та переконань, вільних від національних упереджень.

Ключові слова: роман, поетика, жанр, транскультура, ідентичність, національна приналежність, китайсько-американська література.

Kateryna RUSAKOVA,

orcid.org/0000-0002-9881-9035

*PhD student at the Department of Comparative Philology of Eastern and English-speaking Countries
Oles Honchar Dnipro National University
(Dnipro, Ukraine) rusakova9925@gmail.com*

TRANSCULTURAL POETICS OF ADELINE YEN MAH'S NOVEL "CHINESE CINDERELLA AND THE SECRET DRAGON SOCIETY"

The article presents the study of the transcultural poetics of Adeline Yen Mah's novel «Chinese Cinderella and the Secret Dragon Society» in the context of character identity formation. The study reveals that the work transcends the boundaries of «children's» literature, as it addresses complex issues such as national belonging, the construction of a transcultural personality, multilingualism, and the link between language and identity. It has been established that identity in the novel is not a fixed category and is not determined solely by birth. The experiences of David, Sam, Marat, and Ye Xian – children in distress who train at a martial arts academy – demonstrate the significance of personal choice in the process of self-formation. Each protagonist faces complex existential dilemmas: how to maintain self-confidence when one's nationality is associated with an aggressor; how to preserve dignity; and how to overcome the trauma of witnessing the death of a loved one or surviving family cruelty and rejection. The characters resolve these issues not by returning to ethnic roots, but by defining their own life values. The transcultural conception is realized through the synthesis of Chinese and Western components: the Chinese genre wuxia (novels about gongfu masters) and the historical narrative of World War II. The specifics of the poetics are also characterized by the presence of strong female characters who reject the patriarchal model of the dependent woman in favor of confidence, strength, and self-sufficiency. The characters' multilingualism also emerges as a vital component of their transcultural identity, providing them with a strategic advantage over those lacking such skills. Consequently, the analysis of the novel proves that a transcultural personality is capable of accumulating the achievements of various cultures based on a sense of personal dignity and convictions that are free from national prejudices.

Key words: novel, poetics, genre, transculture, identity, national belonging, Chinese-American literature.

Постановка проблеми. Твори Аделін Єн Ма, які містять образ Китайської Попелюшки, зокрема «Китайська Попелюшка: таємна історія небажаної доньки» (1999), «Китайська Попелюшка і таємне товариство драконів» (2003), «Китайська Попелюшка: Таємниця картини династії Сун» (2009), найчастіше маркуються як література для дітей. Натомість сучасні літературознавчі дослідження доводять, що не варто обмежуватися розподілом творів на дитячі та дорослі, оскільки дитячість є естетичним, а не виключно віковим параметром літератури (Griswold, 2006). Відтак у статті актуалізовано проблему прочитання роману «Китайська Попелюшка і таємне товариство драконів» у транскультурному вимірі, щоб обґрунтувати, що твір виходить за межі суто «дитячого» читання.

Аналіз досліджень. Лєвова частка наукових праць, присвячених творчості Аделін Єн Ма, зосереджується на її дебютній автобіографії «Опале листя: правдива історія небажаної китайської доньки» (1997). Серед найбільш вагомих досліджень – дисертаційна робота американської літературознавиці Тан Фан, присвячена таким аспектам автобіографії, як використання казкових мотивів, висвітлення гендерної проблематики (Tang, 2018). Таїландська літературознавиця Інтіра Чаручинда досліджує специфіку конструювання письменницею власного образу у автобіографії і зазначає, що Аделін Єн Ма ідентифікувала себе як жінку, яка з гордістю говорила про своє китайське походження, впевнено зайняла місце у сфері медичної практики, яка традиційно було «чоловічою» сферою діяльності, та використовувала матеріальні статки для досягнення морального задоволення та гідного життя (Charuchinda, 2006). Пізніші твори письменниці, «адресовані юним читачам», залишаються менш дослідженими, хоча за глибиною художнього задуму та складністю поетики вони не поступаються їй «дорослим» текстам. Роману «Китайська Попелюшка і таємне товариство драконів» поки не присвячено жодної ґрунтовної наукової роботи, а присутні лише рецензії. У літературному огляді в журналі «СМ Magazine» канадська письменниця Рут Латта окреслила жанрові особливості роману. Вона зауважила, що «Китайська Попелюшка і таємне товариство драконів» є «традиційним, перевіреним часом історичним романом» (Latta, 2005). Хоча результат деяких історичних подій істотно змінено, Р. Латта заперечувала приналежність твору як до жанру фентезі, так і до «альтернативної історії» («alternative history»), пояснюючи відсутністю ключових ознак (магія, дракони, кришталеві печери для фентезі та історичні припущення для «альтернативної істо-

рії») (Latta, 2005). Відмінність деяких подій твору від жорстокої історичної реальності на користь позитивного трактування літературознавиця пов'язала саме з наявністю «юних читачів», які «можуть бути вразливими та схильні ототожнювати себе з персонажами роману» (Latta, 2005). Однак обмежувати роман рамками «дитячої» літератури означає методологічно спрощувати твір та ігнорувати його багаторівневу поетику. Як і у випадку з «Алісою в Країні Чудес» Льюїса Керрола чи «Вінні-Пухом» Алана Александра Мілна, що давно вийшли за межі дитячого читання і сприймаються як філософські притчі, казковий ракурс у текстах Аделін Єн Ма є способом висловлення думок щодо важливих суспільних проблем.

Мета статті. Одним з мотивів написання перших творів Аделін Єн Ма, зокрема автобіографій «Опале листя: правдива історія небажаної китайської доньки», «Китайська Попелюшка: таємна історія небажаної китайської доньки», було розкриття її транскультурної ідентичності, яка сформувалася «на тлі портів, розділених на іноземні концесії, та зіткнення Сходу і Заходу, що розгорталося як за межами дому, так і всередині нього» (Mah, 2010). Тож і більш пізні її твори, хоч і не є автобіографічними, але не позбавлені транскультурного контексту. У статті поставлено за мету проаналізувати транскультурну парадигму роману Аделін Єн Ма «Китайська Попелюшка і таємне товариство драконів» для обґрунтування того, що багатовимірність культурного простору твору виводить його за межі дитячої літератури та робить актуальним для широкої аудиторії.

Виклад основного матеріалу. У передмові до роману «Китайська Попелюшка і таємне товариство драконів» Аделін Єн Ма зазначає, що ідея написання твору виникла ще під час навчання в початковій школі. За словами письменниці, зображення дітей, які володіли навичками *гунфу* – китайських бойових мистецтв, пов'язано з її дитячим захопленням китайськими романами про майстрів *гунфу*. Ідея звернутися до подій Другої світової війни виникла завдяки американському військовому фільму «Тридцять секунд над Токіо» (1944), який засновано на реальних подіях американського «Рейду Дуллітла» на Японію. Ще у школі маленька Аделін написала новелу «Роздerta качка» («The Ruptured Duck») за мотивами легендарних військових подій, що стала підґрунтям роману у дорослому віці. Письменниця зауважила, що «багато почуттів, які я переживала в дитинстві, коли писала, повернулися, коли я сіла перед комп'ютером. Моя уява перенесла мене назад у ту саму чарівну країну, де я блукала, коли мені було

десять років. У тому місці правила завжди були справедливими, і все було можливим» [Ма, 2004: xiii]. Отже, сама ідея виникнення роману є транскультурною – поєднання вражень від китайських романів про бойові мистецтва та американського фільму. Унікальна реалізація транскультурного задуму підкреслює багаторівневу поетику тексту.

Аделін Єн Ма також зазначила, що її книга є *гунфу-романом* (kung fu novel), чим розширила жанрові ознаки тексту. Очевидно, на момент написання рецензії Рут Латта не була знайома із жанровою своєрідністю китайської літератури, тому й характеризувала «Китайську Попелюшку і таємне товариство драконів» як історичний роман. Жанр *гунфу-роману* або 武侠小说 (*уся-роман*) охоплює пригодницьку прозу, у центрі якої молоді герої, що володіють традиційними китайськими бойовими мистецтвами, а події відбуваються у певну історичну епоху. Розквіт цього жанру припав на середину XX століття, а серед найбільш яскравих представників – Лян Юйшен, Цзінь Юн, Гу Лун, яких відносили до нової школи *уся-романів* (新派武侠小说). Згідно з дослідженням Лю Чженьгу, ці твори називають «казками для дорослих» завдяки сильній увазі до моральних цінностей головних героїв, які діють задля великої національної чи державної справи (劉, 2000). Дійові особи, серед яких могли бути як хлопці, так і талановиті й освічені дівчата, мають жагу до навчання та люблять обговорювати філософські теми. Крім того, молоді герої зазвичай належать до певного угруповання, школи, та можуть брати участь у боях, протистояннях та змаганнях (劉, 2000).

Відповідно до такої жанрової характеристики, «Китайська Попелюшка і таємне товариство драконів» має ознаки *уся-роману*, оскільки героями твору є четверо дітей, які потрапили у складні життєві обставини – не мали батьків, або їх не любили у родині. Вони були вихованцями академії бойових мистецтв, яка мала назву «Драконове товариство мандрівних лицарів» («Dragon Society of Wandering Knights»), де вивчали *гунфу*. У романі наявні сцени двобоїв майстрів, зокрема поєдинок учня академії Девіда та шанхайського боксера Джонні, у якому Девід переміг. Письменниця точно описує рухи Девіда, акцентує увагу на його виняткових уміннях *гунфу*. Окрім цього, головною героїнею твору є здібна і смілива дівчинка на ім'я Є Сянь, керівницею академії виступає жінка – Бабуся У (Grandma Wu), що теж підтверджує наявність у твору жанрових ознак *уся-роману*.

В сучасному літературознавстві спостерігається прагнення відмовитися від жанрового поділу літератури, оскільки «жанри визначаються умов-

ностями читання», як зазначає американський науковець Ральф Коен (Cohen, 1986). Про руйнацію бар'єрів між жанрами говорить і канадська літературознавиця Лінда Гатчен (Hutcheon, 1988). Гібридизація жанру англомовного твору «Китайська Попелюшка і таємне товариство драконів», що проявляється у накладанні головних героїв з характерними ознаками китайського *уся-роману* на історичне тло подій Другої світової війни, свідчить про виникнення унікального наджанрового масиву, що корелює з теорією культурної гібридності Гомі Бгабгі, яку розглядають як основу транскультурного феномену (Bhabha, 1994).

Персонажі роману уособлюють транскультурність тексту, оскільки, подібно до особистості самої Аделін Єн Ма, вони поєднують у собі риси, що підтверджують їхню приналежність до кількох культур. Троє головних героїв твору Девід Блек (David Black), Марат Йошида (Marat Yoshida), Сем Ейснер (Sam Eisner) мали батьків різних національностей, тож очевидно, що в Китаї вони не вважалися «своїми» та відчували маргіналізованість серед однолітків. Батько Сема був євреєм, а мати – китаянкою, батько Марата – японцем, а мати – слов'янкою, батько Девіда – американцем, а мати – китаянкою. Хлопці були сиротами, оскільки батьки були заарештовані або вбиті під час Другої світової війни. Варто зауважити, що зображення у романі дітей-сиріт, теми знедоленості і самотності є виявом традиційного англійського мотиву «no mother» або «Lost Prince» (Терсіна, 2023). Як зазначають дослідники, в англійських дитячих книгах, які популярні серед дорослих читачів, відчуження маленької людини та її протистояння всьому світу є літературним мотивом самодостатності. Саме «незалежність» дитини, що суперечить суспільним уявленням про її незахищеність та несамотійність, робить «дитячу» книгу бажаною та зрозумілою для дорослої читацької аудиторії (Терсіна, 2023).

Відсутність батьків у головних героїв є важливим сюжетоутворюючим елементом, але ключовим у їх образах є демонстрація процесу формування інклюзивної та персоналізованої ідентичності. У творі діти часто обговорюють свою національну приналежність, акцентуючи увагу на її розпорошеності:

– Я хотіла б дізнатися, чи ти німець, Семе, – сказала я, усвідомлюючи делікатність свого питання і не бажаючи його образити. – Національність – це складне питання. – Голос Сема був гірким. – Я німець? Єврей? Китаєць? Я сам уже майже

не знаю, хто я! (тут і далі переклад мій – К. Р.) (Mah, 2004: 91)¹

Дослідниця транскультуралізму Аріанна Даньїно зауважує, що «письменники-транскультуралісти, які живуть поза межами своєї батьківщини, демонструють нам, що означає жити з множинним відчуттям приналежності, яке складається з прюралістичних зв'язків та дещо розсіяного почуття відданості, де кордони однієї нації долаються на користь планетарного погляду на людство» (Dagnino, 2012). Саме так відчували себе і герої роману, вони не намагалися повністю асимілюватися, не відмовлялися від своєї множинної ідентичності, але й не прагнули винятковості чи особливого ставлення до себе. Натомість, вони хотіли рівності та відсутності розподілу за національною, мовною чи то релігійною ознакою, хоча й повністю усвідомлювали, що суспільство, у якому жили, не було готове прийняти їх без упередження:

– Значить, я наполовину американець, а наполовину китаєць. Це робить мене американцем? – Це робить тебе американцем, якщо ти бажаєш бути американцем! – Якщо ти так кажеш, – відповів Девід. – Небагато людей із тобою погодяться. Мене називали по-всякому: євразієць, напівкровка, змішаної раси, *ца чжун* (гібрид)... – Що означає *ца чжун*? – Цей термін означає «людина змішаної крові». – Девід на мить завагався, перш ніж гірко додати: – Ти, мабуть, цього не знаєш. Але *ца чжун* також означає «байстрюк» або «сучий син» (Mah, 2004: 86)².

Але замість відчаю герої твору створюють атмосферу справедливого ставлення та взаємоповаги в академії. Хлопці вважають один одного братами, а дівчинку Є Сянь сестрою, порівну ділять обов'язки, навчаються один в одного навичкам *гунфу*, допомагають та обговорюють без упереджень будь-які теми. Їх осередок – це транскультур-

ний простір безпеки, де не потрібно обирати, ким бути, а можна безпечно поєднувати все те важливе, що успадковане від кожної з культур. Формування такої «зони комфорту» для транскультурної ідентичності співзвучне твердженню Аріанни Даньїно про те, що «транскультурні письменники перетнули простір (між знайомим «тут» та чужим «там»), вони інкорпоровали чужинця всередину себе, вони вже прийняли своє внутрішнє Інше. Їхні романи є літературним вираженням того, що означає розуміти нюанси культурних транзакцій та культурних трансформацій» (Dagnino, 2012).

Важливим елементом транскультурності роману є зображення нетипових для китайської культури жіночих характерів. Згідно з конфуціанською традицією, жінки мали жити за принципом «трьох слухняностей та чотирьох чеснот» (三从四德), серед яких була вимога для неодружених дівчат слухатися настанов та розпоряджень батька (未嫁从父). Головна героїня роману, дванадцятирічна китаянка Є Сянь, вчиняє всупереч традиції. Після того, як батько вигнав її з дому за суперечку з мачухою, дівчинка не тільки не повертається просити вибачення та дозволу повернутися, а ще й відверто звинувачує батька за його вчинок: «Саме мій батько наказав мені забиратися з його дому! Він підхопив мене за комір форми, викинув надвір та грюкнув дверима. На що ж він скаржиться?» (Mah, 2004: 107)³.

Сильною фізично і морально жінкою є керівниця академії бойових мистецтв Бабуся У. Її описано так у творі: «Вона лягла обличчям донизу на землю й почала робити відтискання. Спочатку вона виконувала вправу на двох руках, потім на одній руці, далі – на трьох пальцях однієї руки. Свою демонстрацію вона завершила, виконавши сто відтискань поспіль у швидкому темпі з повністю випрямленими руками, спираючись лише на великі пальці» (Mah, 2004: 59)⁴. Саме Бабуся У прищеплювала дітям почуття рівності та взаємоповаги: «Члени нашого товариства пов'язані з іншими однодумцями по всьому світу. Усі ми віримо в рівність, демократію, моральність, незалежність, справедливість і чесну гру»

¹ «I wanted to know if you're German, Sam», I said, conscious of the touchiness of my question and not wishing to offend him. «Nationality is a tricky question». Sam's voice was bitter. «Am I German? Am I Jewish? Am I Chinese? I hardly know what I am any more!» (Mah, 2004: 91).

² «So I'm half American and half Chinese. Does that make me American?» «That makes you American if you wish to be American!» «If you say so», David replied. «Not many people would agree with you. I've been called all sorts of names: Eurasian, half-caste, mixed race, za zhong (гібрид)...» «What does za zhong mean?» «The term means "people of mixed blood"». David hesitated for a moment, before adding bitterly, «You probably don't know this. But za zhong also means "bastard" or "son of a bitch"» (Mah, 2004: 86).

³ «My father was the one who told me to get out of his house! He picked me up by the back of my uniform, threw me out and slammed the door. What is he complaining of? I'm merely obeying his orders!» (Mah, 2004: 107).

⁴ «She lay face down on the ground and started doing press-ups. At first she used two hands, then one hand, then three fingers of one hand. She ended her demonstration with 100 press-ups in rapid succession with her arms fully extended, using only her thumbs» (Mah, 2004: 59).

(Mah, 2004: 40)⁵. Наголошувала на необхідності чинити, покладаючись на власне почуття гідності, а не з релігійних переконань: «Сила людини полягає в її прагненні чинити правильно, відповідно до власного сумління. Я знаю, що всі ми маємо різне релігійне походження: Девід – християнин, Сем – юдей, Марат – мусульманин, а я – буддистка» (Mah, 2004: 36)⁶.

Образ матері Сема, етнічної китаянки (як і Є Сянь та Бабуся У), стає третім жіночим образом, за допомогою якого у романі розкривається ключова ідея транскультурності дітей змішаного походження. У творі згадується її передсмертна записка, у якій мати акцентує увагу саме на винятковій ідентичності сина: «Ти німець, єврей і китаєць – і все це одночасно. Ти особливий. [...] Якщо хтось образить тебе або назве тебе *цза чжун*, скажи собі так: Я – дитя долі, яке об'єднає Схід і Захід та змінить світ» (Mah, 2004: 95)⁷. Цей вислів звучить як відповідь на слова Сема про розпорошеність своєї ідентичності і складність самовизначення. Насправді, ідея транскультурності характеру і полягає в тому, щоб не обирати щось одне, а уособлювати надбання різних культур і на їх основі сформувати впевненість та незалежність від будь-якої думки. Американський письменник китайського походження Лоуренс Сп у автобіографії «Загублений сад» («The lost garden, 1991») теж розмірковував про власну ідентичність і дійшов висновку, що саме прийняття та розуміння сильних і слабких сторін приналежності до двох культур допомогло йому сформуватися як особистості та повноцінному члену суспільства (Yер, 1996).

За допомогою образів дівчинки Є Сянь, Бабусі У та матері Сема письменниця демонструє, що китайська жінка не обов'язково має бути слабкою та залежною, вона на рівні з європейками та американками може бути незалежною, сильною, рішучою, відважною. Американська дослідниця Емі Лінг зазначала, що «твори китайсько-амери-

канських письменниць зруйнували старі стереотипи про скромних лотосових квіток та підступних драконівських леді» (Ling, 1990). В таких жіночих характерах транскультурність є не стільки поєднанням рис полярних культур, а радше конструюванням власної моделі поведінки, дотриманням цінностей та переконань без упереджень національної приналежності. Схожої думки дотримується німецький філософ Вольфганг Вельш і зазначає, що людина «може подолати обмеженість традиційних, монокультурних ідей і розвинути все більш транскультурне розуміння самої себе» (Welsch, 2009).

Разом із проблематикою національної приналежності в романі висвітлюється роль багатомовності як складової транскультурного досвіду головних героїв. Девід, Сем та Марат володіли кількома мовами, які вивчили завдяки батькам різних національностей. Під час навчання в академії діти тренувалися розмовляти англійською та вивчали китайські ієрогліфи. У творі підкреслено, що володіння мовою може виконувати не лише комунікативну функцію, а й у певних ситуаціях ставати засобом виживання. Старший брат Марата, знаходячись у японському полоні, працював перекладачем та навіть здобув прихильність: «Офіцером, відповідальним за «Дім на Мосту», є генерал-майор Йоношіта. Я перекладав для нього кілька разів. Схоже, він цінує моє знання англійської, тому що минулого тижня він сказав мені, що хоче, щоб я навчав його англійської мови» (Mah, 2004: 63)⁸. Полімовність розглядається у творі як багатофункціональний інструмент, який може зробити життя зручнішим та стати в нагоді під час різних життєвих ситуацій. «Знання іншої мови – це як здобуття ще однієї душі. Якщо знати усі мови світу, то можна почуватися удома скрізь!», – так навчав Є Сянь Майстер У (Mah, 2004: 84)⁹. У цьому вислові вкладене транскультурне значення мови, знання позиціонується як передумова для формування гнучкої ідентичності в умовах міжкультурної взаємодії. Ідея зв'язку знання мов та формування транскультурної особистості корелює з твердженням канадського письменника Альберто Мангеля про те, що «наша ідентичність,

⁵ «Members of our society are linked to other like-minded people throughout the world. All of us believe in equality, democracy, morality, independence, justice and fair play» (Mah, 2004: 40).

⁶ «A person's strength lies in his desire to do the right thing by his conscience. I know that we all have different religious backgrounds. David is Christian, Sam is Jewish, Marat is Muslim and I am Buddhist» (Mah, 2004: 36).

⁷ «You are German, Jewish and Chinese, all at the same time. You are special. [...] Should anyone insult you or call you a *za zhong*, tell yourself this: I am a child of destiny who will unite East and West and change the world» (Mah, 2004: 95).

⁸ «The officer in charge of Bridge House is Major General Yonoshita. I've translated for him a few times. He appears to appreciate my knowledge of English because last week he told me that he wants me to teach him English» (Mah, 2004: 63).

⁹ «Knowing another language is like gaining another soul. If you knew every language in the world, you'd feel at home everywhere!» (Mah, 2004: 84).

а також час і місце, в яких ми існуємо, є плінними і швидкоплинними, як вода (Manguel, 2011).

Також у романі мова позиціонується не просто як вибір слів, а як спосіб існування між культурами. Є Сянь пишається тим, що знає англійську, та із захопленням зауважує: «Коли ми говоримо англійською на вулиці, це ніби ми спілкуємося особливою, приватною мовою. Ніхто навколо не розуміє, про що ми говоримо» (Mah, 2004: 84)¹⁰. Тут мова стає виявом транскультурного аспекту володіння кодом, який недоступний для оточення. Головні герої роману хоч і є частиною суспільства, але за потреби можуть стати «невидимими» для нього. Білінгвізм стає для дітей стратегічною перевагою та функціональним ресурсом у період війни: «Ми тренували вас саме для такого роду завдань, – сказала Бабуся Ву. – Оскільки ви всі вільно говорите китайською та англійською, ваша допомога буде необхідною, коли американці приземляться в Цюйчжоу. Пілоти, ймовірно, не зможуть відрізнити японця від китайця». «Хіба що один – ворог, а інший – друг!» – додав Сем. «Саме так! – погодився Майстер Ву. – Іноді нам самим важко розрізнити ворогів і друзів» (Mah, 2004: 114)¹¹. Для американських пілотів, які не були знайомі з іншою культурою, ідентичність обмежувалась лише зовнішніми характеристиками, тоді як для Є Сянь, Девіда, Сема та Марата ідентичність асоціювалась і з мовною приналежністю. Тож завдяки знанням кількох мов вони могли не тільки розрізнити національність інших людей, але й змінювати свою ідентичність в залежності від того, що вимагала ситуація японсько-китайської війни, в умовах якої вони діяли.

Отже, розкриття таких проблем як національна приналежність, особливості конструювання осо-

бистості, полімовність, зв'язок мови та ідентичності підтверджує, що роман виходить за межі «дитячого» читання. У творі продемонстровано, що ідентичність не статична і не завжди дається від народження. Герої змушені вирішувати низку екзистенційних питань: як залишатися впевненим у собі, коли японська національність твого батька асоціюється з агресором (випадок Марата); як зберегти гідність, залишаючись біженцем (Сем); як пережити травматичний досвід вбивства батька на власних очах (Девід); як пробачити зневагу батька та жорстокість мачухи (Є Сянь). Через досвід персонажів роман демонструє транскультурні стратегії самоствердження в ситуаціях війни, втрати й травми.

Висновки. Транскультурна поетика роману «Китайська Попелюшка і тасмне товариство драконів» характеризується поєднанням китайської та західної складових. Твір містить транскультурний задум, оскільки сама письменниця зазначала, що для його написання надихнулася китайськими романами про майстрів *гунфу* та американським фільмом «Тридцять секунд над Токіо». Також «Китайська Попелюшка і тасмне товариство драконів» поєднує жанрові характеристики *уся-роману* та історичне тло Другої світової війни. З китайським жанром твір поєднує наявність героїв, які володіли навичками бойових мистецтв, зображення двообою, а також сильних жіночих характерів, зокрема дівчинки Є Сянь та Бабусі У. Свідоме неприйняття персонажками роману усталеної в китайській традиції моделі слабкої та залежної жінки й утвердження образу самодостатньої, сильної особистості також є важливим елементом транскультурної поетики твору. Діти, зображені у романі, мають батьків різних національностей, тож їх ідентичність не є сталою. Вони також володіють кількома мовами. Це дає їм можливість не обирати сторону приналежності, а самостійно конструювати свою особистість. Транскультурна ідентичність у романі є гнучким, плінним явищем, яке може змінюватись в залежності від умов, у які головний герой потрапляє, та вимог ситуації. Людина, яка уособлює надбання різних культур, конструює власну модель поведінки, дотримується цінностей та переконань без упереджень національної приналежності, а з урахуванням власної гідності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Терсіна І. Ад'єктивні словосполучення як засіб творення інтертексту фентезі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Т. 3, № 69. С. 180–183. URL: https://www.apfn-journal.in.ua/archive/69_2023/part_3/28.pdf (дата звернення: 07.11.2025).
2. Bhabha H. K. *The Location of Culture*. New York : Psychology Press. 1994, 408 p.

3. Charuchinda I. An analysis of the changing identities of chinese women as reflected in contemporary works of diasporal chinese feminist writers : doctoral thesis. Bangkok, 2006. 191 p. URL: [http://thesis.swu.ac.th/swudis/eng\(ph.d.\)/intira_c.pdf](http://thesis.swu.ac.th/swudis/eng(ph.d.)/intira_c.pdf) (date of access: 11.03.2025).
4. Cohen R. History and Genre. *New Literary History*. 1986. Vol. 17, no. 2. P. 203–218. URL: <https://doi.org/10.2307/468885> (date of access: 13.02.2025).
5. Dagnino A. Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Modernity. *Transnational Literature*. 2012. Vol. 4, no. 2. P. 1–14. URL: <http://fhrc.flinders.edu.au/transnational/home.html> (date of access: 18.12.2025).
6. Griswold J. Feeling Like a Kid: Childhood and Children's Literature. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2006. 160 p.
7. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London: Routledge, 1988. 284 p.
8. Latta R. Chinese Cinderella and the Secret Dragon Society. *CM Magazine*. 2005. Vol. 11 (17). URL: <https://www.cmreviews.ca/cm/vol11/no17/chinesecinderella.html> (date of access: 09.10.2025).
9. Ling A. Focus on America: Seeking a self and a place. *Between worlds: Women writers of Chinese Ancestry*. New York, 1990. P. 104–157.
10. Mah A. Y. Chinese Cinderella and the Secret Dragon Society. New York : HarperCollins, 2004. 256 p.
11. Mah A. Y. Falling Leaves: The True Story of an Unwanted Chinese Daughter. Penguin Books, 2010. 278 p.
12. Manguel A. A Reader on Reading. London : Yale University Press, 2011. 321 p.
13. Tang F. Imagining home : literary fantasy in contemporary Chinese diasporic women's literature : doctoral thesis. 2018. 236 p. URL: <http://eprints.nottingham.ac.uk/52130/> (date of access: 29.02.2025).
14. Welsch W. On the Acquisition and Possession of Commonalities. *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities* / ed. by F. Schulze-Engler, S. Helff. Amsterdam, 2009. P. 3–36.
15. Yep L. The Lost Garden. HarperCollins, 1996. 144 p.
16. 劉真途. 從童話功能考察金庸武俠小說的敘事特色. 2000. 151頁. URL: https://commons.ln.edu.hk/chi_etd/21 (最後登入: 12.11.2025).

REFERENCES

1. Tersina I. (2023) Adiektivni slovospoluchennia yak zasib tvorennia intertekstu fentezi. [Adjective phrases as a means of creating fantasy intertext] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 69. 180–183. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/69_2023/part_3/28.pdf (data zvernennia: 07.11.2025).
2. Bhabha H. K. (1994) The Location of Culture. New York: Psychology Press. 408 p.
3. Charuchinda I. (2006) An analysis of the changing identities of chinese women as reflected in contemporary works of diasporal chinese feminist writers : doctoral thesis. Bangkok. 191 p. URL: [http://thesis.swu.ac.th/swudis/eng\(ph.d.\)/intira_c.pdf](http://thesis.swu.ac.th/swudis/eng(ph.d.)/intira_c.pdf) (date of access: 11.03.2025).
4. Cohen R. (1986) History and Genre. *New Literary History*. 17. 203–218. URL: <https://doi.org/10.2307/468885> (date of access: 13.02.2025).
5. Dagnino A. (2012) Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Modernity. *Transnational Literature*. 4. 1–14. URL: <http://fhrc.flinders.edu.au/transnational/home.html> (date of access: 18.12.2025).
6. Griswold J. (2006) Feeling Like a Kid: Childhood and Children's Literature. Baltimore : The Johns Hopkins University Press. 160 p.
7. Hutcheon L. (1988) A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London: Routledge. 284 p.
8. Latta R. (2005) Chinese Cinderella and the Secret Dragon Society. *CM Magazine*. URL: <https://www.cmreviews.ca/cm/vol11/no17/chinesecinderella.html> (date of access: 09.10.2025).
9. Ling A. (1990) Focus on America: Seeking a self and a place. *Between worlds: Women writers of Chinese Ancestry*. New York. 104–157.
10. Mah A. Y. (2004) Chinese Cinderella and the Secret Dragon Society. New York : HarperCollins. 256 p.
11. Mah A. Y. (2010) Falling Leaves: The True Story of an Unwanted Chinese Daughter. Penguin Books. 278 p.
12. Manguel A. (2011) A Reader on Reading. London : Yale University Press. 321 p.
13. Tang F. (2018) Imagining home : literary fantasy in contemporary Chinese diasporic women's literature : doctoral thesis. 236 p. URL: <http://eprints.nottingham.ac.uk/52130/> (date of access: 29.02.2025).
14. Welsch W. (2009) On the Acquisition and Possession of Commonalities. *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities* / ed. by F. Schulze-Engler, S. Helff. Amsterdam. 3–36.
15. Yep L. (1996) The Lost Garden. HarperCollins. 144 p.
16. Liu Zhentu. (2000) Cong tonghua gongneng kaocha Jin Yong wuxia xiaoshuo de xushi tese [An Investigation into the Narrative Characteristics of Jin Yong's Wuxia Novels from the Perspective of Fairy Tale Functions]. 151 p. URL: https://commons.ln.edu.hk/chi_etd/21 (date of access: 12.11.2025).

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 821.161.2-312.1.09"20"В.Шевчук
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-47>

Ангеліна СТОЛІТНЯ,
orcid.org/0000-0009-0001-4356-8048
аспірантка кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) anhelinastolitnia@gmail.com

ЗА ГОРИЗОНТАЛЮ ЖИТТЯ: ПРОСТІР СТАРОСТІ В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ РОМАНІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «КРОСВОРД»

У статті проаналізовано художній простір старості в інтелектуальному романі Валерія Шевчука «Кросворд» у межах культурної та літературної геронтології. Така оптика дає можливість розглядати старість як особливий наративний та екзистенційний вимір, у якому здійснюється осмислення і переосмислення «Я» персонажа-інтелектуала. Публікація актуалізує наратологічні питання, на які безпосередньо впливає вік та наукова заангажованість оповідача. Досліджено досвід старечого буття наратора, унаслідок чого його письмо тяжіє до численних ретроспекцій, рефлексивності та академічної раціоналізації прожитого. З антропологічної перспективи проаналізовано досвід старості, який реалізується не лише через рефлексивний его-наратив, а й через тісну міжгенераційну взаємодію наратора в молодості зі старою жінкою, що стає для нього значущою фігурою. Постать старої жінки є принципово важливою в романі, оскільки вона транслює юнакові не офіційну партійну версію історії, а приватний, витіснений із публічного простору культурний архів, а відтак ідеться про альтернативну інтелектуальну історію, власником якої стає наратор. Розглянуто особливості репрезентації образу старої жінки як носійки репресованої пам'яті, що проривається назовні у формі усної оповіді, речей і фотографій.

Простежено риси так званого «академічного старіння», які полягають у раціоналізації почуттів, інтелектуалізації досвіду, цинізму та активних інтертекстуальних перетинах із інтелектуальними романами української літератури XX століття. Особливу увагу приділено аналізу специфіки образотворення постатей старого чоловіка та старої жінки, зацентовано на їхній ролі у процесі передачі колективних спогадів і формуванні символічної родини. Продемонстровано, що простір старості в романі виконує не лише допоміжну, а й структуротворчу функцію, поєднуючи різні часові пласти та забезпечуючи міжпоколінню тяглість.

Ключові слова: літературна геронтологія, старість, сучасна українська література, проза, взаємодія поколінь, інтертекстуальність.

Anhelina STOLITNIA,
orcid.org/0000-0009-0001-4356-8048
PhD Student at the Department of Literary Theory and Comparative Literary Studies
Ivan Franko National University of Lviv
(Lviv, Ukraine) anhelinastolitnia@gmail.com

ACROSS THE LIFE: THE SPACE OF AN OLD AGE IN THE INTELLECTUAL NOVEL *CROSSWORD* BY VALERII SHEVCHUK

The article analyses the fictional space of old age in Valerii Shevchuk's intellectual novel «Crossword» within the frameworks of cultural and literary gerontology. This perspective makes it possible to interpret old age as a distinct narrative and existential dimension in which the intellectual protagonist's «Self» is shaped, reconsidered, and rearticulated. The study foregrounds narratological issues directly influenced by the narrator's age and academic engagement. Particular attention is paid to the experience of the narrator's old age, which determines a mode of writing characterised by extensive retrospection, reflexivity, and the academic rationalisation of lived experience.

From an anthropological perspective, the article examines the experience of old age as it is realised not only through a reflexive ego-narrative but also through close intergenerational interaction between the narrator in his youth and an elderly woman who becomes a significant figure in his life. The figure of the old woman is of crucial importance in the novel, as she transmits to the young protagonist not an official, party-sanctioned version of history but a private cultural archive excluded from the public sphere. In this sense, the narrator becomes the custodian of an alternative intellectual history. The article explores the representation of the old woman as a bearer of repressed memory that surfaces through oral narration, material objects, and photographs.

The study traces the features of so-called «academic ageing», manifested in the rationalisation of emotions, the intellectualisation of experience, cynicism, and active intertextual intersections with intellectual novels of twentieth-century Ukrainian literature. Special attention is devoted to the analysis of the strategies of constructing the figures of the old man and the old woman, with an emphasis on their role in transmitting collective memory and forming a symbolic family. It is demonstrated that the space of old age in the novel performs not merely an auxiliary but a structuring function, linking different temporal layers and ensuring intergenerational continuity.

Key words: literary gerontology, aging, contemporary Ukrainian literature, cross-generational communication, intertextuality.

Постановка проблеми та аналіз досліджень.

Проза Валерія Шевчука завдяки своїй «химерності» і «бароковості» повсякчас перебувала і у площині індивідуального, і літературознавчого сприйняття із сімдесятих-вісімдесятих років минулого століття і аж дотепер. Марко Павлишин наголошує на важливості текстів Валерія Шевчука, його інтелектуалізму і потужному потенціалі сильної української прози (Павлишин, 1997: 15). Ідеться, звісно, насамперед про відродження і незаангажованого письма, і відновлення тяглості традиції через тісний зв'язок до бароко (не лише за стилем, а й за світоглядною спрямованістю романів). Відтак тексти Шевчука поволи стають об'єктом студій Олени Юрчук, Тетяни Блєдних, Анни Горнятко-Шумилович, Мар'яни Барабаш, Катерини Воїнської, які акцентують на проблемах ідіостилу письменника, анти- і постколоніального дискурсу, вписуючи його тексти в контекст української інтелектуальної прози. Попри посилену увагу до романів, які вже ввійшли до канону, порівняно новий роман «Кросворд», що вийшов друком 2014го року, залишається на маргінесах наукового осмислення письма Валерія Шевчука.

Мета статті – здійснити геронтологічний аналіз роману «Кросворд» Валерія Шевчука, дослідити особливості образотворення старих персонажів і простежити міжгенераційний зв'язок між молодістю і старістю у тексті.

Виклад основного матеріалу. Роман «Кросворд» органічно входить до парадигми інтелектуальних романів Валерія Шевчука, який сам автор називає поєднанням «любовного, детективного і мислинневого складників». Ідеться про історію юнака-літературознавця, який намагається розгадати хитросплетіння сімейних і любовних ситуацій, у які потрапляє під супровід коментування старого наратора. Особливістю цього тексту є не просто герой-інтелектуал, герой-креатор (Мініч, 2010: 160), а й наратор, який веде оповідь з перспективи старості. Відтак читач, до якого неодноразово апелює розповідач, отримує можливість присутності у двох часових площинах: минулого, що осмислюється в момент фікційного створення тексту (скрипта) і безпосередньо теперішнього, де діє не юний учитель, а вчений-літературознавець, який лише коментує події молодості, але не говорить розгорнуто про своє буття в старості.

Подібний наративний прийом в українській інтелектуальній прозі не новий, у цьому контексті можна говорити про роман Юрія Яновського «Майстер Корабля», у якому герой ревізує власне життя крізь призму старості, пишучи мемуари не так про себе, як про цілу епоху і власну генера-

цію: *Сиве волосся до чогось зобов'язує. Старечі ноги йдуть вже просто до могили. Багате досвідом життя лежить переді мною, як рельєфна мапа моєї Республіки* (Яновський, 1983: 7). Попри це, варто означити суттєву різницю між текстами В. Шевчука і Ю. Яновського: для наратора «Кросворду» головним фактором створення тексту є правдоподібна пам'ять, змалювання минулого максимально точно завдяки щоденниковим записам, коли ж наратор і герой «Майстра корабля» пересотворює оповідь про себе, а отже творить міф молодості, персональний міф про себе, перекроюючи сюжетні лінії власного життя. Прикметною відмінністю є і біографічні авторські особливості, адже Яновський-модерніст пише про старість у віці двадцяти шести років, фіксує події недалекого минулого, граючи із ними, переставляючи, наче фігури на шаховій дошці, у той час як Шевчуку, про якого літературознавці говорять як про явище межове між модернізмом і неопозитивізмом (Харчук, 2011: 67), у період написання роману виповнилося шістьдесят років. Старість для обох авторів постає як зручний спосіб осмислення досвіду, насаження оповіді запліччям, що налаштовує на довірливе сприйняття тексту.

Говорячи про старість (текстову й онтологічну), важливо підкреслити, що цей віковий період підводить ризику під дотеперішнім життям, що й викликає бажання висловити себе, прописати «Я» у минулому, вписати це «Я» у контекст, витворити наративну ідентичність, залучити до неї Іншого, перетворивши цілком реальну людину на літературного героя або героїню. Тому наратор-мудрець витворює мемуарне письмо, відчуваючи потребу переосмислення реальної дійсності, вхоплення її решток через художній дискурс, часто немовби розхитуючи архітектоніку тексту спогадами, численними ретроспекціями (Ганошенко, 2015: 269).

Простір старості в романі «Кросворд» діє за схемою «старість, що втручається в молодість» або ж «старість, що спостерігає за молодістю», адже молодий герой не говорить про себе і за себе, він стає об'єктом, за яким спостерігає наратор, який володіє правом коментування подій, начебто своїх думок і почуттів у минулому. Молодість як період набуття досвіду, активного відчуття і проживання буття стає основою для спокійної усамітненої старості. Дихотомія «старість-молодість» постає перш за все через тілесну площину. Наратор чітко дає зрозуміти, що старість для нього – це перш за все фізіологічний розпад, ба навіть розкладання тіла, що пов'язує наратора і героя з античною традицією трактування старості як смерті тіла, перетворення людини на маргінальну істоту, яка пере-

буває в очікуванні смерті (Штальманн, 2004: 253). Цей тілесний розпад можна помітити і у самій «клаптиковій» структурі тексту, показово цілісній, але разом із тим уривчастій. Тут необхідно згадати і про еротично-провіденційні сни героя, і про листи його коханої Ірини, і про втручання старого наратора у думки молодого героя, і про сімейні, а також любовні кросворди, які герой намагається розгадати, розплутати всі вузли власного буття і буття поза ним.

Сам образ кросворду – це інтелектуальна загадка, забавка, гра (доволі звичний для текстів Валерія Шевчука дискурс (Барабаш, 2010: 9)), щоб провести час зазвичай у подорожі, в дорозі. Особливо це важливо для наратора, бо в його старечому існуванні таких кросвордів уже не існує, він по-бароковому апелює до читача, забігаючи наперед, даючи підказки, демонструючи, що його дорога вже добігла до кінця, подорож символічно завершилася.

Проте сам герой паралельно із розгортанням оповіді все ще триває, його мандрівка не припинилася, а лише розпочинається, як у особистому, так і науковому аспектах. Персонаж вправляється у тому, щоб заповнити всі клітинки, вписати себе і за вертикаллю і за горизонталлю, відповідно прагне заповнити своє життя досвідом, впоратися із лакунами пам'яті, зробити своє існування чітким і раціональним, таким, що його можна легко прочитати і відчитати, навіть раціоналізувати. Раціоналізація стає теж певним підбиттям підсумків усіх незрозумілих таємниць, зокрема і сімейних, способом пояснити, чому закоханий молодий герой – це водночас і старий наратор, який став відлюдником і академічним аскетом. Раціональний герой виявляється не готовим до ірраціонального почуття кохання, що спіткало його неочікувано, тому й не знає, як собі дати раду із цим, тому й пояснює свої вчинки та дії Ірини через рацію, не розуміючи, що вплутався у цілий лабіринт ігор. Натомість це чітко усвідомлює його друге «Я» – наратор.

Раціоналізація своїх почуттів і відчуттів робить з героя не живу людину, а істоту, відірвану від емоційно-чуттєвого сприйняття світу, обертає його спиною до дійсності. Дмитро, по суті, є персонажем, позбавленим емпіричного, тому й наповнюється чужим, наснажує власні думки цитатами й алюзіями на барокові тексти, які йому «підкидає» чи то його свідомість, чи свідомість наратора, чи навіть самого автора: *Тепер, у похилих літах бувши і начитавшись без міри середньовічної та барокової літератури, можу це порівняти з агіографічними оповіданнями, у*

яких описано мученицькі страждання християнських святих; отже, господина – кат, а я – іге-мон (Шевчук, 2015: 101). Бароко стає притулком для героя, досвідом, давністю і навіть старістю літератури, яка дає підказки і підштовхує до мислинських процесів. Важливо зазначити, що один із постулатів бароко – скороминущість життя, його марність, відтак життя варто сприймати як певну крихку сутність, огорожу, поза якою існує щось більше, метафізичне, вічне. Такий потужний вплив барокових текстів можна пояснити втручанням авторської свідомості у текст, адже наукові пошуки Валерія Шевчука у літературознавчій царині фокусувалися на універсалізації дійсності через художні тексти (Солецький, 2004: 343). Тому герой настільки відчайдушно тікає всередину нього, щоб налаштувати себе на особливий спосіб світобачення: *І не дивно, бо я цілий вік сидів у барокових текстах, отож звідтіля такого способу художнього бачення світу й набрався* (Шевчук, 2015: 89).

Про бароко говорить і молодий Дмитро, і наратор, розраховуючи на поінформованого читача, посилаючись на Павла Русина, Григорія Сковороду, Станіслава Оріховського, Івана Вишенського та низку інших, на яких так чи інакше ворується цілий образ науковця-анакрета в романі. Спорадично присутні також згадки і про Івана Нечуя-Левицького, і про Агатангела Кримського з його «Записками старого гріховоди». Згадані автори формують ціле коло старості, адже або писали про старість, або вели так званий «старечий спосіб життя» в молодості, дивуючи інших своєю педантичністю, раціональністю, прагненням втекти від реального світу. Відповідно герой припасовує себе до цього контексту, шукаючи подібних до себе, щоб не почуватися інакшим. Цілком очевидно, що сам він ототожнює себе із героєм роману В. Домонтовича «Доктор Секафікус» – Василем Хрисанфовичем Комахою (навіть прізвище у Дмитра комахине – Жук), для якого зіткнення з дійсністю, з коханням зокрема, стає ударом і болючою несподіванкою, оскільки весь його досвід завжди циркулював навколо текстів, які стали для нього ерзацом буття.

Натомість наратор «Кросворду» намагається допомогти героєві, буквально «влізає» у його думки для того, щоб впорядкувати і прокоментувати їх, забігти наперед і дати підказку насамперед читачеві про подальший розвиток подій. Герой тимчасом коментує листи Іри (Мініч, 2010: 163), але коментує не як закоханий, а як літературознавець, скрупульозно підходить до цих вставних оповідей: *Не можна не визнати –*

написано чудово: пластично і з почуттям, щиро й настроєво, очевидячки, Іра мала художнє бачення світу; коли прочитав тепер, у похилих літах, був зворушений (Шевчук, 2015: 189). Відтак почуття дівчини він сприймає як художнє письмо, як ще одну фікцію, стає чулим до них лише у літньому віці. Разом із тим героїня постає як втілення молодості у всіх її проявах, як антропоморфна свобода, яку персонаж не відчуває, а інтерпретує через власну атрофовану молодість і літературознавчі терміни: *У передмовці до цих листів скажу ще одне: вони вразили мене (це при теперішньому перечитанні) романтичністю, отже, Іра була особа, наладнана цілком у цьому стилі, а це таке супротивне моїй тверезій, я б сказав, реалістичній вдачі, отже, ми з нею ніби дві різні культурно-стилістичні епохи, антагоністичні в природі своїй: вона – романтизм, а я – реалізм, може, навіть критичний реалізм, або, як часом кажуть, поглиблений, що є ознакою неореалізму, а це вже стосується епохи останньої – модернізму, в якій легко вміщається і неоромантизм, і неореалізм – перепрошую за цей суто літературознавчий пасаж* (Шевчук, 2015: 187).

Відтак суто науково-критична мова проростає і у мову закоханого. Ролан Барт наголошував на тому, що кохання як оповідь – подія, що вже сталася і завершилася, яку закоханий-у-минулому постійно прокручує у спогадах, тож ця подія без подієвості постає як невелика священна історія, яку необхідно декларувати лише самому собі (Барт, 2006: 56). За таким принципом працює любовна історія у «Кросворді»: історія про кохання двох належить лише одному, наратору літнього віку, який вправляє у її оповіді через той арсенал мовних засобів, через який звик говорити про інші важливі для себе речі.

Герой втікає і «згортається» не лише в межах життєвого простору, а й фізичного. У романі діють і взаємодіють два головні топоси: Київ і Житомир (Бугайова, 2011: 29]. Столиця стає місцем втечі, втечі перш за все інтелектуальної: до бібліотеки, університету на аспірантуру. Натомість Житомир постає як родинний простір, місце пам'яті, де герой «розкручує» спіраль загадкової історії Іри. Коли ж сімейна історія добігає до кінця, а любовна історія драматично обривається, зникає будь-який простір, адже наратор не вказує місця свого перебування, відтак для нього магістральним стає інтелектуальний простір, у якому можна вільно пересуватися без зайвих душевних травм.

Важливим є зіткнення героя зі старістю не лише на рівні інтертекстуальному, а й інтротекстуальному. Ідеться про хазяйку будинку, у якому

Дмитро квартирує. Спочатку цю жінку він сприймає вкрай вороже, намагається уникати зустрічі з нею, адже сприймає старість як інший, химерний світ, у якому людина замкнена, закрита від інших.

Стара жінка закільцьована власному бутті не лише метафізично, а й фізично: простір її існування підпорядковується її внутрішньому ритму – її оточують старі речі, мовчання, згадки про минуле. Саме це персонажа лякає найбільше, навіть попри те, що сам він – відмежований і закритий, людина, яка поринула у внутрішній плин часу, ігноруючи все зовнішнє, не до кінця усвідомлюючи цього: *Десь у глибині дому вовтузилася, тобто щось робила, господиня – як жук у коробці дому; жук шурхотить лапками по стінках, але зовсім не збирається з коробки вилазити, бо за нею вже не мислить існування, отож просто виконує якісь жучачі функції; і моя душа, тобто володарка тіла, без якої нема йому життя, стрепенулась і застогнала, а тоді й шепотнула до вуха, що і я уподібнююсь господині, але коли їй природно відгороджуватися від світу й не бажати виходу з коробки через ветхість свою, то чому так само маю чинити я – молодий, повний сили, з відчуттям незбагнених таємниць, які на мене конче чекають?* (Шевчук, 2015: 23)

Відтак можемо тут говорити про розрив поколінь, відсутність взаєморозуміння між молодістю і старістю, адже це сфери, недоступні і закриті або через неможливість проникнути в майбутнє, забігти наперед або через неможливість фізично повернутися у минуле, увійти назад у стан молодості. У романі маємо дві пари-дихотомії на рівні сюжетному і структурному: наратор і герой оприявнюють старість і молодість, пов'язану із мудрістю, інтелектуальним досвідом, іншу пар виформовує Ірина і стара господиня, які пізнають світ емпірично, носять за собою запліччя пам'яті. Уже загадані вікові пари між собою конфліктують імпліцитно (чоловіки) та експліцитно (жінки).

Молода та стара жінки прагнуть вибороти собі право на увагу і прихильність Дмитра, зробити його своїм партнером або сином. Господиня й Іра втілюються у тексті через пташині образи. Літня жінка-ворона стає для героя матір'ю, його сприймає як сина і справді бере під крило, намагаючись оборонити від фатальної чайки, яка загрожує безпеці її дитини. Старість у цьому випадку перемагає: господиня усуває конкурентку і підпускає ближче до себе молодого квартиранта, який більше не боїться старості, хоче зрозуміти її, вивчити як певний феномен.

Незважаючи на те, що наратор з певним упередженням ставиться до героїнь, про яких пише, через

що навіть заперечує їхній потенціал як колекціонерок, господиня все ж колекцією володіє. Вона колекціонує речове втілення пам'яті про свою молодість, епоху до приходу Радянської влади. Саме через речі вона витворює і родинний наратив у тих умовах, коли про репресованих говорити заборонено, щоб якнайшвидше забути свідчення про життя, яке було до того або ж про життя правдиве, а не вкладене в рамки партійної лінії.

Крім наративу про минуле, оповідей, героїня ділиться і матеріальними потвердженнями пам'яті – фотоальбомом. Відповідно маємо справу із альбомом буквальним (колекцією знімків) і вербальним (колекцією наративів), як про це пише у своєму романі «Музей безумовної капітуляції» Дубравка Угрешич (Угрешич, 2020: 34), коли пам'ять відчувається і словесно, і візуально, і навіть дотиково. Молодий персонаж розглядає фото і сам поволі стає їхньою частиною, вкорінюючись в інтелектуальний контекст, відчуваючи свою приналежність до нього. Саме старість у «Кросворді» стає тим життєвим проміжком складання альбому, що структурно втілює різні відтинки життя героїв та героїнь. Наратор зізнається, що володіє власним альбомом, який є відбитком його наукового життя (бо поза професійною сферою буття для нього не існує): *Тепер, у похилих літах, такий фотоальбом у мене склався, здебільшого це були групові світлини, зроблені під час численних наукових конференцій, при зустрічах із колегами, що жили не в нашому місті чи й поза межами України і з якими мав наукові контакти* (Шевчук, 2015: 155).

Необхідним для літнього і досвідченого наратора залишається все ж фотоальбом його господині, що свідчить про повне прийняття історії, осмислення себе у ній, а також віднайдення не біологічної, а радше духовної родини: *Не зайве згадати: той альбом, як і залишки книжок її чоловіка, переходять до мене, і коли ставало по-особливо глибоко чи самотньо, я виймав його із шафки й уважно розглядав – це стало для моєї самотньої душі своєрідним лікувальним моціоном, відтак альбом зробився для мене ніби сімейним, хоча, звісно, духовно-сімейним. Але те, що там зображено близьких мені, навіть рідних людей – безсумнівно* (Шевчук, 2015: 158). Так пам'ять чужа,

сторонній досвід стають особистим досвідом Дмитра, який обирає цей альбом господині як сімейну реліквію, що стає для нього оперттям, «залюднював» буття самотнього наратора-героя.

Він сам усвідомлює себе сином цієї жінки, яка чужа йому біологічно, але яка проникається прихильністю і позбавляється зовнішньої оболонки старості – герметичності, холоду, настроєного дистанціювання: *І я почав дивитися на господиню зовсім іншими очима, ба збагнув раптом, що я для неї не принагідний пожиалець, отже, не порожнє місце; що коли вступив до цього дому, в оцю забарикадовану й глухо зачинену фортецю, звідки жінка героїчно змагалася із Залізним віком, у якому маємо щастя чи нещастя жити, вона миттю, таки з глибини свого віку й пережиття, укмітила, що я не воїн цього віку, що на мені немає обладунків, а в руці – меча, а можливо, я є втіленням її молитви; що присланий невідомою волею на втіху в її ветху старість – саме тому, можливо, Бог і вчинив моє обличчя й постать у подобі її сина* (Шевчук, 2015: 123). Тож старість через ностальгію налагоджує зв'язок із молодістю, збудовує кладку до Іншого, який у свою чергу вписує себе у контекст, вибудовуючи його заново, відтак ще й посутньо залатуючи міжгенераційні щілини.

Сам наратор пише скрипт, базуючись на власному щоденнику, але читач не має змоги його прочитати. Наратор лише розповідає про його наявність, тож можна припустити, що він його перекроює, пише заново, але вже через погляд старості. Розповідач творить детективно-любовну історію про молодість, дотичну до старості, відповідно робить щось подібне до своєї господині, тобто передає пам'ять, пам'ять вербальну, роблячи читачів своїми спадкоємцями, витворюючи родинний наратив без фактичної родини, символічно звершує життя старістю-мудрістю, пов'язавши і часи, і покоління.

Висновки. Отже, простір старості у романі Валерія Шевчука «Кросворд» постає через інтертекстуальні та інтротекстуальні зв'язки, протистояння молодості і старості, інтелектуальних головоломках, які наратор і герої намагаються розв'язати через раціоналізацію почуттів і пам'ять, що стає порядком для старості-досвіду, втіленого візуально і вербально.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барабаш М. Жанрові особливості та образно-стильові домінанти готично-притчевої прози Валерія Шевчука. *Волинь – Житомирщина*. 2010. № 20. С. 6–22.
2. Барт Р. Фрагменти мови закоханого. Київ : Незалежний культурологічний журнал «І», 2006. 284 с.
3. Бугайова Н. Опозиція «столиця-провінція» в романі Валерія Шевчука «Кросворд». *Слово і час*. 2011. № 16. С. 28–30.
4. Ганошенко Ю. Інтелектуальність в романі vs інтелектуальний роман: до проблеми дифініціювання жанру. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. Філологічні науки*. 2015. Вип. 5. С. 265–272.

5. Мініч Н. Інтелектуальний роман Валерія Шевчука «Кросворд»: інтертекстуальні параметри. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2010. Вип. 18. С. 160–167.
6. Павлишин М. Канон та іконостас: літературно-критичні статті. Київ : Час, 1997. 447 с.
7. Солецький О. Картина барокового світу в дослідженнях Валерія Шевчука. *Парадигма*. 2004. № 2. С. 340–348.
8. Угрешич Д. Музей безумовної капітуляції. Чернівці : Книги – ХХІ, 2020. 320 с.
9. Харчук Р. Сучасна українська проза: постмодерний період : навч. посіб. Київ : Академвидав, 2008. 248 с.
10. Шевчук В. Фрагменти із сувою мойр: Кросворд. Київ : Либідь, 2015. 264 с.
11. Штальманн І. Вік. Античність. *Історія європейської ментальності*. Львів : Літопис, 2004. С. 249–258.
12. Яновський Ю. Зібрання творів: у 5 т. Т. 2. Київ : Дніпро, 1983. 424 с.

REFERENCES

1. Barabash M. (2010) Zhanrovi osoblyvosti ta obrazno-stylovi dominanty hotychno-prytchevoi prozy Valerii Shevchuka. [Genre Characteristics and Imagistic–Stylistic Dominants of Valerii Shevchuk's Gothic–Parabolic Prose] Volyn – Zhytomyrshchyna. 2010. № 20. 6–22. [in Ukrainian].
2. Bart R. (2006) Frahmenty movy zakokhanoho. [Fragments of the language of the lover] Kyiv : Nezalezhnyi kulturolohiichnyi zhurnal «I». 284 p. [in Ukrainian].
3. Buhaiova N. (2011) Opozytsiia «stolytsia-provintsiiia» v romani Valerii Shevchuka «Krosvord». [The «Capital–Province» Opposition in Valerii Shevchuk's Novel «Crossword»] Slovo i chas. № 16. 28–30. [in Ukrainian].
4. Hanoshenko Yu. (2015) Intelktualnist v romani vs intelektualnyi roman: do problem difinitsiuvannia zhanru. [Intellectuality in the Novel vs. the Intellectual Novel: On the Problem of Genre Definition] Naukovi zapysky Berdyanskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Ser. Filolohichni nauky. 5. 265–272. [in Ukrainian].
5. Minich N. (2010) Intelktualnyi roman Valerii Shevchuka «Krosvord»: intertekstualni parametry. [Valerii Shevchuk's Intellectual Novel «Crossword»: Intertextual Parameters] Literaturoznavchi obrii. Pratsi molodykh uchenykh. 2010. 18. 160–167. [in Ukrainian].
6. Pavlyshyn M. (1997) Kanon ta ikonostas: literaturno-krytychni statti [Canon and iconostasis: literary-critical articles]. Kyiv : Chas. 447 p. [in Ukrainian].
7. Soletskyi O. (2004) Kartyna barokovoho svitu v doslidzhenniakh Valerii Shevchuka. [The Baroque Vision of the World in Valerii Shevchuk's Studies] Paradyhma. 2004. № 2. 340–348. [in Ukrainian].
8. Uhreshych D. (2020) Muzei bezumovnoi kapituliatsii. [The museum of unconditional capitulation] Chernivtsi : Knyhy – ХХІ. 320 p. [in Ukrainian].
9. Kharchuk R. (2008) Suchasna ukrainska proza: postmodernyi period: navchalnyi posibnyk. [Contemporary Ukrainian Prose: The Postmodern Period. A Textbook] Kyiv : Akademvydav. 248 p. [in Ukrainian].
10. Shevchuk V. (2015) Frahmenty iz suvoi moir: Krosvord [Fragments from the moirai scroll: Crossword] Kyiv : Lybid. 264 p. [in Ukrainian].
11. Shtalman I. (2004) Vik. Antychnist. Istoriia yevropeiskoi mentalnosti [The History of European Mentality]. Lviv : Litopys. 249–258. [in Ukrainian].
13. Yanovskyi Yu. (1983) Zibrannia tvoriv: u 5 t. [Collected works: in 5 volumes]. V. 2. Kyiv : Dnipro. 424 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 81'373.611:37.02+004

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-48>

Олеся ХАРЬКІВСЬКА,

orcid.org/0000-0002-8145-8069

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української мови

Державного вищого навчального закладу «Ужгородський національний університет»

(Ужгород, Україна) *olesya.kharkivska@uzhnu.edu.ua*

ФОРМУВАННЯ СЛОВОТВІРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗАСОБАМИ ЦИФРОВОЇ ДИДАКТИКИ

У статті комплексно розглянуто теоретичні засади та практичні підходи до формування словотвірної компетентності здобувачів вищої освіти в умовах цифрової трансформації освітнього процесу. Зазначено, що словотвірна компетентність є важливою складовою мовної та професійної підготовки майбутніх філологів, оскільки забезпечує здатність аналізувати морфемну структуру слова, усвідомлювати закономірності деривації, моделювати нові похідні одиниці та адекватно використовувати їх у різних комунікативних ситуаціях.

Обґрунтовано доцільність упровадження цифрової дидактики як ефективного засобу модернізації мовознавчої підготовки. Окреслено дидактичний потенціал інтерактивних платформ (Wordwall, LearningApps, Kahoot, Miro, MindMeister) у розвитку аналітичного, критичного й креативного мислення здобувачів вищої освіти, формуванні навичок морфемного та словотвірного аналізу, удосконаленні вмінь працювати з лінгвістичною інформацією та інтерпретувати мовні явища в цифровому середовищі. Особливу увагу приділено самостійному конструюванню студентами цифрових вправ, тестових завдань та інтелект-карт як дієвому способу глибшого осмислення словотвірних процесів і підвищення навчальної мотивації.

Акцентовано увагу на трансформації ролі викладача в умовах цифрового освітнього середовища, де він виступає модератором і консультантом пізнавальної діяльності студентів, а також на значенні поєднання традиційних методів навчання із цифровими інструментами для забезпечення методичної цілісності та індивідуалізації освітнього процесу.

Зроблено висновок, що застосування цифрових технологій у вивченні словотвору сприяє стійкому засвоєнню теоретичного матеріалу, активізації пізнавальної діяльності, розвитку критичного мислення та формуванню системного бачення словотвірних процесів, підвищуючи загальну якість мовної освіти її відповідність вимогам цифрового суспільства.

Ключові слова: словотвірна компетентність, морфеміка, словотвір, цифрова дидактика, цифрові інструменти навчання, інтерактивні платформи.

Olesya KHARKIVSKA,

orcid.org/0000-0002-8145-8069

Candidate of Philology,

Associate Professor at the Ukrainian Language Department

Uzhhorod National University

(Uzhhorod, Ukraine) *olesya.kharkivska@uzhnu.edu.ua*

DEVELOPING WORD FORMATION SKILLS IN HIGHER EDUCATION STUDENTS THROUGH DIGITAL TEACHING METHODS

The article comprehensively examines the theoretical foundations and practical approaches to the formation of word-formation competence of higher education seekers in the context of the digital transformation of the educational process. It is noted that word formation competence is an important component of the linguistic and professional training of future philologists, as it provides the ability to analyze the morphemic structure of words, understand the patterns of derivation, model new derivative units, and use them appropriately in various communicative situations.

The expediency of introducing digital didactics as an effective means of modernizing linguistic training is substantiated. The didactic potential of interactive platforms (Wordwall, LearningApps, Kahoot, Miro, MindMeister) in the development of analytical, critical, and creative thinking of higher education students, the formation of skills in morphemic and word-formation analysis, the improvement of skills in working with linguistic information, and the interpretation of linguistic phenomena in a digital environment. Particular attention is paid to students' independent construction of digital exercises, test tasks, and mind maps as an effective way to gain a deeper understanding of word formation processes and increase learning motivation.

Emphasis is placed on the transformation of the role of the teacher in a digital educational environment, where he or she acts as a moderator and consultant for students' cognitive activities, as well as on the importance of combining traditional teaching methods with digital tools to ensure methodological integrity and individualization of the educational process.

It is concluded that the use of digital technologies in the study of word formation contributes to the sustainable assimilation of theoretical material, the activation of cognitive activity, the development of critical thinking, and the formation of a systematic view of word formation processes, thereby improving the overall quality of language education and its compliance with the requirements of a digital society.

Key words: word formation competence, morphemics, word formation, digital didactics, digital learning tools, interactive platforms.

Постановка проблеми. Сучасний освітній простір переживає активну трансформацію під впливом цифровізації. Використання цифрових технологій у навчальному процесі зумовлює переосмислення традиційних підходів до викладання мовознавчих дисциплін і створює умови для формування якісно нового типу компетентностей. Однією з важливих складових мовної компетентності майбутніх філологів є словотвірна компетентність, що відображає здатність свідомо утворювати, аналізувати та інтерпретувати слова, розуміти закономірності їхньої деривації й відповідно використовувати похідні одиниці в професійному мовленні.

Традиційні методики навчання словотвору орієнтовані переважно на репродуктивні форми засвоєння матеріалу, тоді як сучасний здобувач вищої освіти потребує інтерактивних, дослідницьких і творчих форматів діяльності. Саме цифрова дидактика дає можливості для індивідуалізації, мультимодальності та активної взаємодії.

Аналіз досліджень. Словотвірна компетентність визначається як інтегративна характеристика мовної особистості, яка охоплює знання про морфемну структуру слова, словотвірні типи й моделі, а також уміння практично застосовувати ці знання під час мовленнєвої діяльності. Цифрова дидактика, у свою чергу, передбачає використання електронних освітніх ресурсів, онлайн-платформ, інтерактивних вправ і гейміфікованих інструментів, які стимулюють пізнавальну активність, критичне мислення та креативність здобувачів освіти.

У лінгвістичному розумінні словотвірна компетентність – це здатність правильно утворювати, розуміти й уживати похідні слова відповідно до норм української мови. Вона охоплює знання про будову слова, словотворчі засоби та способи творення нових слів, а також уміння використовувати ці знання на практиці. Сформована словотвірна компетентність простежується у вмінні розпізнавати спільнокореневі слова, добирати до них похідні, визначати їхню структуру й значення. Вона сприяє збагаченню словникового запасу, формуванню точності та виразності мовлення. Наприклад, розуміння того, як слова *гора* – *гірський* – *підгір'я* – загірний пов'язані між собою, свідчить про володіння словотвірною компетентністю, тобто про вміння бачити системність і закономірності в

утворенні слів української мови. Часто таку словотвірну компетентність називається ще *субкомпетентністю*, бо вона разом з морфологічною та синтаксичною компетентністю формує граматичну компетентність. Аналіз наукових досліджень переконує, що ефективність формування словотвірної компетентності безпосередньо залежить від добору відповідних методів і прийомів навчання. Найрезультативнішими серед них є спеціальні словотвірні вправи, спрямовані на усвідомлення структури слова та закономірностей його творення. До таких вправ належать: виділення слів із похідними основами, аналіз їхньої будови, добір спільнокореневих слів і з'ясування їхніх значень, морфемний і словотвірний аналіз утворених одиниць, визначення способів словотворення, встановлення значень, які надають різні афікси, а також самостійне вибудовування словотвірних рядів і робота зі словниками. Важливо поєднувати ці завдання з фонетичними та орфографічними вправами, оскільки засвоєння словотвірних закономірностей становить основу для правильного опанування правопису українських слів.

На думку Л. Рускуліс, «формування словотвірної компетентності відбувається на трьох етапах: *пропедевтичний* – ознайомлення з будовою слова й можливостями творення нових слів за допомогою суфіксів і префіксів, визначення усіх значущих частин слова, добір й утворення споріднених слів, визначення в них кореня; *основний* – поглиблення знань про значущі частини слова та способи словотворення; *систематизація вивченого* під час засвоєння морфемології (Рускуліс, 2002: 79). Відзначаємо також і те, що на вивчення будови слова й словотвору в школі відведено чи не найменше годин, це пов'язано з різними причинами, одна з них – пізнє становлення словотвору як окремого мовознавчого розділу, адже словотвір довгий час вивчався в курсі морфології. Це суттєво позначилося на формуванні основних словотвірних понять. Основні поняття словотвору, які нині утвердилися в мовознавчій науці, належать І. Ковалику. Він уважав, що термін *дериватема* може стати в один ряд із термінами *фонема*, *морфема*, *лексема* та ін. (Словотвір сучасної української літературної мови, 1973: 6; Невідомська, 1993: 17). А одним із основних понять словотвору, на думку І. Ковалика, є *словотвірний тип* (до нього

основним елементом словотвірної системи вважався *афікс*). Словотвірний тип поєднує три складові: 1) лексико-семантична єдність, 2) лексико-граматичний характер твірної основи, 3) спільна афіксальна частина (Ковалик, 1958, с. 8). Дехто з мовознавців виділяє ще четверту складову словотвірного типу – тотожність частини мови похідних слів (Вакарюк, Панцьо, 2010: 125). За спостереженнями мовознавців, українська мова нараховує близько 200 словотвірних типів, які діляться на високопродуктивні, малопродуктивні та непродуктивні (Клименко, 2007: 645).

Метою нашого дослідження є обґрунтувати теоретичні засади та розробити методичні підходи до формування словотвірної компетентності здобувачів вищої освіти засобами цифрової дидактики, визначити ефективні цифрові інструменти й технології, що сприяють активізації пізнавальної діяльності студентів, розвитку їхньої мовної свідомості та формуванню вмінь здійснювати словотвірний аналіз в інтерактивному навчальному середовищі. **Актуальність** дослідження вбачаємо в тому, що сучасні підходи до навчання словотвору потребують не лише методичного оновлення, а й осучаснення форм роботи відповідно до викликів цифрової епохи. Саме інтеграція інформаційно-комунікаційних технологій у процес опанування мовознавчих понять відкриває нові можливості для формування словотвірної компетентності.

Виклад основного матеріалу. Формування словотвірної компетентності засобами цифрової дидактики варто здійснювати за допомогою інтерактивних платформ, електронних корпусів мови, сервісів для візуалізації та елементів гейміфікації. Ефективними є ресурси *LearningApps*, *Wordwall*, *Kahoot*, *Miro*, *MindMeister*, *Coggle* тощо. На нашу думку, цифрові інструменти доцільно використовувати у двох напрямках: виконання студентами завдань, створених викладачем, та їхнє власне конструювання вправ, тестів і ментальних карт. Найефективнішим є саме самостійне створення студентами завдань зі словотвору, оскільки воно передбачає глибше опрацювання теоретичних положень, аналіз мовних явищ і встановлення закономірностей.

У процесі розроблення завдань формується аналітичне мислення, уміння систематизувати й узагальнювати лінгвістичну інформацію, що безпосередньо сприяє розвитку словотвірної компетентності. Крім того, така діяльність активізує когнітивну й творчу активність, розвиває критичне мислення й навички прогнозування труднощів. Студенти стають активними учасниками навчального процесу та творцями навчального контенту, що підвищує їхню мотивацію

та сприяє розвитку педагогічного мислення, самоцінювання й рефлексії.

Розглянемо кілька платформ, на яких працюють здобувачі вищої освіти філологічного факультету Ужгородського національного університету. Однією з них є *Wordwall*, що дає можливість створювати динамічні вправи для закріплення знань про морфемну структуру слова та способи словотворення. У середовищі **Wordwall** можна реалізувати, наприклад, вправи типу «Відгадай словотвірну модель» або «Розбий слова за типами творення». Наприклад, студентам пропонують слова: *розмовляти, перемога, безкрилий, друкарня, зелень*, а завдання – визначити спосіб творення (префіксальний, суфіксальний, основоскладання тощо) і підібрати власні приклади. Цифрова форма вправи дає змогу миттєво отримати результат і бачити правильні відповіді, що забезпечує якісний зворотний зв'язок. Наприклад, вправа на платформі *Wordwall* (Рис. 1) спрямована на формування словотвірної компетентності – зокрема, на засвоєння правопису прикметникових суфіксів **-ськ-**, **-цьк-**, **-зьк-**. Мета такого завдання полягає в тому, щоб закріпити вміння утворювати прикметники від власних і загальних назв за допомогою суфіксів **-ськ-**, **-цьк-**, **-зьк-**; розвинути орфографічну грамотність і навички словотвірного аналізу. На екрані студент бачить набір прикметників, у яких пропущено частину суфікса: *бойків...ий, богем...ий, буковин...ий, при...ий, бу...ий, ри...ий, гагау...ий, будера...ий, газда...ий, про...ий, оару...ий, міжурядни...ий* тощо. У нижній частині екрана подано три поля з підписами **-ськ-**, **-цьк-**, **-зьк-**.

Завдання студента – перемістити кожне слово у відповідну колонку, вставивши правильний суфікс і утворивши повну форму прикметника.

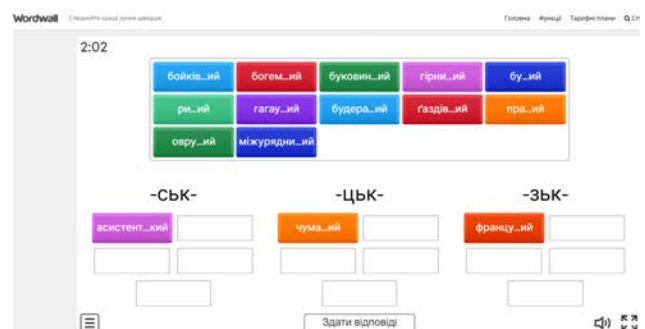


Рис. 1. Творення прикметників за допомогою суфіксів **-ськ-**, **-цьк-**, **-зьк-**

Такі завдання можна виконувати індивідуально або в парах, з подальшим обговоренням правил правопису суфіксів, можна запропонувати студен-

там сформулювати узагальнення: у яких випадках уживається кожен із суфіксів (наприклад, *-ськ-* після твердих приголосних, *-цьк-* після основ на т, к, *-зьк-* після д, з, с), можна провести змагання на швидкість і точність, використовуючи рейтингову систему Wordwall.

Ще одне завдання, яке створено на платформі Wordwall, теж спрямоване на формування словотвірної компетентності здобувачів вищої освіти – зокрема, на розвиток уміння аналізувати морфемну структуру слова та визначати його словотвірні елементи (префікс, корінь, суфікс, закінчення). Завдання полягає в тому, щоб відтворити слово за його морфемним складом. Студентам запропоновано набір морфем (префіксів, коренів, суфіксів і закінчень), поданих у вигляді різнокольорових блоків. У нижній частині екрана є чотири зони для заповнення: *Префікс, Корінь, Суфікс, Закінчення* (Рис. 2).

Дидактична цінність такої вправи полягає у розвитку вмінь розпізнавати морфеми, визначати їхні функції та аналізувати словотвірні типи української мови, здійснювати узагальнення за зразками творення слів і розмежовувати словотвірні та формотворчі елементи. Інтерактивний формат сприяє формуванню аналітичного й конструктивного мислення, підвищує мотивацію до навчання та розвиває цифрову грамотність і самостійність здобувачів. Застосування завдань забезпечує поетапне засвоєння словотвірних понять – від ідентифікації морфем до побудови власних словотвірних рядів – і є ефективним як під час аудиторного, так і в умовах дистанційного чи змішаного навчання.



Рис. 2. Будова слова

Одним із ефективних засобів розвитку словотвірної компетентності є використання вправ на ідентифікацію морфем у слові. Інтерактивне завдання створено у форматі гри «Відкривай картку» (Рис. 3), яке активізує когнітивні процеси здобувачів та сприяє розвитку морфемного аналізу. На екрані демонструється набір закри-

тих карток, позначених цифрами від 1 до 10. За кожною картою приховано завдання, наприклад: «Визначте корінь слова *сусідній*», «Визначте корінь слова *передмістя*» тощо. Завдання передбачає аудиторне виконання – учасники за чергою «відкривають» картки (торкаючись їх на інтерактивній дошці або натискаючи з ноутбука викладача), після чого усно визначають корінь поданого слова. Решта студентів виступають у ролі експертів – підтверджують правильність відповіді або пропонують альтернативу. Після обговорення викладач відкриває правильну відповідь, що з'являється автоматично на екрані.

Роботу над виконанням вправи можна організувати у форматі *фронтальної взаємодії*, коли студенти спільно визначають правильну відповідь *змагальної гри між командами* (наприклад, «Який ряд відкриє всі картки першим»), *індивідуальної роботи* з миттєвим оцінюванням (у дистанційному або змішаному форматі).

Мета такого завдання полягає в тому, щоб формувати вміння виокремлювати корінь слова й розрізняти його серед інших морфем, розвивати навички аналітичного мислення та мовної спостережливості, закріплювати знання про варіанти коренів (чергування звуків, спільнокореневі слова), заохочувати мовленнєву активність через інтерактивну форму навчання. Виконання вправи дозволяє студентам застосувати теоретичні знання на практиці, удосконалює навички аналізу морфемної будови слова та сприяє розвитку самоконтролю. Крім того, елемент гри створює емоційно позитивне навчальне середовище, що сприяє кращому запам'ятовуванню матеріалу.



Рис. 3. Відкрив картку

Ще одна платформа, яку можна застосовувати при вивченні морфеміки й словотвору, – Kahoot! Це інтерактивна онлайн-платформа для навчання, що поєднує освіту та гру. Вона дає змогу створювати вікторини, опитування й тести з різними типами запитань, використовуючи зображення,

відео та аудіо. Гру можна проводити в режимі реального часу або надавати здобувачам для самостійного проходження. Після завершення система автоматично формує звіти з результатами, дозволяючи викладачеві проаналізувати рівень засвоєння матеріалу. Завдання в основному спрямовані на перевірку вмінь здобувачів визначати морфемну структуру слова – знаходити та правильно називати його частини (префікс, корінь, суфікс, закінчення, інтерфікс). Учасникам пропонують кілька варіантів відповідей, серед яких потрібно обрати правильну схему будови поданого слова (Рис. 4). Таке завдання формує навички словотвірного аналізу, сприяє активному повторенню теоретичного матеріалу й урізноманітнює процес навчання через елементи гри.



Рис. 4. Будова слова

Ефективним інструментом цифрової дидактики у формуванні словотвірної компетентності є інтелект-карти (mind maps), створені на платформі MindMeister. Вони забезпечують візуалізацію навчального матеріалу, структурування теоретичних знань і сприяють розвитку асоціативного мислення здобувачів освіти. Використання платформ Miro або MindMeister є доцільним під час побудови словотвірних карт (гнізд). Студенти створюють схеми, у яких від базового слова (кореня) утворюються похідні: ліс → лісовий → лісник → лісництво → перелісок → лісовик. Такі завдання формують системне мислення та поглиблюють розуміння словотвірної парадигми мови.

Подана інтелект-карта «Словотвір» (Рис. 5), розроблена на платформі MindMeister, має на меті систематизувати основні поняття теми «Будова слова та способи словотворення». Вона поділена на два головні інформаційні блоки: способи словотворення – відображає класифікацію способів творення слів, зокрема афіксальний, префіксальний, суфіксальний, складання, безафіксний, морфолого-синтаксичний, лексико-семантичний тощо; будова слова (морфеміка) – пояснює складові частини слова (префікс, корінь, суфікс, закін-

чення, основу) на прикладі слова визначеного, з короткими дефініціями кожної морфеми.

Візуальне подання матеріалу у вигляді інтелект-карти забезпечує логічний зв'язок між поняттями, дає змогу студентам цілісно бачити систему словотвірних відношень і швидко орієнтуватися у структурі мовних явищ. Такі карти зазвичай використовують для узагальнення та систематизації теоретичного матеріалу, розвитку візуального мислення, структурування лінгвістичної інформації й підтримки візуальної пам'яті. Застосування MindMeister підсилює когнітивну активність здобувачів освіти, сприяє інтеграції знань із різних мовознавчих дисциплін та створює умови для персоналізованого навчання, у межах якого кожен студент може опрацьовувати й розширювати матеріал у власному темпі.

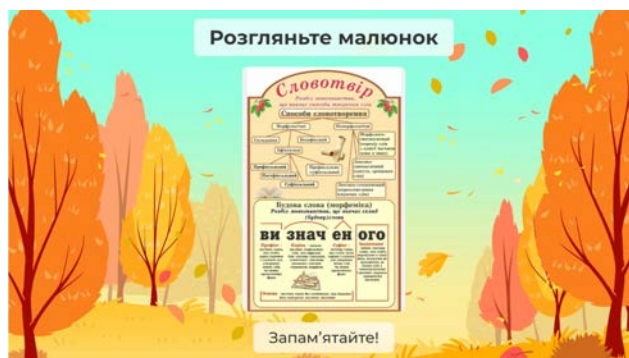


Рис. 5. Словотвір

Платформа LearningApps.org дає змогу створювати інтерактивні вправи для аналізу та закріплення словотвірних зв'язків, поєднуючи навчання з елементами гри. Ефективним прикладом є вправа «Словотвірний ланцюжок», у якій здобувач послідовно поєднує слова, наприклад: писати → написати → переписати → переписка → переписувач. Не менш цікавою є гра «Зайвий елемент», де серед кількох слів (читач, читання, прочитаний, книга) потрібно визначити те, що не належить до словотвірного гнізда. Такі завдання сприяють глибшому розумінню дериваційних відношень, розвивають логічне мислення та мовну інтуїцію студентів.

Вправа «Будова слова» (Рис. 6) призначена для закріплення знань про морфемну структуру слова. Завдання полягає у розподілі поданих слів відповідно до схем будови слова. Після правильного розміщення кожного слова відкривається частина зображення, що створює мотиваційний ефект ігрового досягнення. У верхній частині пазлу розміщені схеми будови слова, які виступають орієнтирами для класифікації: *корінь* + *закінчення*,

корінь + суфікс, корінь + суфікс + закінчення, префікс + корінь + закінчення, префікс + корінь + суфікс + закінчення. Інтерактивна вправа реалізує принципи комп'ютерної підтримки навчання, забезпечує зворотний зв'язок у реальному часі та підсилює візуально-асоціативну складову засвоєння мовних понять. Вона може бути використана на етапах закріплення, контролю або рефлексії знань, як під час аудиторної роботи, так і в дистанційному форматі.

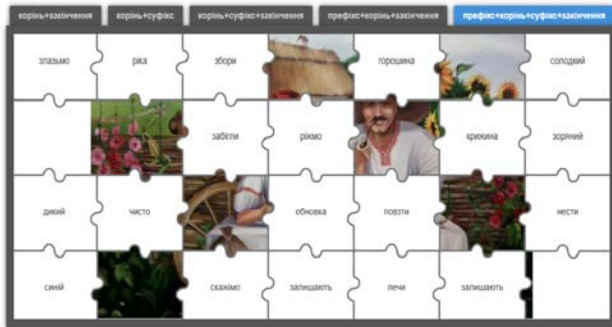


Рис. 6. Словотвірний пазл

Важливо залучати й **електронні корпуси української мови** – зокрема, **ГРАК** (Генеральний регіонально анотований корпус української мови). За допомогою пошуку в корпусі здобувачі освіти можуть досліджувати реальне функціонування похідних слів у текстах різних стилів, порівнювати частотність уживання певних словотвірних формантів, виявляти продуктивні та непродуктивні моделі. Практична вправа може бути такою: *«Знайди в корпусі три неологізми з префіксом над- та проаналізуй їхню семантичну мотивацію»*.

Далі студенти натискають уже на знайдене слово і можуть читати про нього інформацію, навіть наукові та навчальні пояснення, аналізувати, шукати приклади в художніх текстах. Отже, робота з електронним корпусом **ГРАК** дає змогу здобувачам освіти не лише поглиблювати розу-

міння словотвірних процесів на основі реальних мовних прикладів, а й формувати навички самостійного дослідження, аналізу та інтерпретації мовного матеріалу.

Висновки. Проведені спостереження засвідчили, що використання цифрових платформ не лише підвищує пізнавальну активність студентів, а й забезпечує стійке засвоєння теоретичного матеріалу. У такий спосіб здобувачі освіти демонструють вищий рівень розуміння дериваційних процесів, краще оперують термінами й моделюють нові словотвірні структури.

Нині цифрова дидактика стає ефективним інструментом формування словотвірної компетентності, оскільки поєднує навчальну діяльність із творчістю, дослідженням та інтерактивністю. Вона не лише сприяє розвитку мовних знань, а й формує метакомпетентності – критичне мислення, самостійність, уміння працювати з інформацією, цифрову грамотність.

Інтеграція цифрових технологій у навчання словотвору з іншого боку вимагає ретельного дидактичного проектування освітнього середовища, що передбачає поєднання теоретичного контенту з практичними інтерактивними завданнями, зворотним зв'язком і рефлексією результатів. Цифрове середовище має стати не просто інструментом подання матеріалу, а простором розвитку мовної особистості здобувача, у якому словотвір постає як динамічна система творчого осмислення мови.

Отже, формування словотвірної компетентності здобувачів вищої освіти засобами цифрової дидактики є необхідним напрямом модернізації мовної освіти. Використання інтерактивних платформ, електронних корпусів, гейміфікованих середовищ і візуальних сервісів створює умови для осмисленого, дослідницького й креативного опанування словотвірних процесів сучасної української мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вакарюк Л.О., Панцьо С.Є. Українська мова: Морфеміка і словотвір. Тернопіль, 2010. 200 с.
2. Клименко Н.Ф. Словотвірний тип. *Українська мова: Енциклопедія* / редкол.: В.М. Русанівський, О.О. Тараненко (співголови) та ін. 3-є вид., зі змінами і доп. Київ: Укр. енцикл. ім. М.П. Бажана, 2007. С. 645–646.
3. Ковалик І.І. Питання іменникового словотвору в східнослов'янських мовах у порівнянні з іншими слов'янськими мовами. Ч.1. Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1958. 153 с.
4. Невідомська Л. Основні дериватологічні поняття в інтерпретації професора І. Ковалика. *Актуальні проблеми словотвору української мови: матеріали наукових читань, присвячених пам'яті професора Івана Ковалика*. Тернопіль, 1993. С. 15–17.
5. Рускуліс Л.Р. Формування предметних компетентностей учнів на концептуальних засадах Нової української школи (засобами уроків української мови): монографія. Миколаїв: СПД Румянцева, 2022. 144 с.
6. Словотвір сучасної української літературної мови / відп. ред. М.А. Жовтобрюх. Київ: Наук. думка, 1973. 406 с.

REFERENCES

1. Vakariuk L.O., Pantso S.Ye. (2010). *Ukrainska mova: Morfemika i slovotvir* [Ukrainian language: Morphology and word formation]. Ternopil. 200 s. [in Ukrainian].
2. Klymenko, N.F. (2007). *Slovotvirnyi typ* [Word formation type]. *Ukrainska mova: Entsyklopediia* / redkol.: V.M. Rusanivskyi, O.O. Taranenko (spivholovy) ta in. 3-ie vyd., zi zminamy i dop. Kyiv: Ukr. entsykl. im. M.P. Bazhana. S. 645–646 [in Ukrainian].
3. Kovalyk I.I. (1958). *Pytannia imennykovoho slovotvoru v skhidnoslovianskykh movakh u porivnianni z inshymy slovianskymy movamy* [The issue of noun formation in East Slavic languages in comparison with other Slavic languages]. Ch.1. Lviv: Vyd-vo Lviv. un-tu. 153 s. [in Ukrainian].
4. Nevidomska L. (1993). *Osnovni deryvatolohichni poniattia v interpretatsii profesora I. Kovalyka* [Basic derivative concepts as interpreted by Professor I. Kovalik]. *Aktualni problemy slovotvoru ukrainskoi movy: materialy naukovykh chytan, prysviachenykh pamiati profesora Ivana Kovalyka*. Ternopil. S. 15–17 [in Ukrainian].
5. Ruskulis L.R. (2022). *Formuvannia predmetnykh kompetentnostei uchniv na kontseptualnykh zasadakh Novoi ukrainskoi shkoly (zasobamy uroktiv ukrainskoi movy)* [Formation of subject competencies of students on the conceptual basis of the New Ukrainian School (through Ukrainian language lessons)]: monohrafiia. Mykolaiv: SPD Rumiantseva. 144 s. [in Ukrainian].
6. *Slovotvir suchasnoi ukrainskoi literaturnoi movy* (1973) [Word formation in modern Ukrainian literary language] / vidp. red. M.A. Zhovtobriukh. Kyiv: Nauk. dumka. 406 s. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 17.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 821.161.2

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-49>**Ольга ЦИГАНОК,***orcid.org/0000-0002-4688-1953*

доктор філологічних наук,

професор кафедри іноземної філології та перекладу

Державного торговельно-економічного університету

(Київ, Україна) *olga.tsyganok@gmail.com*

ПОЕТИЧНИЙ ЦИКЛ ПРО СТРАСТІ ХРИСТОВІ ЙОСИПА ТУРОБОЙСЬКОГО. ЧАСТИНА II

Стаття присвячена аналізу другої частини поетичного циклу Йосипа Туробойського «*Fasciculus myrrhae*» («Пучечок мирри») із латиномовного підручника віршування Києво-Могилянської академії «*Hymettus*» (1699/1700). Дослідження розкриває барокову концепцію зображення Страстей Христових у поєднанні з античною міфологічною, літературною та філософською традицією. Образи Дедала, Геракла, Фурій, Палінура, Пестумських троянд поєднуються із символами християнської віри – веселкою, дзеркалом, пеліканом, сонцем. Особливу увагу приділено семантичному аналізу цих образів, що набувають у Туробойського значення знаків воскресіння, відродження та спасіння. Показано, що поет творчо розвиває дидактичну функцію епіграми, демонструючи її потенціал як навчального жанру в системі барокової поетики. У роботі простежено синтез сакрального та міфологічного кодів, який уможлиблює осмислення Христових страждань через призму універсальних мотивів боротьби, жертви та перемоги над смертю. Туробойський постає як майстер латиномовного віршування, що поєднує богословську глибину з поетичною вишуканістю, а його цикл є важливим свідченням високого рівня християнської поезії Києво-Могилянського середовища кінця XVII століття. Вперше публікуються 43 епіграми циклу в оригіналі та в перекладі українською мовою, що створює підґрунтя для подальших текстологічних і культурологічних студій. Матеріал статті розширює уявлення про жанрову специфіку та символічну мову української барокової латиномовної поезії, а також сприяє реконструкції літературно-богословського контексту діяльності Києво-Могилянської академії, поглиблюючи наше розуміння традиції сакральної риторики, інтертекстуальних зв'язків і педагогічних принципів, що формували духовно-інтелектуальне обличчя доби.

Ключові слова: Йосип Туробойський, *Fasciculus myrrhae*, епіграматичний цикл, Страсті Христові, барокова поетика, Києво-Могилянська академія, латиномовна поезія.

Olha TSYHANOK,*orcid.org/0000-0002-4688-1953*,

Doctor of Philology,

Professor at the Department of Foreign Philology and Translation

State University of Trade and Economics

(Kyiv, Ukraine) *olga.tsyganok@gmail.com*

THE POETIC CYCLE ABOUT THE PASSION OF CHRIST BY YOSYP TUROBOYSKYI. PART 2

The article is devoted to an in-depth analysis of the second part of Yosyp Turoboyskyi's poetic cycle *Fasciculus myrrhae* ("A Bundle of Myrrh") from the Latin-language textbook of versification *Hymettus* (1699/1700), used at the Kyiv-Mohyla Academy. The study examines the Baroque interpretation of the Passion of Christ and its creative combination with ancient mythological, literary, and philosophical imagery. The author traces numerous classical allusions to Daedalus, Hercules, the Furies, Palinurus, and the roses of Paestum, interwoven with Christian symbols such as the rainbow, mirror, pelican, and sun. Special attention is paid to the semantics of these images, which in Turoboyskyi's poetic vision become signs of resurrection, renewal, and salvation. The article highlights the poet's ability to integrate sacred and mythological codes, transforming biblical motifs through universal themes of sacrifice, struggle, and triumph over death. The analysis demonstrates that Turoboyskyi uses the epigram not only as a devotional form but also as a didactic and rhetorical exercise, revealing its pedagogical role within Baroque poetics. His mastery of Latin verse and allegorical synthesis positions him among the few Ukrainian Christian poets who combined theological depth with refined poetic form. The second part of the cycle presents 43 epigrams published here for the first time in both the original Latin and Ukrainian translation, thus expanding the corpus of early modern Ukrainian Latin-language poetry. This publication opens new perspectives for textual, stylistic, and cultural studies of Baroque religious literature and contributes to a more comprehensive understanding of the intellectual and artistic milieu of the Kyiv-Mohyla Academy at the turn of the seventeenth and eighteenth centuries. Furthermore, it emphasizes the continuity of humanistic education and theological

reflection within the Academy's poetic practice, shedding light on the symbolic language, intertextual strategies, and pedagogical traditions that shaped the moral and aesthetic worldview of early modern Ukrainian scholars and poets.

Key words: *Yosyp Turoboyskyi, Fasciculus myrrhae, epigrammatic cycle, Passion of Christ, Baroque poetics, Kyiv-Mohyla Academy, Latin-language poetry.*

Постановка проблеми. Ця стаття продовжує (Циганок 2025, 305-311) дослідження християнських віршів із латиномовного підручника віршування Києво-Могилянської академії «Гіметт» (Hymettus..., 1699/1700).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Український період діяльності Йосипа Туробойського (Києво-Могилянська академія в іменах, XVII-XVIII ст., 2001: 548-549) розпочала вивчати Джованна Седіна (Сьєдіна, 2012: 435-460; Сьєдіна, 2020: 65-90). На нашу думку, це був один з небагатьох українців, який вправно віршував латиною. Ставимо перед собою завдання ввести в науковий обіг усі твори Йосипа Туробойського християнської тематики з підручника віршування «Гіметт» (1699/1700).

Мета статті – завершити публікацію текстів епіграм циклу про Страсті Христові «Fasciculus myrrhae» [Пучечок мирри] латинською та українською мовами, а також частково прокоментувати ці тексти.

Виклад основного матеріалу. У епіграмах Йосипа Туробойського про Страсті Христові нерідко натрапляємо на традиційні для християнської літератури образи (наприклад, скорботна Церква як голубка у епіграмі XXII, 50 чи порівняння Христа з гроном винограду у XXVII, 70). Є також образи, інтерпретація яких допускає різні тлумачення. Один з них – веселка над хрестом (XVI, 34). Її символіка як знаку надії (Буття 9: 13-17) може бути інтерпретована як обітниця спасіння після важких часів. Розпростерті на хресті руки Ісуса, ймовірно, символічні обійми для кожного (XVI, 36). «Вічна мета» в XX, 49 – очевидно, спасіння людства і встановлення Царства Божого, а ланцюг – Божественний задум. Образ Дедала може символізувати політ, а бджола – оновлення життя. Інша інтерпретація – це метафора душі, що звільнилася від уз смерті (XXVI, 63). Не надто поширене в латинській християнській поезії порівняння Голгофи з полем бою, ареною Марса (XXVIII, 73). У епіграмі XXVII, 68 натрапляємо на нетрадиційний у класичному християнському чи літературному контексті образ Христа як дзеркала (Ісус – віддзеркалення Божої святості, правди і любові).

На нашу думку, Йосип Туробойський досить вправно поєднує два світи – євангельську символіку та античні міфи. Епіграма XXVIII, 71 зістав-

ляє Ісуса з Гераклом, а сходження в пекло порівнює з перемогою над Немейським левом. Фурії як хранительки моральних устоїв античного світу не можуть дивитися на страшний гріх – розп'яття Христа (XXIII, 54). Християнське пекло (XX, 43) має у Йосипа Туробойського античну локацію. Печера біля мису Тенар в Лаконії в античній міфології вважалася входом до підземного світу. Можливо, це натяк на Христове зішестя в пекло (як описано в апокрифах).

Натрапляємо і на літературні образи. Палінур, стерновий із «Енеїди» Вергілія, веде Корабель (Navis), який уособлює Церкву або шлях до спасіння (XXV, 60). Порівняння Спасителя із Трояндою в садах Песта (XVII, 37) також відсилає нас до античної літератури. Стародавнє місто Пестум (Пест) у Південній Італії славалося своїми трояндами, які квітли навіть узимку. Вергілій у «Георгіках» (IV, 119) згадує «biferi rosaria Paesti». Пліній Старший зазначав, що троянди Пестума використовували в парфумерії та релігійних обрядах.

У епіграмі XX, 46 проводиться паралель між «гіркою чашею» Христа і чашею Клеопатри. Римський історик Пліній Старший (I ст. н.е.) розповідає, що єгипетська цариця, щоб довести Марку Антонію свою розкіш і багатство, кинула величезну перлину в чашу оцту (або кислого вина), де вона розчинилася, і випила цей напій. Ісус розп'ятий між розбійниками, бо місце Чесноти – посередині (XVI, 38). Ця думка перегукується з античною концепцією золотої середини (aurea mediocritas), але в християнському сенсі: Христос посеред грішників, але водночас – центр істини та справедливості. Натрапляємо і на гру слів (XIX, 41): невідповідно з Христа насміхається розбійник, розп'ятий зліва. Тут «sinister» означає «лівий», але в словниках фіксуються також значення «зловісний, підступний, недобрий, зіпсований, нещасний», а «laeva» може означати як «ліва», так і «нерозумна, неправильна, хибна». Йосип Туробойський немовби прагне продемонструвати багатство арсеналу античних джерел.

Епіграма XXVI, 63 насичена символами воскресіння. Христос порівнюється із весняним сонцем, що піднімається після зимового періоду. Тут очевидна алюзія на Воскресіння: як весняне сонце перемагає зимову темряву, так і Христос перемагає смерть. Контраст між зимою (смертю) та весною (новим життям) підкреслює головне

повідомлення: Христос переміг смерть, як весна перемагає зиму. Вірш гармонійно поєднує християнську ідею з природним циклом приходу весни. Епіграма XXVI, 65 розробляє цю саму тематику вже без залучення античних образів.

У творі Йосипа Туробойського XXVI, 67 зіставляються Христос та Пелікан, люди та пташенята. У давніх бестіаріях (середньовічних книгах про тварин, де вони часто мали алегоричний сенс) була легенда про пелікана, який годує своїх пташенят власною кров'ю. Існувало два основних варіанти легенди. Перший – відродження після смерті: пташенята з якоїсь причини помирають і пелікан розкриває свій бік дзьобом, проливає кров і тим самим повертає їм життя. Другий варіант – жертва заради годування: під час голоду пелікан пробиває собі груди і годує пташенят своєю кров'ю, щоб вони не загинули. У християнській символіці пелікан став образом Христа. Пташенята – це люди, мертві через гріх. Кров пелікана – це кров Христа (Євхаристія), яка очищає і дає нове життя (Oželis, 2023: 391-406).

Складається враження, що Туробойський охоче експериментував, намагався насамперед показати спудеям різноманітні способи творення епіграм.

У XXV, 62 під тим самим заголовком пропонуються дві поетичні варіації із маргіналією «Item» (Так само). А щоб у читачів не було найменших сумнівів, подається ще один запис на полях: «Conceptus idem alia phrasi prolatus» (Той самий концепт, висловлений іншими словами). Перший варіант епіграми побудований на виключно на християнській символіці, другий – із залученням античної (Парки, Лібітіна). У епіграмі XXII, 49 цікава форма: натрапляємо на маргіналії «In» – скорочення від «inquiritur» – запитується, досліджується – та «R» – скорочення від «responditur» – відповідається. Така катехизична форма запису нерідко зустрічається в риториках, зокрема єзуїтських. На нашу думку, викладач курсу віршування Києво-Могилянської академії демонструє поетичну техніку і немовби запрошує в свою творчу майстерню для «навчання на практиці».

Подаємо другу частину поетичного циклу Йосипа Туробойського про Страсті Христові в оригіналі (Hymettus, 1699: 74-76v) та перекладі.

FASCICULUS XVI / ПУЧЕЧОК XVI

Christus cruci affixus / Христос розп'ятий на хресті

[34] Aestuat immitis mundus, titubatque procella
Gurgite CHerontis(?) quam vomit ille lacus.
Haec tamen haud pariet tristi quod diluvia orbi
In Crucis axe micans signa dat iris ei.

Шаленіє жорстокий світ, його потрясла буря,
Яку з безодні Ахеронта(?) вивергає та річка.
Та все ж вона не спричинить потоп сумному
світу,

Бо веселка, що сяє над хрестом, дає йому знак.

De eodem / Про те саме

[35] Qui crucis antennam impavidus conscendit
Iason

Colchidis infernae vellera, credo, feret.

Ясон, який сміливо зійшов на хрест,

Вірю, принесе золоте руно з підземного царства Колхіди.

De eodem / Про те саме

[36] In cruce cur palmas extendit Christus? Amisae
Praeparat amplexus, credito, Pastor, ovi.

Чому Христос розпростер руки на хресті?

Повір, що пастир готує

Обійми для загубленої вівці.

De eodem / Про те саме

[37] CChristus erat speculum mundo quod condita
monstrat

Hinc sequo(?) noscat trabe levatur idem.

Христос був дзеркалом для світу, що показує
сотворене,

Він зійшов на хрест, щоб пізнали його.

FASCICULUS XVII / ПУЧЕЧОК XVII

Christus in medio latronum / Христос посеред розбійників

[38] Binas suspensus Deus, inter, grande(?),
latrones,

Virtutis medium est nempe tenere locum.

Великий Бог розп'ятий між двома розбійниками,

Адже чесноті властиво триматися середини.

De eodem / Про те саме

[39] Est rosa paestanis, plus quam, salvator in
hortis;

Hanc geminus latro sepsit uterque sibi.

Спаситель – це троянда в садах Песта, більше
ніж,

Два розбійники огородили її, кожен собі.

FASCICULUS XVIII / ПУЧЕЧОК XVIII (f.74
v)

Christus latronem confitentem suscipit

[40] Pondere quae gaudent merces, tenduntque
deorsum

His precium quivis emptor inesse putat.

In Cruce latrones redimens qui pectore sursum

Tenderet IESUS aestimat Emptor eum.

Христос приймає розбійника, який визнає його

Вагу, з якою товари урівноважуються і починають
схилятися вниз,

Кожен покупець пов'язує з їхньою ціною.

Рятуючи на хресті розбійників, ІСУС вважає,
Що він покупець того, хто серцем тягнеться
вгору.

FASCICULUS XIX / ПУЧЕЧОК XIX

Christus a sinistro Latrone lacessitur

[41] Illudit Christo (quod mirum) latro sinister,
Levus nam poterat non nisi laeva loqui.

Христос зневажається лівим розбійником

Насміхається з Христа (що дивно) лівий роз-
бійник,

Адже лівий не міг говорити нічого іншого, як
неправильне.

FASCICULUS XX / ПУЧЕЧОК XX

**Christus felle et aceto potatur / Христа напу-
вають жовчю та оцтом**

[42] CHriste roges gelidam labris arentibus undam
Sed datur imbutum fellis acore merum,
Perge tamen potus madeat licet omnis aceto;
Melleus ambrosio fiet in ore liquor.

Христе, ти просиш сухими вустами холодної
води,

Але тобі дають скисле до оцту нерозбавлене
вино, змішане з жовчю.

Продовжуй пити, навіть якщо все просякнуто
оцтом –

У твоїх устах цей напій стане солодким, мов
амброзія.

De eodem / Про те саме

[43] Annibal en Christus Tenari frangat ut Alpes,
Sumit acetum, ardens ille sed ignis erat.

Як Ганнібал подолав Альпи, так Христос –
ворота підземного світу біля Тенару,

Він п'є оцет, але сам був палаючим вогнем.

De eodem / Про те саме

[44] Dum sitit in ligno terris Deus hospes ab alto
Potatur misto fellis acore mero:

Quis mirum? Exedit postquam Adam dulcia mala
Improba nunc profert arida dulce nihil.

В той час як Бог, небесний гість, страждав на
землі від спраги на хресті,

Його поїли нерозбавленою кислотою, змі-
шавши її з жовчю.

Що тут дивного? Після того як Адам з'їв соло-
дий плід,

Нечестива земля тепер не родить нічого солод-
кого.

De eodem / Про те саме

[45] Dulcia non meruit qui non meruit amara
Dulceque post semper fella bibenda tibi.

Dulci potandus tendit quod nectare ad astra
Christus degusta fellis amara prius.

Той, хто не заслужив гіркого, не гідний і солод-
кого,

І солодке завжди пізніше, ти маєш випити жовч.

Христос, якого напоять на небесах солодким
нектаром

Спочатку мусив скуштувати гіркоту жовчі.

De eodem / Про те саме

[46] Ebibit incestus gemmae olim pocula ditis
Firma salute foret quo Cleopatra sua.

Sanctior ast IESUS Antonius in Crucis ara

Fellea pro ...pt...a (?) pocla salute bibit.

Колись Клеопатра за гріх випила чашу з перли-
ною Діта-Плутона,

Переконана, що вона врятується.

Але святіший ІСУС-Антоній на жертівнику
Хреста

Випив чашу з жовчю заради спасіння.

FASCICULUS XXI / ПУЧЕЧОК XXI (f.75)

Christus inclinato capite moritur

[47] Immemor en probri inclinat Caput in Cruce
Christus;

Hostibus ut figat basia nempe suis.

Христос, нахиливши голову, помирає

Христос нахилиє голову на хресті, щоб поцілу-
вати своїх ворогів,

Очевидно, не зважає на те, що з ним вчинили
негідно.

De eodem / Про те саме

[48] Inclinat moriens Christus Caput in Cruce
sacrum;

Praelia Tenaro quid nisi mota dedit.

Умираючи, Христос нахилиє святу голову на
хресті;

Що як не це дало початок битві в підземному
світі біля Тенару?

FASCICULUS XXII / ПУЧЕЧОК XXII

**Christus Lancea transfigitur / Христа проби-
вають списом**

[49] Lancea fixisti diro cor vulnere Iesu

Altera vel deerat meta petenda tibi?

Aeternam cupii mundo contingere metam

Hanc sed despondens, annulus illud erat.

Питання: «Ти допустив, щоб тобі пробили
серце, залишивши глибоку рану

Хіба бракувало іншої цілі для ураження?»

Відповідь: «Я прагнув досягти вічної мети у
цьому світі,

Відмовитися було неможливо, це було ланкою
ланцюга».

De eodem / Про те саме

[50] Christus erat Petra atque maerens ecclesia
turtur,

Sternere quae nidum nacta foramen amat.

Haud inerant verum firmatae foramina Petrae

Haec igitur cordi lancea fixa dedit.

Христос був Скелею, а скорботна Церква –
голубкою,

Яка від природи схильна будувати гніздо у захищеному місці.

Та в міцній Скелі не було підходящої отвору,
То ж спис, пробивши, створив його у серці.

FASCICULUS XXIII / ПУЧЕЧОК XXIII

Christo mortuo Sol obscuratur

[51] Terrea post casum CHRISTUS sol antra subivit
Mersus in Oceano sanguinis ipse sui:
In facie Caeli norunt sua sydera solem
Cum nequeant sequi nube teguntur atra.

Коли Христос помер, стається затемнення сонця

Після смерті Христос-сонце потрапив у земну печеру,

Схований в океані власної крові.

Перед лицем Неба небесне світило признало справжнє Сонце,

Будучи не в змозі йти за Ним, воно ховається у темній хмарі.

De eodem / Про те саме

[52] Fata ferunt Dominum in Phoebo tentoria habentem,

Obducunt pullam tristia tecta sibi.

Звершується призначене – помирає Господь, що має оселю у Феба-сонця,

Сумне його помешкання огортається пільмою.

De eodem / Про те саме

[53] Sol, Hecate, moriente, tegunt sua lumina, Christo;

Iudaeorum sceleri namque micare negant.

Коли Христос помирає, Сонце й Геката-місяць ховають своє світло,

Бо не дозволяють йому сяяти при злочині юдеїв.

De eodem / Про те саме

[54] Grande nefas furiis et vix spectabile ditis
Appensus ligno Conditor Orbis erat.

Нос spectare volunt coelorum concava nusquam (f.75v)

Hinc velant oculos nube nigrante suos.

Великий гріх, на який ледве дивляться Фурії Діта-Плутона –

Творець світу був розп'ятий на хресті.

Цього ніяким чином не бажають бачити небесні склепіння,

Тож закривають свої очі чорною хмарою.

FASCICULUS XXIV / ПУЧЕЧОК XXIV

Christo mortuo Petrae scinduntur

[55] Morte silet VERBUM patula autem petra dehiscit;

Iudeorum muto loquitur ore nefas.

Коли Христос помирає, скелі розколюються

ЛОГОС мовчить з приводу смерті, але велика скеля розколюється;

Гріх говорить безмовними устами юдеїв.

De eodem / Про те саме

[56] Fulminat, inferni quatiens quod Claustra Redemptor;

Tremula ad hanc vocem scinditur ergo Petra.

Наче удар блискавки, бо Спаситель стрясє ворота пекла,

То ж скеля трясеться і розколюється від цього грохоту.

De eodem / Про те саме

[57] Scinduntur petrae toto petis(?) orbe vidente?

Ima etiam videant quanta Deus patitur.

Розколюються скелі, і весь світ це бачить.

Нехай навіть безодні побачать, як багато терпить Бог.

FASCICULUS XXV / ПУЧЕЧОК XXV

Christo mortuo velum templi scinditur

[58] Occulerat Crimen pietatis gens mala velo

Nos pateat, templi Cortina scissa facit.

Коли Христос помер, завіса храму роздирається

Зла громада приховувала злочин проти благочестя завісою,

Але завіса храму роздерлася і показала його.

De eodem / Про те саме

[59] Dum Christus moritur velum tunc rumpitur arae(?)

Rupto aditus templi gentibus ut pateat.

Коли Христос помирає, тоді завіса жертовника розривається,

Щоб відкрився вхід до храму для всіх народів.

De eodem / Про те саме

[60] Est mare, sunt prorae, Palinurus, denique remi;

Sanguis, Crux, CHRISTUS, lancea arundo quoque.

Congrua ne desint sacratae vela carinae,

Ex velo scisso vela parantur ei.

Iangas quo caeli portus, hanc scandito Navem

Venti si deerunt flamina vota dabunt.

Є море, кораблі, Палінур і, зрештою, весла;

Кров, Хрест, ХРИСТОС, спис і тростина також.

Щоб не бракувало підходящих вітрил святому кораблю,

Із розірваної завіси готують для нього вітрила.

Якщо прагнеш досягти пристані небесної, піднімись на цей Корабель;

Якщо вітер вщухне, молитви дадуть подих.

De eodem / Про те саме

[61] Petrae scinduntur quid templi velaque, miror.

CHRISTE sed illa tuo, cerno, dolore dolent.

Haec sepelire tuum cupiunt, haec cingere Corpus,

Verbaque, si possent dicere, forte darent.

Я вражений, що розколюються скелі і розривається завіса храму.

Але бачу, що вони страждають від Твого,
ХРИСТЕ, болю.

Одні прагнуть поховати Тебе, інші – огорнути
Тіло,

А якби могли говорити, можливо, й заговорили б.

FASCICULUS XXVI / ПУЧЕЧОК XXVI

Christo mortuo defuncti e sepulchris surgunt
(f.76)

[62] Dum moritur CHRISTUS defuncti, cerno,
resurgunt,

Mors igitur Christi quid nisi vita solo.

Item¹: Morte tua IESU Parcarum spolia surgunt

Siccine trux vitam fert Lybitina solo. {Conceptus
idem alia phrasi prolatus}²

**Коли Христос помирає, померлі виходять із
гробів**

Коли помирає ХРИСТОС, бачу – мертві воскресають,

Отже, смерть Христова що як не життя для
землі?

Так само: Після смерті твоєї, ІСУСЕ, піднімаються трофеї Парок,

Невже жорстока Лібітіна приносить життя
землі? (Той самий концепт, висловлений іншими
словами)

De eodem / Про те саме

[63] In Cruce suffixus vernus sol CHriste levaris
Mortuus at fati, cerno, sepulchra fugit;
Improba quam tenuit Lybitinae bruma cavernis
Veris ad exortum Dedala ludit apis.

Ти підносишся, розп'ятий на хресті, весняне
сонце – Христе,

Мертвий за жеребом долі залишає гробницю.

Дедалова бджола, яку лиха зима Лібітіни три-
мала в дуплі-печері,

Вилітає з приходом весни.

De eodem / Про те саме

[64] Morte redux Christo(?) quod functo marmore
surgit;

In sua (si placeant) fors monumenta petit.

Повернувшись зі смерті сам, Христос воскрешає
спочилих у мармурі,

Він, можливо, прямує до своєї гробниці, якщо
вона йому подобається.

De eodem / Про те саме

[65] Sol oritur nides(?) repetunt viventia quaeque
Sol oritur CHRISTUS mortue strata fugis.

Сонце сходить – всі живі істоти повертаються
до гнізд, домівок.

Сонце сходить – Христос, мертва людино, ти
тікаєш із смертного одра.

¹ Маргіналія зліва.

² На полях справа.

De eodem / Про те саме

[66] Morte Dei defunctae animae quod reddita vita
est,

Nas quoque debebant Corpora viva fore.

Через смерть Бога померлим душам було
повернено життя,

Також із-за цього їхні тіла мають відродитися
живими.

De eodem / Про те саме

[67] Sanguine profuso moritur dum Corpore
CHRISTUS

Reddita post fatum mortue vita tibi.

Nec miror: functae Pelicani sanguine proli,

Funera post mortis fit sua vita redux.

Коли ХРИСТОС помер тілом, із-за пролитої
крові

Після смерті до тебе, о смертна людино, повер-
неться життя, ти воскреснеш.

І я не дивуюсь: адже Пелікан своєю кров'ю

Повертає до життя, оживляє мертве потомство.

FASCICULUS XXVII / ПУЧОК XXVII

**Christus de cruce deponitur / Христа зніма-
ють з хреста**

[68] Halitus Hebraeum speculum turpavit Iesum
Tollitur a ligno ut purificetur eo.

Подих смерті, страждання спотворили обличчя
Ісуса, єврейського дзеркала.

Його знімають із хреста, щоб очистити від
усього цього.

De eodem / Про те саме

[69] Terrea festinat Cedri a Cruce Phoebeus ad ima
Occasum Princeps Orbis habebit eo.

Від кедрового хреста Феб поспішає до земних
глибин.

Там буде кінець Володаря Світу.

De eodem / Про те саме

[70] Botrus erat CHRISTUS maturus sole patebat,
Carpitur infirmi quo sua vina bibant.

Христос був достиглим гроном, відкритим
сонцю,

Його зрізано, щоб немічні пили Його вино.

FASCICULUS XXVIII / ПУЧОК XXVIII

Christus involvitur novae Sindoni

[71] Tentans bella ferae Nemeaeae pedibus Hercules
Usus erat; saevus visus ut inde foret.

Intentans Iesu niveis in praelia Diti

Saevior His umbrae, quo videre cupis.

Христос загортається в нову плащаницю

Намагаючись побороти Немейського лева, Гер-
кулес

Використав ноги, щоб таким чином здаватися
лютішим.

Ісусе, готуючись у білому до боротьби з Дітом,
Ти хочеш здаватися тінням ще лютішим.

De eodem / Про те саме

[72] Crimina quid mendax te passo affingi
Hebraee?

Innocuum certe sindone teste vide.

Навіщо, брехливий єврею, ти приписав злочини стражденному?

Подивись, як свідчить плащаниця, він точно невинний.

De eodem / Про те саме

[73] Scvalida fuscavit certantem Martis arena

Functus agone Deus syndone tergit eam.

Сіра Марсова арена, поле бою, забруднила борця.

Бог, скінчивши війну, обтирає його [плащаницею].

De eodem / Про те саме

[74] Primo sors caeli CHRISTO quia candida
cessit

Obtegit hinc functi candida membra toga.

Тому що спочатку Христу зійшло чисте призначення з неба,

Тому чиста тога-плащаниця покриває тіло померлого.

FASCICULUS XXIX / ПУЧОК XXIX**Christus sepelitur / Христос хорониться**

[75] In Crucis augustus quod Maestate fatiscit

Vis sibi Mortalem Morphee ferre thorum.

Тому що він, священний, ослаб у величі хреста,
Морфею, ти хочеш взяти Смертного собі на
ложе.

DEODEM / ПРО ТЕ САМЕ, АБО ПРО БОГА

[76] Lidius attrivit Christum crux: sicque probate

Casa auro deerat, conditur ergo solo.

Хрест із Лідії знищив Христа, уявіть собі це,
Гробниці із золота не було, то ж хорониться в
землі.

LAUS DEO / СЛАВА БОГУ

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, поетичний цикл епіграми Йосипа Туробойського про Страсті Христові – цікавий історико-літературний матеріал. У найближчій перспективі проведемо дослідження християнської поезії, яка міститься в додатку до поетики «Гіметт», і опублікуємо відповідні тексти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Києво-Могилянська академія в іменах, XVII-XVIII ст. : енциклопедичне видання / [відп. ред. В.С. Брюховецький ; наук. ред., упоряд. З.І. Хижняк]. Київ : КМ Академія, 2001. С. 548-549.
2. Седіна Джованна. Панегіричне звеличення Йоасафа Кроковського. Слово і Час. 2020. № 3. С. 65-90.
3. Съєдіна Джованна. «Поема» Fasciculus myrrhae... Йоасафа Туробойського (1699). Theatrum Humanae Vitae. Студії на пошану Наталі Яковенко. К. : Laurus, 2012. С. 435-460.
4. Циганок Ольга. Поетичний цикл про Страсті Христові Йоасафа Туробойського. Частина I. Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Випуск 92. Том 2. С. 305-311.
5. Hymettus extra Atticam duplici tramite neovatibus scandendus sive Poësis bipartite tum ligatae tum solutae orationis praeceptionibus instructa Roxolanaeque juventuti in Collegio Kijovo-Mohilaeano proposita [...] (1699). Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського, шифр 315 П/122, арк. 1-78 (зв.).
6. Oželis, Remigijus. Medieval bestiaries and their symbolic interpretation: the case of the pelican. Bogoslovni vestnik. 2023. № 83(2). С. 391-406.

REFERENCES

1. Kyievo-Mohylianska akademiia v imenakh, XVII-XVIII st. : entsyklopedychne vydannia (2001). [Kyiv-Mohyla Academy in names, XVII-XVIII centuries: encyclopedic edition] KМ Akademiia. Kyiv. 548-549. [in Ukrainian].
2. Siedina Dzhovanna (2020). Panehyrychne zvelychennia Yoasafa Krokovskoho. [Panegyric glorification of Joasaph Krokowski] Slovo i Chas. 3. 65-90. [in Ukrainian].
3. Siedina Dzhovanna (2012). «Poema» Fasciculus myrrhae... Yosyfa Turoboiskoho (1699) ["Poem" Fasciculus myrrhae... by Joseph Turoboisky (1699)] Theatrum Humanae Vitae. Studii na poshanu Natali Yakovenko. 435-460. [in Ukrainian].
4. Tsyhanok Olha (2025). Poetychnyi tsykl pro Strasti Khrystovi Yosyfa Turoboiskoho. [Poetic cycle about the Passion of Christ by Joseph Turoboisky] 1 Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 92. 2. 305-311. [in Ukrainian].
5. Hymettus extra Atticam duplici tramite neovatibus scandendus sive Poësis bipartite tum ligatae tum solutae orationis praeceptionibus instructa Roxolanaeque juventuti in Collegio Kijovo-Mohilaeano proposita [...] (1699). [Hymettus beyond Attica, to be climbed by new poets by a double path, or Poetry in two parts, provided with precepts both of verse and of prose, and presented to the Ruthenian youth in the Kyiv-Mohyla College] Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho. 315 P/122. 1-78 (zv.). [in Latin].
6. Oželis Remigijus (2023). Medieval bestiaries and their symbolic interpretation: the case of the pelican. Bogoslovni vestnik. 83(2). 391-406.

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 811.133.1:821.161.2'34'373.45

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-50>

Ольга ЧАПЛЯ,

orcid.org/0000-0001-6213-3392

доцент кафедри французької та іспанської філології
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) olha.chaplya@lnu.edu.ua

КОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ ФОНЕТИЧНИХ ЗМІН ФРАНЦУЗЬКИХ ЗАПОЗИЧЕНЬ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ НА ПРИКЛАДІ ЛЕКСЕМИ 'PARACHUTE' ('ПАРАШУТ') НА БАЗІ КОРПУСУ ГРАК (ГЕНЕРАЛЬНИЙ РЕГІОНАЛЬНО АНОТОВАНИЙ КОРПУС) І ФРАНЦУЗЬКИХ КОРПУСІВ

Проаналізовано діахронічну послідовність фонетичних змін запозичених з французької мови іменників на прикладі лексеми 'parachute' ('парашут') у XIX–XXI ст. на базі корпусу ГРАК (генеральний регіонально анотований корпус) (uacorporus.org) і французьких корпусів. Наведено приклади подібних парадигм лексем, у яких чергується фонема -y/-ю. Звернено увагу на праці сучасних мовознавців у сфері корпусної лінгвістики Шведової М. О., Фокіна С. Б.; донесено думку вітчизняних мовознавців Володимира Пономаренка та Євгенії Карпіловської щодо лексичних запозичень, які є предметом дослідження корпусної лінгвістики. Згенеровані формули за морфологічними та фонетичними ознаками досліджуваних лексем допомогли продемонструвати частотність уживання запозичених лексем в українській мові у XIX–XXI ст. Звернено увагу на етимологічний аспект у дослідженні пропозованих лексем, на особливості вимови та вживання фонем -y/-ю в українській мові, що пов'язані (зумовлені) також з артикуляційною базою носіїв мови. Розглянуто систему фонетичних позицій голосних у французькій мові, що опираються на артикуляційні та акустичні особливості мовленнєвого апарату мовців. Описано методiku корпусного аналізу подібних варіантів лексем, які піддалися фонетичним змінам. Доведено, що саме корпусне дослідження дає змогу відстежити одночасне вживання опозиційних фонем -y/-ю в запозиченнях з французької мови в діахронічній послідовності на базі прикладів різностильових текстів, зібраних у різний період. Відтворено чинники, які вплинули на закріплення за запозиченою лексемою остаточної морфологічної форми та виявлено, в який період вона закріпилася. Виконано фонетичний аналіз лексем, на підставі теоретичних наукових джерел обґрунтовано їхній правопис і вживання на сучасному етапі розвитку української мови. З'ясовано, що фонетичні особливості пов'язані з вимовою, артикуляційною базою, фонетичними традиціями носіїв мови. Простежено варіативність подібних французьких запозичень у текстах різного періоду на базі корпусу Sketch Engine.

Ключові слова: діахронічна послідовність, когнітивний, французькі запозичення, етимологічний аспект, артикуляційна база, фонема, опозиційні фонем, корпус, мовні контакти.

Olga CHAPLYA,

orcid.org/0000-0001-6213-3392

Associate Professor at the Department of French and Spanish Philology
Ivan Franko National University of Lviv
(Lviv, Ukraine) olha.chaplya@lnu.edu.ua

COGNITIVE ASPECT OF PHONETIC CHANGES OF FRENCH BORROWINGS IN THE UKRAINIAN LANGUAGE ON THE EXAMPLE OF THE LEXEME 'PARACHUTE' BASED ON THE GRAK CORPUS (GENERAL REGIONALLY ANNOTATED CORPUS) AND FRENCH CORPORA

The diachronic sequence of phonetic changes of nouns borrowed from the French language is analyzed using the example of the lexeme 'parachute' in the 19th–21st centuries. The research has been based on the GRAK corpus (general regionally annotated corpus) (uacorporus.org) and French corpora. Examples of similar lexeme paradigms in which the phoneme -y/-ю alternates are given. Attention is drawn to the works of modern linguists in the field of corpus linguistics written by Shvedova M. O., Fokin S. B.; the opinion of domestic linguists Volodymyr Ponomarenko and Evgenia Karpilovskaya regarding lexical borrowings, which are the subject of corpus linguistics research, is conveyed. The generated formulas based on morphological and phonetic features of the studied lexemes helped to demonstrate the frequency of use of borrowed lexemes in the Ukrainian language in the 19th–21st centuries. Attention is paid to the etymological aspect in the study of the proposed lexemes, to the peculiarities of pronunciation and use of the phoneme -y/-ю in the Ukrainian language, which are also related (conditioned) to the articulatory base of native speakers. The system of phonetic positions of vowels in the French language, based on the articulatory and acoustic features of the

speech apparatus of speakers, is considered. The methodology of corpus analysis of similar variants of lexemes that have undergone phonetic changes is described. It is proved that corpus research makes it possible to track the simultaneous use of oppositional phonemes -y/-ю in borrowings from the French language in a diachronic sequence based on examples of texts of different styles collected in different periods. The factors that influenced the consolidation of the final morphological form for the borrowed lexeme are reproduced and the period in which it was consolidated is revealed. A phonetic analysis of lexemes has been performed, and their spelling and use at the current stage of the development of the Ukrainian language are substantiated on the basis of theoretical scientific sources. It is found out that phonetic features are associated with pronunciation, articulatory base, and phonetic traditions of native speakers. The variability of similar French borrowings in texts of different periods has been traced based on the Sketch Engine corpus.

Key words: diachronic sequence, French borrowings, etymological aspect, articulatory base, phoneme, oppositional phonemes, corpus, language contacts.

Постановка проблеми. Стаття написана на основі великих корпусів різностильових текстів ГРАК та Sketch Engine, що дає змогу дослідити діяхронічну послідовність фонетичних змін запозичених з французької мови іменників на прикладі лексеми ‘parachute’. Завдання також полягає в тому, щоб через формули, записані мовою корпусних запитів CQL, дослідити діяхронічний аспект фонетичних словозмін на користь фонемі -у- або -ю-; з’ясувати, яка з двох фонем має більше переваг у зв’язку з артикуляційними та акустичними особливостями носіїв мови для ліпшого сприйняття в українській мові. Характерно, що у мовленнєвому потоці фонемі перебувають у різних позиціях, які є сильними або ж слабкими; тож голосні опозиційні фонемі -у-/-ю- за корелятивною ознакою мають незначну відмінність, пов’язану з вимовою. У французькій мові для фонемі -у-, яка є голосною фонемою переднього ряду, характерна видовжена округла форма губ при вимові, а також послідовна і напружена вимова (voyelle moins antérieure et aiguë). Водночас у французькій мові фонема -ou- є голосною заднього ряду, якій характерна округла форма при вимові (voyelle arrondie, très postérieure et grave), як і в українській мові (Léon M., 1975: 9). Не менш важливий етимологічний аспект у дослідженні, який формується в процесі пізнання мовцями тієї чи іншої форми слова та використанні її в повсякденному житті. Доведено, що саме корпуси є інструментом, який на підставі різностильових текстів дає змогу простежити у нашому випадку діяхронічну послідовність фонетичних змін французьких запозичень в українській мові.

Аналіз досліджень. Проведене дослідження опирається на праці у царині корпусної лінгвістики вітчизняних науковців Шведової М. О., Фокіна С. Б. Карпіловської Є. А.; в царині когнітивної лінгвістики Карпенка Ю. О., діяхронічних досліджень лексичних запозичень в українській мові Семенко Г. М., Шевченко Л. Ю., Різун В. В., Лисенко Ю. В., Пономаренка В. П.; ґрунтовних досліджень вітчизняних і зарубіжних науковців у сфері корелятивної фонетики Мороз Б. І.,

Пірко Л. С. та П’єра і Моніки Леон. Виконано фонетичний аналіз досліджуваних лексем в українській і французькій мовах, описано особливості вимови та вживання фонем, їхнє фонетичне оточення, послуговуючись дослідженнями зазначених вчених, окреслено особливості вживання досліджуваних лексем на сучасному етапі розвитку української мови. Простежено частотність вживання фонем -у-/-ю- на основі великих корпусів різностильових текстів ГРАК та Sketch Engine (Генеральний регіонально анотований корпус української мови (ГРАК; англ. General Regionally Annotated Corpus of Ukrainian, GRAC) – це корпус української мови обсягом понад 1,7 млрд токенів, призначений для проведення лінгвістичних досліджень із граматики, лексики, історії української літературної мови, а також для використання під час укладання словників і граматик. З’ясовано, що фонетичні особливості пов’язані з вимовою, артикуляційною базою, фонетичними традиціями носіїв мови.

Мета цієї статті – на основі великого корпусу різностильових текстів дослідити діяхронічну послідовність фонетичних змін запозичених з французької мови іменників на прикладі лексем ‘jury’ (‘журі/жюри’) та ‘parachute’ (‘парашут’/‘парашют’) і подібних лексем, у яких відбувається чергування фонемі -у/ю-, наприклад, у парах: ‘парашут’ – ‘капюшон’; (‘parachute’ – ‘сарушон’); ‘вестибуль’ – ‘бюро’ (‘vestibule’ – ‘bureau’), ‘авіадук’ – ‘дебют’; (‘viaduc’ – ‘début’), ‘буфет’ – ‘бювет’ (‘buffet’ – ‘buvette’); ‘парфум’ – ‘фюзеляж’; (‘parfum’ – ‘fuselage’); ‘амбразура’ – ‘кювет’; (‘amdrasure’ – ‘cuvette’). Відстежити чому в одних випадках фонема -у/ю-, перебуваючи в однаковій наголошеній сильній позиції зберегла правопис і вимову на користь фонемі -у-, а в інших – фонемі -ю-. Визначити частотність вживання запозичених лексем і подібних паралельних форм уживання на базі корпусу ГРАК (генеральний регіонально анотований корпус) та Sketch Engine в українській мові XIX–XXI ст. Саме такий підхід дає змогу розширити систему уявлень про корпуси, а з іншого

боку – звужує, ба більше, полегшує доказову базу існування уже внесених у систему корпусів багатомільйонних прикладів текстів різного авторства, спрощуючи роботу викладача, для практичного використання матеріалу на парах, семінарах, для наукової роботи тощо.

Виклад основного матеріалу. Мова – це динамічна система, тому розглядається як сукупність змінних, які взаємодіють у часі, а розвиток мови – це динамічний процес пов’язаний з реакцією на зрушення в суспільстві та мовній свідомості її носіїв (Семенко, 2019: 11–13). Поняття діакронії (від грец. «*dia*» – через, крізь і «*chronos*» – час), що характеризують, відповідно, стан системи мови, її функціонування в цей момент та історію її розвитку від стадії до стадії, були вперше введені засновником структурної лінгвістики швейцарським науковцем Фердинандом де Соссюром та узагальнені канадськими ученими Шарлем Пірсом та І. Рішаром ще на початку ХХ ст. Етимологія в широкому розумінні – це реконструкція фонетичного та морфологічного складу слова. Крім спорідненості звуків і подібності (тотожності) морфем, етимологія виявляє вибірковість поєднання морфем в окремих словотворчих моделях (Шевченко Л. Ю., Різун В. В., Лисенко Ю. В., 1993: 48–50). Когнітивний аспект етимології – це сукупність методичних прийомів, спрямованих на розкриття походження слова за допомогою пізнавальної діяльності через мовні явища. Можна зазначити, що на сучасному рівні розвитку етимології з’явився новий вектор студіювання, а саме етимологічні дослідження в когнітивному аспекті (Карпенко, 2019: 33–35).

Тож В. О. Потебня наголошував на тому, що «запозичувати – означає брати для того, щоб унести в скарбницю людської культури більше, ніж отримуєш». Особливістю мовного розвитку в контексті українського сьогодення є безпрецедентне зростання обсягу запозиченої лексики, що стоюється насамперед англійської мови як майже універсального нині «донора». Запозичена лексика становить, як зазначають вітчизняні мовознавці (див., напр.: Карпенко, 2009: 225), близько 10% словникового складу сучасної української мови, до того ж їхня частка постійно зростає (Потебня, 2025: 5). Не менш відома мовознавиця Євгенія Карпіловська зазначає, що ця галузь прикладного мовознавства «спрямована на максимально об’єктивний аналіз мовних явищ в умовах реальної живої комунікації», називаючи корпус «моделлю мовної системи, реалізованої в текстах» (Карпіловська, 2011: 9). Корпусну лінгвістику називають також «одним з пріоритетних інстру-

ментів розвитку філологічної науки», лініями розвитку якої є лінгвістичний та інформаційний аналіз тексту (Потебня, 2025: 9). Згідно з енциклопедичним визначенням: «*La linguistique de corpus est une branche de la linguistique qui étudie le langage à travers des exemples contenus dans des textes réels. En particulier elle se propose d’extraire d’un corpus les connaissances linguistiques essentielles à l’enseignement des langues et à élaboration des dictionnaires*» (Корпусна лінгвістика – це розділ лінгвістики, який вивчає мову на прикладах, що містяться в реальних текстах. Зокрема, вона має на меті вилучити з корпусу лінгвістичні знання, необхідні для викладання мови та розробки словників). У нашому випадку йдеться про мовознавче дослідження (із залученням корпусних матеріалів) лексичних запозичень, що є насамперед наслідком мовних контактів.

Дослідження виконано на матеріалі восьмої версії корпусу ГРАК, який має загальний обсяг понад 500 млн токенів, із них понад 30 млн токенів – тексти, написані в діаспорі.

Тож літера ‘u’, яка транскрибується у французькій мові як [y], – це голосна, що має характер закритої, лабіалізованої фонемі, яку потрібно вимовляти, сильно напружуючи м’язи, витягнувши губи вперед. Фонема [y] може вживатися у відкритих і закритих складах. Фонетична позиція – це звукове оточення фонемі, що створює відповідні звукові умови для її реалізації, положення фонемі щодо інших фонем і місця наголосу у слові (Шевченко Л. Ю., Різун В. В., Лисенко Ю. В., 1993: 26–69). Фонема [y] може перебувати у сильній наголошеній позиції, тобто позиції максимальної диференціації, а от слабка позиція – це позиція, в якій розрізняється менша кількість фонем, і відповідно, меншою мірою розрізняються звукові види словоформ. У слабкій позиції фонемі при вимові можуть зливатися. Французький приголосний [j], як зазначають більшість дослідників (Пірко, Мороз, 2009: 14), тобто сонорна фонема [ж], поруч з лексемами [b, [d], [g], [m, [n], [v], [z], [l], [ʒ], [r] вимовляється так, як в українській мові. В українській мові фонема [п] є шиплячим звуком, як і [ш], [ч], [щ], [дж]. А от [б], [п], [в], [м], [ф] є губними приголосними, які також можуть бути напівпом’якшеними перед голосними ‘і’, ‘ю’, ‘я’. У французькій мові останні склади є наголошуваними, але ми не можемо стверджувати, що фонема [y] в ненаголошеній позиції – це слабка фонема, і у ненаголошеній позиції звукові види цієї словоформи розрізняються менше. У чинному правописі за 2015 рік зазначено, що в українській мові транслітерація запозиченої лексеми ‘jury’ з фран-

цузької мови передається через фонему [y], а не [ю]. Згідно з чинним правописом, в українській мові це слово транслітерується як 'парашут'. Запозиченнями одного ряду є й лексема 'jury', яка має старофранцузьке походження 'juree', датується 1688 роком, що тоді означало 'un serment' ('клятва') (Nouveau dictionnaire étymologique et historique, 2006: 305). Позаяк в етимологічному словнику «Лярусу» зазначено, що лексема 'jury' запозичена з англійської мови в 1790 році саме з кінцевою фонемою 'у', і у французькій мові це єдине слово, яке має закінчення з голосною 'у'. Щодо іменника 'парашут', то він утворений шляхом поєднання латинського префікса 'para' (проти) 'chute' ('падіння'), що означає 'захист від падіння'. Загалом цей термін винайшов французький фізик, піонер зі стрибків з парашутом Луї – Себастьян Леонард (Louis-Sebastien Leonard) у 1785 році. Тож ця та інші лексеми є старофранцузькими запозиченнями, які давно природно сприймаються в українській мові.

Тож зробимо запит у корпусі ГРАК (Grac v.17), в якій корпус є інструментом – великим зібранням текстів, зрізом мови в цілому, та, використовуючи команди запропоновані упорядниками корпусу, вкажімо часовий період можливого вживання лексеми. З дидактичною метою можна перевірити орфографію графічних слів, зокрема тих, що не є початковою формою лексеми (Фокін, 2019:140).

Оберімо функцію Concordance і мовою CQL зробимо запит [lemma="журі|жюри"], корпус пропонує користувачам 29,880 прикладів транслітерації цієї лексеми, різні частиномовні варіанти словоформи 'журі/жюри', починаючи з 1911 року. Тепер обмежимо запит, щоб дізнатися, який варіант лексеми 'журі' має більшу статистику вживань у різножанрових контекстах в українській мові. Створимо чіткіший запит у корпусі мовою CQL за морфологічними ознаками. У нашому випадку зазначимо, що нам потрібно лексему 'журі/жюри' вжити в середньому роді. Отже, згенеруємо формулу так: [lemma="журі|жюри"&tag="*.n.*"], у якій через відповідні символи створимо задачу для пошуку відповідної словоформи, що вживається в українській мові у середньому роді (правила користування корпусом "Грак" легко можна знайти в гуглі). Морфологічна розмітка підказує, що для позначення середнього роду користуємося літерою 'n'. Статистика, створена на базі корпусу "Grac v.17", свідчить про те, що лексема 'журі|жюри' в середньому роді вживається в різножанрових текстах в українській мові, починаючи з 1918 року, 29,880 разів. Вибірку виконано на підставі 16 мільйонів 77 прикладів, а лексему 'журі' за

формулою CQL [lemma="журі"&tag="*.n.*"] **27, 627** (15.51 per million). Для порівняння у різні роки укладання корпусних даних у Граку. CQL [lemma="журі|жюри"&tag="*.n.*"] **25,555** (14.34 per million).

Тож можемо зробити висновок, що транслітерація цієї лексеми відбувалась в українській мові в різний проміжок часу.

Звернімось також до французького корпусу Sketch Engine та задаймо запит словоформи 'parachute' мовою CQL за тією ж формулою [lemma="parachute"]. Отже, кількість tokenів у цьому корпусі становить 35,6 (тридцять п'ять і шість) мільйонів прикладів, з яких 1,75 tokenів (тринадцять тисяч і шістсот три тисячних) прикладів з посиланням на лексему 'parachute' за формулою CQL [lemma="parachute"] • **263** 1.75 per million tokens • 0.00018%. Аналіз прикладів запропонованих у корпусі дає підстави стверджувати, що значення лексеми 'un parachute' не змінилося у французькій мові, деякі конотації у вживанні лексеми у текстах все ж наявні, та це вже тема наступного дослідження.

Отже, можемо засвідчити, що поле діяльності вивчення лексеми 'журі', та її колокацій, є чималим, тому скористаємося відповідною командою, щоб виконати запит, який нам необхідний для аналізу чи вивчення вживання тієї чи іншої лексеми. Також можемо ввести мовою CQL пошук досліджуваної лексеми за її морфологічними ознаками у корпусі Sketch Engine, послугуючись командами та рекомендаціями, які пропонує корпус для правильного виконання потрібної задачі, чи можливості обрати текст, чи документ, що допоможе зменшити коло пошуку вживання досліджуваної лексеми тощо.

На основі корпусу ГРАК (Grac v.17) укладено список частотних запозичених іменників. Пропонуємо парадигми прикладів транслітерації подібних слів українською та французькою мовами:

'парашут' – 'капюшон' ('parachute' – 'capuchon')
'вестибуль' – 'бюро' ('vestibule' – 'bureau')
'авіадук' – 'дебют' ('viaduc' – 'début')
'буфет' – 'бювет' ('buffet' – 'buvette')
'парфум' – 'фюзеляж' ('parfum' – 'fuselage')
'амбразура' – 'кювет' ('amdrasure' – 'cuvette')
'віадук' – 'костюм' ('costume' – 'viaduc')

Для пошуку лексем запозичених з французької мови та варіантів іменників цього списку ми сформулювали такий запит в корпусі Грак: Відповідь: [lemma="(параш.вестиб.авіад.*)"]. Також цей запит знайде всі лекси, які розпочинаються на: параш– (парашут, парашутизм, парашутний); вестиб– (вестибуль, вестибулярний) тощо.

Цей список можна доповнити лексемами на зразок ‘gravure’ (гравюра), ‘bulletin’ (бюлетень), ‘communication’ (комунікація), ‘aventure’ (авантюра), ‘opportunisme’, ‘buste’ (бюст). А також знаходимо на електронних платформах словників й такі запозичення з французької мови: («Absolu», «absolution», «aventurier», «adultère», «azur», «azur», «accusatif», «acupuncture», «aluvion», «allusion», «attrait», «munitions» (munitions) та їхні українські відповідники: (‘абсолют’, ‘абсолюція’, ‘авантюрист’, ‘адюльтер’, ‘ажур’, ‘азур’, ‘акузатив’, ‘акупунктура’, ‘алювій’, ‘алюзія’, ‘алюр’, ‘амуніція’ (ammunition) тощо та проводимо пошук у пропонованих корпусах, застосовуючи вищенаведені методики.

Також згенеруємо формулу мовою CQL і бачимо, що багатомільйонний корпус пропонує 23 тисячі 794 приклади вживання досліджуваних лексем, що полегшує дослідницьку роботу у текстах різного спрямування у різний період.

CQL [word="пара|ш|вестиб|авіад|парф|амбраз|в|іад|грав|авант|опорт|кост|у|ю|][^т|^ль|^к|^м|^па|^к|^па|^нізм|^м|"] 23,794 (13.08 per million)

Фонологічна система мови охоплює не тільки сукупність фонем, а й відношення між ними. Основою цих відношень є диференційні та інтегральні ознаки фонем (Карпенко, 2006: 162–163). Диференційними є такі ознаки, що відрізняють одну фонему від іншої через артикуляцію, на акустичній основі, та на підставі їхнього сприйняття мовцем. Кількість диференційних ознак фонем у різних мовах є сталою. Основні характеристики фонем – вокальність/невокальність, консонантність, дифузність, висока тональність, неперервність, дзвінкість, глухість, різкість/нерізкість тощо.

Отже, можемо засвідчити, що поле діяльності вивчення лексеми ‘журі’ та ‘парашут’, а також їхніх колокацій, є чималим, як і інших словоформ. Можемо скористатися відповідною командою, щоб виконати запит, який нам потрібний для аналізу, вивчення вживання тієї чи іншої лексеми.

Ми також можемо ввести мовою CQL пошук лексем ‘jury’ (‘журі/жюри’) та ‘parachute’ (‘парашут’/‘парашют’) за їхніми морфологічними ознаками, послуговуючись командами та підказками, які пропонує корпус ГРАК (Grac v.17), щоб правильно виконати необхідні задачі, чи можливості обрати текст, чи документ, що допоможе зменшити коло пошуку вживання досліджуваної лексеми тощо.

Ми вдалися до діяхронічного аспекту та простежили зміни фонем – у/ю- в іменниках запозичених з французької мови на прикладі лексем ‘jury’ (‘журі/жюри’) та ‘parachute’ (‘парашут’/‘парашют’/), з’ясували, які чинники впливають на вживання фонем та написання -у- чи -ю- в українській мові. Фонемі -у/ю- можуть перебувати в сильній, наголошеній позиції, та слабкій (ненаголошеній позиції); не менш вагомим чинником є артикуляційні та акустичні особливості сприйняття фонем та їхня вимова носіями мови. Корпусне дослідження сприяє насамперед тому, що корпусні запити дають змогу наочно продемонструвати за допомогою згенерованих формул частотність вживання досліджуваної лексеми у текстах, порівняти, в який період кількісно надавалась перевага лексемі ‘парашут’/‘парашют’ та ‘журі/жюри’. Наведені приклади запозичених з французької мови іменників доводять, що в українській мові одночасно вживаються в наголошеній позиції фонема -у- та фонема -ю- (‘парашут’/‘парашют’). Тобто в українській мові в словах паралельно вживається фонема -у- та -ю-, що можна пояснити традицією вимови запозиченого слова. Можемо впевнено стверджувати, що певна частина запозичень в українській мові свого часу надійшла через посередництво саме французької мови, а також з англійської, яку можемо розглядати як посередника, особливо щодо лексеми ‘jury’ (‘журі/жюри’).

Тож ми дійшли висновку, що залучений корпусний матеріал (основним джерелом є Грак (Grac v.17) свідчить про широку вживаність названих лексем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Карпенко Ю.О. Вступ до мовознавства. Київ: Академія, 2009. 334 с.
2. Карпіловська Є.А. *Українська лінгвістика сьогодні*: веб-сайт. URL: Polit.UA (дата звернення: 21.03.2011).
3. Мороз Б.І., Пірко Л.С. Вступний корективно-фонетичний курс французької мови. Львів: Тріада плюс, 2009. 128 с.
4. Семенко Г.М. Синхронія і діяхронія в історичних соціолінгвістичних дослідженнях. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Сер. Філологія. № 7(75). 2019. С. 11-13. URL: <https://journals.oa.edu.ua/Philology/article/view/2556>
5. Фокін С.Б. Комп’ютерні інноваційні технології в перекладацькій та перекладознавчій діяльності: навч. посібник. Київ: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2019. 254 с.
6. Шведова М.О. *Граматичне освоєння запозичених іменників із кінцевим -о в українській мові: корпусне дослідження*. *Українська мова*. 2020. № 2 (74). С. 13–30.
7. Шевченко Л.Ю., Різун В.В., Лисенко Ю.В. *Сучасна українська мова: довідник*. Київ: Либідь, 1993. 331 с.

8. Пономаренко В. П. Семантична еволюція кодифікованих мовних запозичень в українській мові XIX ст. *Науково-теоретичний журнал Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України. Сер. Мовознавство*. 2025, № 2. С. 3-18.
9. Léon Pierre et Monique. Introduction à la phonétique correlative. Paris: Évreux, 1975. 97 p.
10. Nouveau dictionnaire étymologique et historique. Paris.: Librerie Larousse. 2006. 806 p.
11. Корпус Лейпцизький URL:
12. Корпус ГРАК URL: https://parasol.vmguest.uni-jena.de/grac_crystal/
13. Корпус текстів української мови mova.info URL: : <https://doi.org/10.15407/ukrmova2020.01.013>
14. Корпус URL: : <https://ukrainian.stackexchange.com/questions/2979/>
15. Корпус URL: Centre de traduction et de terminologie juridiques (CTTJ), Faculté de droit, Université de Moncton: <https://www.google.com/url?q=https://www.btb.termiumpplus.gc.ca/tpv2guides/guides/juridi/index-fra.html>

REFERENCES

1. Karpenko Yu.O. (2009). Vstup do movoznavstva. [Introduction to Linguistics] Kyiv: Akademiia, 2009. 334. [in Ukrainian].
2. Karpilovska Ye.A. (2011). Ukrainska linhvistyka sohodni: veb-sait. [Ukrainian linguistics today: website] URL: Polit. UA [in Ukrainian].
3. Moroz B.I., Pirko L.S. (2009). Vstupnyi korektyvno-fonetychnyi kurs frantsuzkoï movy. [Cours phonétique correctif introductif de la langue française]. Lviv: Triada plus, 2009. 128. [in French].
4. Semenko G.M. (2009). Synkhroniia i diakhroniia v istorychnykh sotsiolinhvistychnykh doslidzhen. [Synchronie et diachronie dans la recherche sociolinguistique historique. Notes scientifiques de l'Université nationale «Académie d'Ostroh»]. Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Ser. Filolohiia. № 7(75). 2019. 11-13. [in Ukrainian].
5. Fokin S.B. Kompiuterni innovatsiini tekhnolohii v perekladatskii ta perekladoznavchii diialnosti: navch. posibnyk. [Computer-based innovative technologies in translation and translation studies: textbook]. Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv, 2019. 254. [in Ukrainian].
6. Shvedova M.O. (2020). Hramatychno osvoinnia zapozychenykh imennykiv iz kintsevym -o v ukrainskii movi: korpusne doslidzhennia. [Développement grammatical des noms empruntés en -o– en ukrainien : étude de corpus]. Langue ukrainienne. N° 2 (74). 13-30. [in Ukrainian].
7. Shevchenko L.Yu., Rizun V.V., Lysenko Y.V. (1993). Suchasna ukrainska mova: dovidnyk. [L'ukrainien moderne : ouvrage de référence]. 331. [in Ukrainian].
8. Ponomarenko V. P. (2025). Semantychna evoliutsiia kodyfikovanykh movnykh zapozychen v ukrainskii movi XIX st. [Semantic evolution of codified linguistic borrowings in the Ukrainian language of the 19th century] *Naukovo-teoretychnyi zhurnal Instytutu movoznavstva im. O. O. Potebni NAN Ukrainy. Ser. Movoznavstvo*, 2. 3-18. [in Ukrainian].
9. Léon Pierre et Monique. Introduction à la phonétique correlative. [Introduction to correlative phonetics] (1975). 97. [in French].
10. Nouveau dictionnaire étymologique et historique (2006). [New etymological and historical dictionary]. 806. [in French].
11. Korpus Leiptysyky [Leiptsyky Corpus] URL: [in Ukrainian].
12. Korpus HRAK [GRAK Corpus] URL: https://parasol.vmguest.uni-jena.de/grac_crystal/ [in Ukrainian].
13. Korpus tekstiv ukrainskoï movy mova.info [Corpus of Ukrainian language texts mova.info] URL: <https://doi.org/10.15407/ukrmova2020.01.013> [in Ukrainian].
14. Korpus [Corpus] URL: <https://ukrainian.stackexchange.com/questions/2979/> [in Ukrainian].
15. Korpus [Corpus] URL: Centre de traduction et de terminologie juridiques (CTTJ). Faculté de droit, Université de Moncton: <https://www.google.com/url?q=https://www.btb.termiumpplus.gc.ca/tpv2guides/guides/juridi/index-fra.html> [in French].

Дата першого надходження рукопису до видання: 11.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 811.161.2'35+37.016:004.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-51>

Галина ШКУРКО,

orcid.org/0000-0003-4872-3809

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови

Державного вищого навчального закладу «Ужгородський національний університет»
(Ужгород, Україна) galyna.shkurko@uzhnu.edu.ua

ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ВИКЛАДАННЯ ОРФОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ ЦИФРОВОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА

У статті здійснено комплексне дослідження інтерактивних технологій викладання української орфографії в умовах стрімкого розвитку цифрового освітнього середовища. Метою роботи визначено теоретичне обґрунтування й практичну перевірку ефективності інтерактивних цифрових інструментів, а також розкриття педагогічних умов, що забезпечують підвищення рівня орфографічної компетентності здобувачів вищої освіти. Методологія дослідження ґрунтується на аналізі сучасних лінгводидактичних концепцій, систематизації традиційних і цифрових підходів до формування орфографічних умінь, інтерпретації наукових джерел та узагальненні практик використання мультимодальних, гейміфікованих і адаптивних ресурсів.

Наукову новизну становить обґрунтування багатовимірної моделі розвитку орфографічної компетентності, яка інтегрує інтерактивні платформи, мультимодальні засоби, інструменти штучного інтелекту, елементи проєктної діяльності та дидактичні механізми контекстуалізації мовного матеріалу. Розкрито педагогічні умови ефективного формування орфографічної компетентності, зокрема впровадження адаптивних тренажерів, мультимодальних ресурсів, контекстуально орієнтованих завдань, творчої та проєктної діяльності, а також створення викладачем сприятливого цифрового середовища.

У висновках обґрунтовано, що використання інтерактивних технологій забезпечує активізацію когнітивної діяльності, формування стійких орфографічних асоціацій, підвищення мотивації та оптимізацію процесу засвоєння правописних норм. Визначено, що поєднання мультимодальних ресурсів, інтелектуальних систем і контекстуальних завдань створює оптимальні умови для підвищення результативності орфографічної підготовки. Отримані результати свідчать про суттєву перевагу інтерактивних цифрових інструментів порівняно з традиційними методами навчання.

Ключові слова: орфографічна компетентність, орфографія, інтерактивні технології, цифрове освітнє середовище, мультимодальність, штучний інтелект, педагогічні умови.

Halyna SHKURKO,

orcid.org/0000-0003-4872-3809

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Ukrainian Language
Uzhhorod National University
(Uzhhorod, Ukraine) galyna.shkurko@uzhnu.edu.ua

INTERACTIVE TECHNOLOGIES FOR TEACHING ORTHOGRAPHY IN THE CONTEXT OF A DIGITAL EDUCATIONAL ENVIRONMENT

The article presents a comprehensive study of interactive technologies for teaching Ukrainian orthography in the context of the rapid development of the digital educational environment. The purpose of the work is defined as the theoretical substantiation and practical verification of the effectiveness of interactive digital tools, as well as the identification of pedagogical conditions that ensure the improvement of orthographic competence among higher education students. The research methodology is based on the analysis of contemporary linguodidactic concepts, the systematization of traditional and digital approaches to developing orthographic skills, the interpretation of scholarly sources, and the generalization of practices involving multimodal, gamified, and adaptive resources.

The scientific novelty is constituted by the substantiation of a multidimensional model of orthographic competence development, which integrates interactive platforms, multimodal tools, artificial intelligence technologies, elements of project-based learning, and didactic mechanisms for contextualizing language material. The pedagogical conditions of effective orthographic competence formation are identified, including the implementation of adaptive trainers, multimodal resources, context-oriented tasks, creative and project activities, as well as the creation of a supportive digital environment by the instructor.

The conclusions emphasize that the use of interactive technologies ensures the activation of cognitive activity, the formation of stable orthographic associations, increased motivation, and the optimization of the process of mastering

spelling norms. It is determined that the combination of multimodal resources, intelligent systems, and contextual tasks creates optimal conditions for enhancing the effectiveness of orthographic training. The obtained results demonstrate a significant advantage of interactive digital tools compared to traditional teaching methods.

Key words: *orthographic competence, orthography, interactive technologies, digital educational environment, multimodality, artificial intelligence, pedagogical conditions.*

Стрімкий розвиток цифрового освітнього середовища зумовлює перегляд усталених методик викладання української орфографії. Традиційні форми й методи, орієнтовані переважно на репродуктивну діяльність, уже не забезпечують достатнього рівня сформованості орфографічних навичок та не відповідають когнітивним потребам сучасного здобувача освіти. Натомість інтерактивні технології, що ґрунтуються на принципах активної взаємодії, динамічності та оперативного зворотного зв'язку, демонструють вищу результативність у процесі засвоєння орфографічних норм.

Постановка проблеми. У сучасній педагогічній практиці простежується суттєвий дисбаланс між стрімким розвитком цифрових технологій та збереженням переважно традиційних методів викладання орфографії, ефективність яких у нових умовах поступово знижується. Це зумовлює потребу переосмислення підходів до формування орфографічної компетентності здобувачів вищої освіти. Важливим завданням сучасних лінгводидактичних досліджень постає обґрунтування доцільності інтеграції інтерактивних технологій в освітній процес, визначення їхнього дидактичного потенціалу та окреслення умов, що забезпечують результативність їхнього функціонування в цифровому освітньому середовищі.

Аналіз досліджень. Упродовж останніх років міжнародна дослідницька спільнота фіксує помітне зростання інтересу до ролі цифрових та інтерактивних технологій у формуванні мовних компетентностей. Великі огляди й міждисциплінарні звіти підкреслюють, що цифрові інструменти (гейміфікація, інтерактивні мультимедійні модулі, аналітика навчання, XR-технології) можуть підсилювати мотивацію, наглядність і швидкість освоєння навичок. Український контекст представлений як дослідженнями впровадження мобільних і вебзастосунків у навчальний процес, так і аналітичними роботами щодо цифрових диктантів та автоматичних засобів тестування грамотності. Мовознавці відзначають потенціал цифрових рішень для масштабування практики орфографічного тренування й моніторингу успішності, але одночасно підкреслюють існування низки організаційно-методичних перешкод: недостатня підготовка викладачів, фрагментарність ресурсів, проблеми з адаптацією до навчальних

програм і стандартизованою оцінкою результатів (Piatykor, Pronina, Kotykhova, 2023). Наразі науковці активно працюють у двох напрямках для формування орфографічної компетентності в сучасному цифровому освітньому середовищі: розроблення інструкційно-методичних моделей, які поєднують інтерактивні технології з традиційними вправами для забезпечення стійкого орфографічного результату; вивчення ролі вчителя/викладача як дизайнера цифрового навчального середовища (Palamar, Brovko, Semerikov, 2024).

Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні та практичній перевірці ефективності інтерактивних технологій викладання орфографії в умовах цифрового освітнього середовища, а також у визначенні педагогічних умов, що забезпечують підвищення рівня орфографічної компетентності здобувачів освіти.

Виклад основного матеріалу. Динамічне формування цифрового освітнього середовища зумовлює підвищення вимог до рівня мовної підготовки здобувачів вищої освіти, серед яких орфографічна компетентність посідає одне з провідних місць. І. Кучеренко зазначає, що «розвиток орфографічної компетентності спрямовано на практичне опанування й удосконалення писемного мовлення для того, щоб мовець міг вільно та правильно використовувати засоби української літературної мови в суспільному, громадському, професійному і повсякденному писемному спілкуванні» (Кучеренко, 2024: 115).

Грамотність, як складова професійної комунікації, визначає якість фахової діяльності майбутніх фахівців, а відтак – потребує науково обґрунтованих і методично ефективних підходів до її формування. Саме тому дослідження технологій навчання орфографії в умовах цифровізації освітнього простору набуває особливої актуальності, оскільки сучасний здобувач освіти працює в інформаційно насиченому середовищі, оперує великими обсягами цифрових текстів і потребує таких методів навчання, які відповідають його когнітивним та операційним потребам.

Упродовж тривалого часу основою формування орфографічних умінь залишалися традиційні підходи, зосереджені на репродуктивних видах діяльності та засвоєнні правил. Традиційна методика передбачає використання списування, диктантів,

вправ на вставляння пропущених букв, аналітико-синтетичних завдань, трансформацій тексту, пояснення орфограм тощо. Такі вправи забезпечують системність подання матеріалу, сприяють формуванню базових навичок і підтримують чітку структуру навчального процесу. Однак їхня ефективність істотно знижується в умовах цифрової взаємодії: здобувачі освіти часто сприймають їх як рутинні, вони не формують достатнього рівня інтелектуальної активності, не стимулюють автономного мислення, а відсутність оперативного зворотного зв'язку обмежує можливості корекції власних орфографічних дій. Також такі методики залишаються переважно статичними й одновекторними.

І. Кучеренко для оновлення орфографічних знань здобувачів освіти пропонує введення «проблемно-інформаційної розповіді в супроводі мультимедійної презентації; пояснення-візуалізації; порівняльного зіставлення варіативного написання; проблемної розповіді за допомогою порівняльних таблиць; аналізу мовних одиниць шляхом інтерактивної взаємодії тощо» (Кучеренко, 2024: 116).

Комплексний підхід до використання цифрових технологій обґрунтовано і в працях В. Бикова, О. Спіріна та О. Пінчука, які визначають принципи відкритості, активної співпраці та зручності інтерфейсу як ключові умови ефективності цифрового навчання (Биков, Спірін, Пінчук, 2020). Ці принципи створюють підґрунтя для реалізації методик, орієнтованих на активний внесок здобувачів освіти в навчальний процес, можливість миттєвого зворотного зв'язку, адаптивність і доступність навчального контенту. Таким чином інтерактивні інструменти, що забезпечують динамічну взаємодію, гейміфікований підхід і швидкий зворотний зв'язок демонструють значний потенціал у формуванні орфографічної компетентності. Вони дозволяють інтегрувати навчальну, мотиваційну й аналітичну складові, що робить освітній процес більш гнучким, адресним та ефективним порівняно з традиційними методами.

С. Дубовик, К. Дімітруха розглядають такі програмні засоби для цифрових інтерактивних технологій, які доцільно застосовувати вчителям із метою формування граматики-орфографічних умінь навичок: віртуальна реальність (VR); доповнена реальність (AR); інтерактивна візуалізація; інтерактивні вебсайти; інтерактивні додатки; інтерактивне відео (зокрема, мовні рубрики «Як правильно сказати?», «Як правильно написати?»); цифрові інтерактивні ігри (гейміфікація); вебквест; інтерактивні книги; підручники і посіб-

ники; інтерактивні онлайн-дошки (Twiddla, Miro, AWWApp, IDroo, Conceptboard і Limnu); QR-код (Дубовик, Дімітрухіна, 2024: 691–694).

Зауважимо, що інтерактивність передбачає не лише технічну мультимедійність, а насамперед залучення здобувача вищої освіти до процесу пізнання через діалог, співтворчість, моделювання ситуацій, вибір навчальної траєкторії та постійний зворотний зв'язок. У межах вищої освіти інтерактивні технології реалізуються через низку інструментів:

1. Адаптивні цифрові тренажери орфографічних дій, що автоматично підбирають завдання за рівнем складності, надають миттєвий зворотний зв'язок і дозволяють відстежувати власний прогрес.

2. Гейміфіковані середовища, які забезпечують навчальну діяльність у формі інтерактивних ігор, квестів, ситуаційних викликів; підтримують мотивацію та формують орфографічну пильність.

3. Онлайн-платформи для виконання динамічних вправ, де здобувачі освіти працюють із варіативними завданнями (вибір правильного варіанта, встановлення відповідностей, реконструкція слова, виправлення помилок).

4. Інтерактивні тести з оперативним зворотним зв'язком, що дозволяють одразу бачити помилки, отримувати пояснення та коригувати стратегії письма.

5. Інструменти спільного редагування текстів, які передбачають колективну роботу над текстом, взаємоперевірку, коментування та обговорення орфографічних рішень.

6. Цифрові мультимодальні засоби: візуалізовані моделі, інтерактивні схеми, анімовані приклади орфограм, відеофрагменти з поясненнями – ресурси, що поєднують зоровий, аудіальний і вербальний канали.

7. Матеріали, створені за допомогою технологій штучного інтелекту (генеровані зображення, персоналізовані приклади, індивідуальні набори вправ), які забезпечують гнучкість і різноманітність навчання.

8. Контекстуалізовані цифрові завдання, що включають орфографічні одиниці в ситуаційні мінітексти, історії, комунікативні фрагменти, що краще відображають реальне мовне використання.

9. Мнемотехнічні цифрові ресурси (візуальні асоціації, цифрові мнемокarti, поєднання слова з образом), які сприяють створенню стійких когнітивних зв'язків.

10. Кінетично-орієнтовані цифрові моделі, що використовують рухові або симуляційні GIF-анімації та демонстрації для закріплення складних орфографічних правил.

Використання таких інструментів сприяє активізації мисленнєвих операцій, розвитку орфографічної пильності, вдосконаленню навичок аналізу та прогнозування правописних ситуацій.

У сучасному цифровому освітньому середовищі інтерактивні та мультимедійні засоби, зокрема матеріали, що створюються за допомогою штучного інтелекту, виявляють значний потенціал у формуванні орфографічної компетентності здобувачів освіти. Генеративні технології сприяють трансформації традиційної моделі навчання, орієнтованої переважно на текстові форми подання матеріалу, у мультимодальну систему, що поєднує візуальні, аудіальні, кінетичні й аналітичні механізми засвоєння. Наприклад, під час опрацювання слів, у яких не вживається апостроф, доцільним є використання штучно згенерованих зображень, що сприяють кращому запам'ятовуванню правильного написання (*морквяний, горохвяний, духмяний, мавпячий* тощо).



Рис. 1. Зразок використання генеративних технологій

Поєднання зорового та вербального каналів інформації дозволяє формувати стійкі асоціативні зв'язки, які підсилюють орфографічну пам'ять та підвищують точність відтворення.

Застосування зображень у поєднанні з контекстуалізованими текстами – короткими історіями, дидактичними ситуаціями або мініатюрами – забезпечує додатковий когнітивний ефект. Сюжетність сприяє активізації емоційно-образного мислення, а включення орфографічної одиниці в комунікативно значущий контекст створює умови для її більш надійного засвоєння.

У такий спосіб формується багаторівнева мнемотехнічна система, що охоплює слово, візуальну модель, контекст і семантичні асоціації. Такий підхід підсилює довготривале запам'ятовування та сприяє свідомому засвоєнню орфографічних норм.



Рис. 2. Зразок згенерованого зображення в поєднанні з контекстуалізованим текстом

Ефективним інструментом навчання орфографії виступають також ритмізовані тексти: поезії та пісні, створені здобувачами освіти. Ритмічна організація мовлення сприяє автоматизації орфографічних дій, оскільки забезпечує акустичне структурування інформації, що полегшує її довготривале збереження.

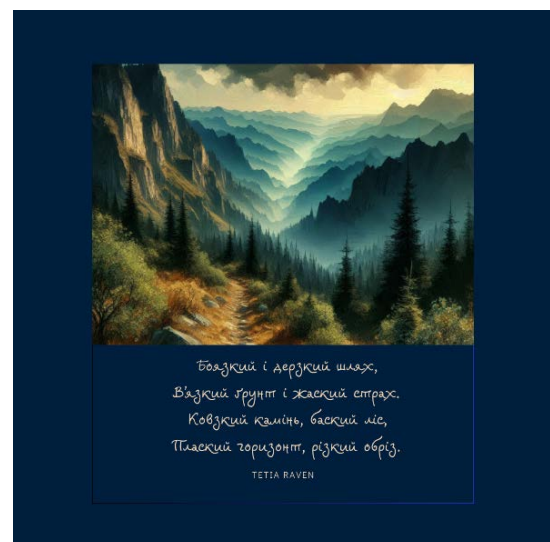


Рис. 3. Зразок ритмізованого тексту

Окрему групу становлять скороговки й чистомовки. Ці короткі ритмічні конструкції активізують артикуляційний апарат і сприяють формуванню стійких орфографічних асоціацій. Вони допомагають здобувачам освіти швидше розрізняти складні звуко-буквені поєднання, тренують правильну вимову й водночас закріплюють написання типових орфограм. Наприклад: *Ацтекське капучино добре смакує з баскським чизкейком. Контрастний контраст контрастує так контрастно, що інші контрасти не витримують контрастності. Герцогський гінець гортанно вигукував*

герцогські грамоти, гуркочучи грізним герцогським голосом. Падишахський погонич виконував падишахські приписи, доки падишахські писарі описували падишаху результати падишахського погонича. Використання таких мовних моделей робить процес орфографічного тренування більш динамічним і доступним.

Доцільним є й використання візуально-комічних форм – мемів зі складними для написання словами. Створення таких матеріалів дає можливість поєднувати орфографічну норму із соціальним контекстом функціонування мови, що підвищує залученість здобувачів освіти і сприяє формуванню критичного ставлення до власного мовлення.

Додатковий навчальний ефект забезпечує створення авторських мнемофраз, які можуть бути розроблені як викладачем, так і здобувачами вищої освіти. Їхнє поєднання з візуалізованими зображеннями формує комплексну мнемотехнічну модель: орфографічна одиниця – асоціація – візуальний образ – контекст застосування. Наприклад: *Віфі* «Пумба», «Пава має Буфа» (для запам'ятовування губних звуків); «Птахофека», «Купи факти і хату», «Хто купить Фіту?» (префікс -с); *Твій званий львівський хвалько Володимир Гвинтик двічі сватався до Фекли* (чергування у/в). Такий підхід посилює когнітивну структурованість матеріалу, сприяє формуванню навичок самоконтролю й розвиває механізми внутрішнього прогнозування правопису.

Кінетичний компонент навчання також сприяє підвищенню результативності формування орфографічних умінь. Рухові вправи – інсценізації, демонстрація винятків зі спрощення – забезпечують активізацію моторної пам'яті, яка в поєднанні з вербальними та візуальними стимулами створює умови для комплексного запам'ятовування.

Цифрові інтерактивні платформи, такі як LearningApps, Wordwall, Quizlet, Kahoot! та інші забезпечують оперативний зворотний зв'язок, адаптивність рівнів складності, можливість індивідуального темпу навчання та гейміфікацію освітнього процесу. Застосування таких ресурсів сприяє формуванню орфографічної пильності, розвитку здатності до самокорекції й підсиленню навчальної мотивації.

Використання штучного інтелекту для аналізу мовного матеріалу відкриває широкі можливості для виявлення типових орфографічних помилок, визначення частотності уживання одиниць і відстеження порушень правописних норм у реальному мовному середовищі. Поєднання автоматичного та студентського редагування створює

умови для розвитку критичного мислення: здобувачі вищої освіти зіставляють власні рішення з алгоритмічними, визначають помилки, пропущені системою, і формують навички відповідального використання цифрових інструментів.



Рис. 4. Зразки інтерактивних вправ на ресурсах LearningApps, Wordwall

Перспективним напрямом удосконалення орфографічної компетентності в умовах цифровізації є залучення здобувачів вищої освіти до проєктної діяльності, що поєднує творчість, практичну взаємодію та використання популярних цифрових платформ. Особливо ефективними вважаємо проєкти, пов'язані зі створенням контенту в соціальних мережах, адже вони інтегрують навчальні цілі у звичне для здобувачів вищої освіти середовище комунікації й підсилюють внутрішню мотивацію.

Одним із сучасних і привабливих форматів є розроблення тематичних масок у тіктоці, які в ігровій формі звертають увагу на складні орфограми. Наприклад, маска може випадково генерувати слова з потенційними орфографічними труднощами (апостроф, подвоєння, чергування приголосних, ненаголошені голосні), а користувач має за кілька секунд обрати правильний варіант написання. Такий інструмент не лише тренує швидкість орфографічних рішень, а й створює додатковий соціальний ефект, оскільки користувачі платформи можуть ділитися результатами, змагатися та поширювати освітній контент.

Ще одним видом проєктної діяльності є створення навчальних коротких відео, у яких здобувачі освіти пояснюють правопис окремих слів, демонструють типові помилки, ставлять запитання аудиторії («Чи знаєте ви, як правильно написати...?») та пропонують інтерактивні мінізавдання. Такий формат сприяє розвитку навичок лаконічного подання матеріалу, критичного добору мовних фактів і застосуванню орфографічних знань у реальних ситуаціях пояснення.

Окрім цього, проєктні завдання мотивують до ініціативного пошуку інформації, створення

власних прикладів, побудови мікросюжетів, використання мультимодальних засобів (зображення, анімація, субтитри, голосові пояснення). Здобувачі вищої освіти також отримують можливість аналізувати реакції аудиторії, коментарі користувачів, типові запитання, що підсилює рефлексивний компонент навчання й сприяє глибшому засвоєнню орфографічних норм. Таким чином, проєктна діяльність у цифровому середовищі не лише модернізує навчальний процес, а й формує комунікативну, медійну та інформаційну грамотність здобувачів.

На основі опрацювання теоретичних положень та аналізу сучасних цифрових практик визначаємо комплекс педагогічних умов, що забезпечують результативність формування орфографічної компетентності в цифровому освітньому середовищі:

1. Ефективність навчання забезпечується системним упровадженням адаптивних та інтерактивних цифрових інструментів, які надають миттєвий зворотний зв'язок, підтримують індивідуальну траєкторію навчання та формують орфографічну пильність.

2. Важливою умовою є використання мультимодальних ресурсів (візуальних, аудіальних, кінетичних), що сприяють створенню стійких асоціативних зв'язків і забезпечують багаторівневу переробку навчальної інформації.

3. Значну роль відіграє організація контекстуалізованої діяльності здобувачів освіти – виконання інтерактивних завдань, робота з мінітекстами, створення власних прикладів і ситуаційних

моделей, що відображають реальні комунікативні умови використання мови.

4. Результативність підвищується завдяки залученню здобувачів освіти до проєктної та творчої діяльності в цифровому середовищі, зокрема через роботу з відеоконтентом, інтерактивними форматами та соціальними платформами, що зміцнюють внутрішню мотивацію і сприяють осмисленому засвоєнню норм правопису.

5. Важливою педагогічною умовою є проєкування викладачем відкритого, зручного й співпрацеорієнтованого цифрового простору, який забезпечує можливості для самоконтролю, взаємодії, рефлексії та розвитку критичного мислення в царині орфографії.

Висновки. Інтерактивні технології, мультимодальні ресурси, інтелектуальні системи та сучасні форми проєктної діяльності здобувачів освіти утворюють багатовимірну модель формування орфографічної компетентності, що істотно перевищує за ефективністю традиційні підходи. Поєднання візуальних, аудіальних, моторних, аналітичних і творчих механізмів забезпечує створення гнучкого й динамічного навчального середовища, яке відповідає когнітивним особливостям сучасного здобувача вищої освіти, стимулює його мотивацію та сприяє стійкому засвоєнню правописних норм. Інтеграція проєктних цифрових практик перетворює процес опанування орфографії на актуальну, залучену й соціально значущу діяльність, що формує не лише грамотність, а й здатність творчо застосовувати знання в реальному цифровому просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Биков В.Ю., Спірін О.М., Пінчук О.П. Сучасні завдання цифрової трансформації освіти. *Вісник Кафедри ЮНЕСКО «Неперервна професійна освіта XXI століття»*. 2020. № 1. С. 27–36.
2. Дубовик С., Дімітруха К. Вивчення граматики-орфографічного матеріалу в початковій школі засобами цифрових технологій. *Вісник науки та освіти. Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія»*. 2024. Вип. 3 (21). С. 685–697.
3. Кучеренко І. Формування орфографічної компетентності здобувачів вищої освіти. *Викладання мов у вищих навчальних закладах освіти на сучасному етапі. Міжпредметні зв'язки*. 2024. Вип. 44. С. 110–121. <https://doi.org/10.26565/2073-4379-2024-44-07>
4. Palamar S., Brovko K., Semerikov S. Enhancing Foreign Language Learning in Ukraine: Immersive Technologies as Catalysts for Cognitive Interest and Achievement. *Selected Papers of the X International Scientific Conference «Information Technology and Implementation»*. Conference Proceedings. Kyiv, November 20–21, 2023 (3624). P. 69–81.
5. Piatykor O., Pronina O., Kotykhova L. Digital technologies for conducting dictations in Ukrainian. *Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology*. 2023. 11 (3). P. 198–210. <https://doi.org/10.32919/uesit.2023.03.04>

REFERENCES

1. Bykov, V.Yu., Spirin, O.M., & Pinchuk, O.P. (2020). Suchasni zavdannia tsyfrovoyi transformatsii osvity [Modern tasks of digital transformation of education]. *Visnyk Kafedry YuNESKO «Neperervna profesiina osvita XXI stolittia»*, 1, 27–36 [in Ukrainian].
2. Dubovyk, S., & Dimitrukha, K. (2024). Vyvchennia hramatyko-orfohrafichnoho materialu v pochatkovii shkoli zasobamy tsyfrovoykh tekhnolohii [The study of grammar and orthographic material in primary school by means of digital technologies]. *Visnyk nauky ta osvity. Serii «Filolohii», Serii «Pedahohika», Serii «Sotsiolohii», Serii «Kultura i mystetstvo», Serii «Istoriia ta arkheolohii»*, 3 (21), 685–697. [in Ukrainian].

3. Kucherenko, I. (2024). Formuvannia orfohrafichnoi kompetentnosti здобувачів вищої освіти [Formation of orthographic competence of higher education students]. *Vykladannia mov u vyshchych navchalnykh zakladyakh osvity na suchasnomu etapi. Mizhpredmetni zviazky*, 44, 110–121. <https://doi.org/10.26565/2073-4379-2024-44-07> [in Ukrainian].
4. Palamar S., Brovko K., Semerikov S. Enhancing Foreign Language Learning in Ukraine: Immersive Technologies as Catalysts for Cognitive Interest and Achievement. *Selected Papers of the X International Scientific Conference «Information Technology and Implementation». Conference Proceedings*. Kyiv, November 20–21, 2023 (3624). P. 69–81
5. Piatyko O., Pronina O., Kotykhova L. Digital technologies for conducting dictations in Ukrainian. *Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology*. 2023. 11 (3). P. 198–210 <https://doi.org/10.32919/uesit.2023.03.04>

Дата першого надходження рукопису до видання: 12.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Ельдар ОСМАНОВ,

orcid.org/0009-0000-4567-148X

аспірант

Навчально-наукового інституту філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

(Київ, Україна) *e@qirimca.org*

СТРУКТУРА ТА ЗМІСТ ЛЕКСИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ В УСНОМУ КРИМСЬКО-ТАТАРСЬКОМУ МОВЛЕННІ В УМОВАХ ШТУЧНОГО БІЛІНГВІЗМУ

У статті здійснено ґрунтовний теоретико-методологічний аналіз актуальної проблеми визначення компонентної структури та змістового наповнення лексичної компетентності учнів 5–6 класів закладів загальної середньої освіти в усному кримськотатарському мовленні. Актуальність дослідження зумовлена критичним соціолінгвістичним станом кримськотатарської мови, яку класифіковано в «UNESCO Atlas of the World's Languages in Danger» як таку, що перебуває під серйозною загрозою зникнення, а також глобальним контекстом Міжнародного десятиліття мов корінних народів (2022–2032), проголошеного Генеральною Асамблеєю ООН. Особливу увагу приділено нормативно-правовому забезпеченню мовної освіти в контексті реалізації Закону України «Про корінні народи України» та Стратегії розвитку кримськотатарської мови на 2022–2032 роки.

Метою статті є наукове обґрунтування інтегративної моделі лексичної компетентності, що враховує специфіку аглютинативної морфології тюркських мов, перехід на латинську графіку, затверджену урядом, та психолінгвістичні особливості підлітків-білінгвів, які проживають переважно поза межами природного мовного середовища. У процесі дослідження використано комплекс методів: аналіз наукової літератури з лінгводидактики, психолінгвістики та соціолінгвістики; моделювання структури компетентності; синтез теоретичних положень для визначення стратегій подолання мовної тривожності.

Результати дослідження представлено у вигляді трикомпонентної моделі лексичної компетентності. Лінгвістичний компонент включає активний словник, навички афіксації та усвідомлення явища сингармонізму. Соціолінгвістичний компонент охоплює опановування етикетними формулами, культурно маркованою лексикою та реалізацію концепції «мовного громадянства» (Linguistic Citizenship). Психологічний компонент визначає здатність до когнітивного контролю над перемикуванням кодів та подолання бар'єра мовної тривожності (афективного фільтра). Зроблено висновок про необхідність імплементації розробленої моделі в освітній процес Нової української школи (НУШ) для забезпечення ефективного формування комунікативних навичок учнів.

Ключові слова: лексична компетентність, кримськотатарська мова, усне мовлення, учні середньої школи, штучний білінгвізм, перемикування кодів, мовна тривожність, соціокультурна компетенція.

Eldar OSMANOV,

orcid.org/0009-0000-4567-148X

Postgraduate Student

Educational and Scientific Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv

(Kyiv, Ukraine) *e@qirimca.org*

STRUCTURE AND CONTENT OF LEXICAL COMPETENCE OF SECONDARY SCHOOL STUDENTS IN ORAL CRIMEAN TATAR SPEECH UNDER CONDITIONS OF ARTIFICIAL BILINGUALISM

The article presents a comprehensive theoretical and methodological analysis of the current issue regarding the definition of the component structure and content of lexical competence in fifth- and sixth-grade students of general secondary education institutions in Crimean Tatar oral speech. The relevance of the study is conditioned by the critical sociolinguistic state of the Crimean Tatar language, which is classified in the «UNESCO Atlas of the World's Languages in Danger» as being severely endangered. It also takes into account the global context of the International Decade of Indigenous Languages (2022–2032), proclaimed by the UN General Assembly. Special attention is paid to the regulatory and legal support of language education in the context of implementing the Law of Ukraine «On Indigenous Peoples of Ukraine» and the Strategy for the Development of the Crimean Tatar Language for 2022–2032.

This article aims to scientifically substantiate an integrative model of lexical competence that takes into account the specifics of the agglutinative morphology of Turkic languages. It also considers the transition to the Latin script approved by the government, and the psycholinguistic characteristics of bilingual adolescents. These adolescents primarily reside outside their natural language environment. The research employs a range of methods, including the analysis of scientific literature on linguodidactics, psycholinguistics, and sociolinguistics; modeling of competence structures; and synthesis of theoretical provisions to determine strategies for overcoming language anxiety.

The results of the study are presented in the form of a three-component model of lexical competence. The linguistic component includes active vocabulary, skills of affixation, and awareness of the phenomenon of synharmony (vowel harmony). The sociolinguistic component encompasses the mastery of etiquette formulas, culturally marked vocabulary, and the application of the concept of «Linguistic Citizenship.» The psychological component determines the ability to exert cognitive control over code-switching and overcome the barrier of language anxiety (affective filter). It is concluded that implementing the developed model in the educational process of the New Ukrainian School (NUSh) is necessary to ensure the effective development of students' communicative skills.

Key words: lexical competence, Crimean Tatar language, oral speech, secondary school students, artificial bilingualism, code-switching, language anxiety, sociocultural competence.

Постановка проблеми. В умовах кардинальних суспільно-політичних зрушень тарасійської агресії проти України питання збереження національної ідентичності корінного кримськотатарського народу набуває екзистенційного значення. Мова є не лише інструментом комунікації, а і ключовим маркером етнічної приналежності та фактором національної консолідації. Однак сьогодні кримськотатарська мова перебуває в критичному стані. Згідно з класифікацією ЮНЕСКО, вона віднесена до категорії мов, що перебувають під серйозною загрозою зникнення (UNESCO, 2010). Експерти Інституту сходознавства ім. А. Кримського НАН України вказують на реальну загрозу розриву міжпоколінної передачі мови, що посилюється агресивною асиміляційною політикою на тимчасово окупованих територіях.

Прийняття Закону України «Про корінні народи України» (2021) та затвердження Урядом «Стратегії розвитку кримськотатарської мови на 2022–2032 роки» (Стратегія розвитку, 2022) створили нормативно-правове підґрунтя для ревіталізації мови. Цей процес органічно інтегровано у світовий порядок денний: Генеральна Асамблея ООН проголосила період 2022–2032 років Міжнародним десятиліттям мов корінних народів, метою якого є мобілізація ресурсів для захисту мовного різноманіття (Global Action Plan, 2021).

Основним викликом для лінгводидактики стає організація ефективного навчання кримськотатарської мови дітей, які проживають на материковій частині України в умовах відірваності від природного мовного середовища. Для учнів 5–6 класів (ранній підлітковий вік) опанування мовою народу часто відбувається у форматі вивчення «іноземної» (L2), що супроводжується значними психологічними та когнітивними труднощами. Педагогічна практика свідчить про парадоксальну ситуацію: навіть за наявності

пасивного словникового запасу, учні демонструють низьку готовність до усного продукування мовлення (феномен «мовного бар'єра»). Це зумовлює необхідність переосмислення поняття **лексичної компетентності** не як статичного знання слів, а як динамічної системи, що включає лінгвістичні, соціокультурні та психологічні механізми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема компетентнісного підходу є центральною в сучасній педагогічній науці. Фундаментальні засади формування лексичної компетентності розроблено в працях С. Ю. Ніколаєвої, О. Б. Бігич, М. І. Пентиліук. Зокрема, С. Ю. Ніколаєва визначає лексичну компетентність як здатність особистості розпізнавати лексичні одиниці в рецептивних видах діяльності та використовувати їх у продуктивних (Ніколаєва, 2013: 86). О. С. Михайлова та О. О. Юрченко звертають увагу на понятті «лексичної усвідомленості», розглядаючи її як метакогнітивну здатність учня аналізувати мовні форми, що є критично важливим для опанування мов із відмінною типологією (Михайлова, Юрченко, 2018: 1).

Специфіка навчання професійної та галузевої лексики в контексті компетентнісного підходу розкривається в дослідженнях О. Науменка та Л. Мусієнко, які виділяють критерії відбору лексичного мінімуму на основі частотності та узусу (Науменко, Мусієнко, 2023: 72–73). Т. А. Ляшук досліджує потенціал інтерактивних онлайн-платформ для формування лексичної компетентності, що є актуальним для дистанційного вивчення кримськотатарської мови (Ляшук, 2024).

Значний інтерес становлять психолінгвістичні дослідження білінгвізму. Праці Т. Гончарової-Ільїної присвячені проблемі «мовної тривожності» як афективного фільтра, що блокує усне мовлення (Гончарова-Ільїна, 2022: 56). Закордонні

дослідники (Н. К. Bairmani et al.) розглядають когнітивні аспекти перемикавання кодів, спростовуючи уявлення про це явище як про ознаку некомпетентності та трактуючи його як комунікативну стратегію (Bairmani et al., 2022).

Соціолінгвістичний аспект, зокрема поняття «мовного громадянства» стосовно кримських татар, глибоко проаналізовано в новітніх працях Н. Вольвач. Дослідниця розглядає використання рідної мови як форму політичної суб'єктності та спротиву культурному стиранню (Volvach, 2024).

Попри широку джерельну базу, у науковому дискурсі досі відсутня цілісна модель лексичної компетентності саме для кримськотатарської мови, яка б інтегрувала лінгвістичні особливості (аглотинацію), психологічні фактори (тривожність) та соціокультурний контекст.

Метою статті є теоретичне обґрунтування структури та змісту лексичної компетентності учнів середньої школи (5–6 класи) в усному кримськотатарському мовленні, виокремлення специфічних компонентів (лінгвістичний, соціолінгвістичний, психологічний) та розкриття їх наповнення в умовах обмеженого мовного середовища.

Виклад основного матеріалу. Лексична компетентність не є ізольованою навичкою акумуляції словникового запасу; це інтегративна якість особистості, що забезпечує здатність здійснювати мовленнєву діяльність відповідно до комунікативного наміру. Враховуючи екстралінгвальні фактори (статус мови, білінгвальне середовище) та внутрішньомовні особливості (структура мови), пропонується трикомпонентна модель лексичної компетентності.

1. Лінгвістичний компонент

Цей компонент є базовим і відповідає за коректність мовного оформлення думки. У контексті вивчення кримськотатарської мови учнями, рідною мовою яких є українська, лінгвістичний компонент набуває специфіки через типологічну дистанцію між флексивними та аглотинативними мовами.

А. Обсяг та якість словникового запасу. Згідно з модельними програмами НУШ, лексичний мінімум для 5–6 класів формується навколо сфер: «Родина» (*Qoranta*), «Школа» (*Mektep*), «Традиції» (*Adetler*). Проте компетентність вимірюється глибиною засвоєння, що включає знання парадигматичних (синонімія) та синтагматичних (сполучуваність) зв'язків. Особливу увагу слід приділяти нееквівалентній лексиці, наприклад, системі термінів родинних зв'язків (*ağa* – старший брат, *qardaş* – молодший

брат), яка є значно розгалуженішою, ніж в українській мові (Меметов, 2013).

Б. Аглотинація та словотвірні навички. Ключовою відмінністю є аглотинативний характер мови. Слово в усному мовленні є динамічним конструктором. Лексична компетентність включає автоматизовану навичку дотримання порядку приєднання афіксів: *Корінь* + *Словотвір* + *Множина* + *Приналежність* + *Відмінок*. Приклад: *Dost* (друг) → *dostlar* (друзі) → *dostlarımız* (наші друзі) → *dostlarımıznı* (наших друзів).

Порушення цієї послідовності руйнує комунікацію. Важливим є також розуміння словотвірних моделей, наприклад, афіксів діяча *-cı/-ci/-çı/-çi* (*balıq* – риба → *balıqçı* – рибалка).

В. Сингармонізм та графічна адаптація. Закон гармонії голосних (сингармонізм) є не лише фонетичним, а й морфологічним явищем, що впливає на вибір аломорфів афіксів. Без автоматизації навички сингармонізму мовлення стає переривчастим. Крім того, перехід на латинську графіку (Постанова КМУ, 2021) вимагає від учнів перекодування графічного образу слова, асоціації нових графем (*Ň, Ğ, Q*) з фонемами.

2. Соціолінгвістичний компонент

Мова є інструментом соціальної взаємодії та маркером культурної ідентичності.

А. Етикетні формули. Кримськотатарська культура є висококонтекстною. Компетентність передбачає володіння формулами ввічливості: вітання (*Selâm aleyküm*), звертання до старших (*bita, qartbaba*), та унікальною системою побажань (*tilekler*). Наприклад, фраза *Qolay kelsin* (Нехай буде легко) є обов'язковою при звертанні до людини, що працює. Відсутність цих маркерів сприймається носіями як культурна чужинність (Сеїт-Джеліль, Мамутова, 2022).

Б. «Мовне громадянство». Н. Вольвач у своїх дослідженнях вводить поняття «мовного громадянства», розглядаючи акти використання рідної мови як форму повернення суб'єктності (Volvach, 2024). Для учнів це означає здатність використовувати автентичні топоніми (*Aqyar* замість Севастополя, *Kefe* замість Феодосії) та культурно марковану лексику (*Hıdırlız, Derviza*), що формує національну свідомість.

3. Психологічний компонент (*Psihologik azırlıq*)

В умовах штучного білінгвізму психологічна готовність до мовлення є критичним фактором.

А. Подолання іншомовної тривожності. Дослідження Т. Гончарової-Ільїної доводять, що високий рівень тривожності блокує доступ до лексичної пам'яті (Гончарова-Ільїна, 2022: 79). Учні-підлітки часто бояться помилитися

в складній афіксації. Психологічний компонент передбачає формування толерантності до помилок та здатності продовжувати комунікацію.

Б. Стратегія перемикування кодів. Сучасна психолінгвістика розглядає перемикування кодів не як помилку, а як природну когнітивну стратегію білінгва (Bairmani et al., 2022: 515). Для учнів 5–6 класів здатність інтегрувати українське слово в кримськотатарську структуру (наприклад, «*Mende rişkat uoq*») на початковому етапі є ознакою активної комунікації. Компетентність полягає у вмінні свідомо керувати цим процесом та поступово замінювати запозичення автентичною лексикою.

В. Інтеграція цифрових інструментів. Використання сучасних ресурсів, таких як Національний корпус кримськотатарської мови (НККМ) та освітня платформа «Bülül», дозволяє знизити психологічний бар'єр. Робота з корпусом сприяє розвитку лексичної усвідомленості,

демонструючи реальне функціонування слів у контексті, що відповідає сучасним вимогам до відбору лексичного матеріалу (Науменко, Мусієнко, 2023).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що лексична компетентність учнів в умовах загрози зникнення мови є складним конструктом. Запропонована модель включає:

1. **Лінгвістичний блок:** автоматизація аглютинації та сингармонізму.

2. **Соціолінгвістичний блок:** культурна адекватність та мовне громадянство.

3. **Психологічний блок:** подолання тривожності та управління перемикуванням кодів.

Перспективи подальших розвідок полягають у розробці системи вправ на основі корпусних даних та створенні інтерактивних тренажерів для автоматизації словотвірних навичок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бігич О. Б., Бориско Н. Ф., Борецька Г. Е. Методика навчання іноземних мов і культур: теорія і практика: підручник для студ. класичних, педагогічних і лінгвістичних університетів / ред. С. Ю. Ніколаєва. К.: Ленвіт, 2013. 590 с.
- Гончарова-Ільїна Т. Проблема іншомовної тривожності як афективного фільтра у вивченні другої мови. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвишівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип. 48, ч. 3. С. 53–57.
- Загальноєвропейські рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання. Том 2. Київ: Ленвіт, 2020. 255 с.
- Закон України «Про корінні народи України» від 01.07.2021 р. № 1616–ІХ. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1616–20> (дата звернення: 21.12.2024).
- Лящук Т. А. Використання інтерактивних онлайн-платформ для формування англomовної лексичної компетентності учнів старшої школи: магістерська робота; Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 2024. 91 с. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/26526> (дата звернення: 26.11.2024).
- Меметов А. Кримськотатарська мова. Історія вивчення. Лексикологія. Морфологія: монографія. Сімферополь: КРП «Видавництво «Кримнавчпеддержвидав», 2013. 576 с.
- Михайлова О. С., Юрченко О. О. Характеристика компонентів змісту лексичної компетентності учнів початкової школи. *Напрями розвитку мовної освіти у XXI столітті*: зб. матеріалів наук.-практ. конф. (м. Житомир, 17–18 травня 2018 р.). Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2018. С. 1–3. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/26887/> (дата звернення: 20.11.2021)
- Науменко О., Мусієнко Л. Критерії відбору лексичного матеріалу для формування англomовної лексичної компетентності майбутніх лікарів. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*. 2023. Вип. 2. 68–75. DOI: <https://doi.org/10.31499/2307–4906.2.2025.332132>.
- Постанова Кабінету Міністрів України від 22.09.2021 № 995 «Про затвердження алфавіту кримськотатарської мови на основі латинської графіки». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995–2021-%D0%BF> (дата звернення: 20.12.2024).
- Сеїт-Джеліль А., Мамутова М. Кримськотатарська мова та література: підруч. інтегрованого курсу для 5 кл. з навч. кримськотатар. мовою закладів заг. серед. освіти. Львів: Світ, 2022. 208 с.
- Стратегія розвитку кримськотатарської мови на 2022–2032 роки: схвалено розпорядженням Кабінету Міністрів України від 23 лютого 2022 р. № 224-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/224–2022-%D1%80> (дата звернення: 20.12.2024).
- Bairmani H. K., Fadhil W. N., Dehham S. H. A study of code-switching utilized by Iraqi University professors. *Journal of Language and Linguistic Studies*. 2022. Vol. 18 (S1). P. 511–518.
- Global Action Plan of the International Decade of Indigenous Languages (2022–2032). UNESCO. 2021. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379853>.
- UNESCO Atlas of the World's Languages in Danger. UNESCO. 2010.
- Volvach N. «Our nation is just trying to rebirth right now»: constructing Crimean Tatar spaces of otherwise through Linguistic Citizenship. *International Journal of the Sociology of Language*. 2024. Vol. 287. P. 45–74. DOI: <https://doi.org/10.1515/ijsl-2023–0032>.

REFERENCES

1. Bihych O. B., Borysko N. F., Boretska H. E. (2013) *Metodyka navchannia inozemnykh mov i kultur: teoriia i praktyka: pidruchnyk dlia stud. klasychnykh, pedahohichnykh i linhvistychnykh universytetiv* [Methodology of teaching foreign languages and cultures: theory and practice: textbook for students of classical, pedagogical and linguistic universities] / red. S. Yu. Nikolaieva. K.: Lenvit. 590. [in Ukrainian].
2. Honcharova-Ilina T. (2022) Problema inshomovnoi tryvozhnosti yak afektyvnoho filtra u vyvchenni druhoi movy [The problem of foreign language anxiety as an affective filter in second language learning]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvyshivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh uchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Vyp. 48, ch. 3. 53–57. [in Ukrainian].
3. Zahalnoievropeiski rekomendatsii z movnoi osvity: vyvchennia, vykladannia, otsiniuvannia [Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment] (2020). Tom 2. Kyiv: Lenvit. 255. [in Ukrainian].
4. Zakon Ukrainy «Pro korinni narody Ukrainy» [Law of Ukraine “On Indigenous Peoples of Ukraine”] (2021). vid 01.07.2021 r. № 1616–IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1616–20> [in Ukrainian].
5. Liashchuk T. A. (2024) Vykorystannia interaktyvnykh onlain-platform dlia formuvannia anhlo-movnoi leksychnoi kompetentnosti uchniv starshoi shkoly: mahisterska robota [Use of interactive online platforms for forming English lexical competence of senior school students: master's thesis]; Volynskyi nats. un-t im. Lesi Ukrainky. Luts'k. 91. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/26526> [in Ukrainian].
6. Memetov A. (2013) Krymskotatarska mova. Istoriia vyvchennia. Leksykologhiia. Morfolohiia: monohrafiia [Crimean Tatar language. History of study. Lexicology. Morphology: monograph]. Simferopol: KRP «Vydavnytstvo «Krymnavchpedderzhvydav». 576. [in Ukrainian].
7. Mykhailova O. S., Yurchenko O. O. (2018) Kharakterystyka komponentiv zmistu leksychnoi kompetentnosti uchniv pochatkovoi shkoly [Characterization of the content components of lexical competence of primary school students]. *Napriamy rozvytku movnoi osvity u XXI stolitti: zb. materialiv nauk.-prakt. konf. (m. Zhytomyr, 17–18 travnia 2018 r.)*. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka. 1–3. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/26887/> [in Ukrainian].
8. Naumenko O., Musiienko L. (2023) Kryterii vidboru leksychnoho materialu dlia formuvannia anhlo-movnoi leksychnoi kompetentnosti maibutnikh likariv [Criteria for selecting lexical material for the formation of English lexical competence of future doctors]. *Zbirnyk naukovykh prats Umanskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*. Vyp. 2. 68–75. DOI: <https://doi.org/10.31499/2307–4906.2.2025.332132> [in Ukrainian].
9. Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 22.09.2021 № 995 «Pro zatverdzhennia alfavitu krymskotatarskoi movy na osnovi latynskoi hrafiky» [Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated September 22, 2021 No. 995 “On approval of the Crimean Tatar alphabet based on Latin graphics”] (2021). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995–2021-%D0%BF> [in Ukrainian].
10. Seit-Dzhelil A., Mamutova M. (2022) Krymskotatarska mova ta literatura: pidruch. intehrovanoho kursu dlia 5 kl. z navch. krymskotatar. movoiu zakladiv zah. sered. osvity [Crimean Tatar language and literature: textbook of the integrated course for the 5th grade with Crimean Tatar language of instruction of general secondary education institutions]. Lviv: Svit. 208. [in Ukrainian].
11. Stratehiia rozvytku krymskotatarskoi movy na 2022–2032 roky: skhvaleno rozporiadzhenniam Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 23 liutoho 2022 r. № 224-r [Strategy for the development of the Crimean Tatar language for 2022–2032: approved by the order of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated February 23, 2022 No. 224-r] (2022). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/224–2022-%D1%80> [in Ukrainian].
12. Bairmani H. K., Fadhil W. N., Dehham S. H. (2022) A study of code-switching utilized by Iraqi University professors. *Journal of Language and Linguistic Studies*. Vol. 18 (S1). 511–518.
13. Global Action Plan of the International Decade of Indigenous Languages (2022–2032). UNESCO (2021). URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379853>
14. UNESCO Atlas of the Worlds Languages in Danger. UNESCO (2010).
15. Volvach N. (2024) «Our nation is just trying to rebirth right now»: constructing Crimean Tatar spaces of otherwise through Linguistic Citizenship. *International Journal of the Sociology of Language*. Vol. 287. 45–74. DOI: <https://doi.org/10.1515/ijsl-2023–0032>

Дата першого надходження рукопису до видання: 07.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Карина ОСТРОВСЬКА,

orcid.org/0009-0008-6749-5374

викладач кафедри іноземних мов

Університету імені Альфреда Нобеля
(Дніпро, Україна) *ostrovsk.k@duan.edu.ua*

РЕАЛІЗАЦІЯ КОМПЕТЕНТНІСНОГО ПІДХОДУ В СУЧАСНОМУ ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ

Статтю присвячено аналізу реалізації компетентнісного підходу в сучасному процесі навчання іноземних мов, як одного з провідних напрямів модернізації мовної освіти. У роботі розглянуто передумови виникнення компетентнісного підходу, основні етапи його становлення та розвитку в контексті світових освітніх трансформацій. Проаналізовано наукові підходи до трактування понять «компетентність» і «компетенція», а також визначено їхню істотну відмінність. З'ясовано, що компетенція розглядається як сукупність знань, умінь і навичок у певній сфері діяльності, тоді як компетентність є інтегрованою характеристикою особистості, що відображає здатність ефективно застосовувати набуті компетенції у практичних та комунікативних ситуаціях. У даній роботі обґрунтовано доцільність впровадження компетентнісного підходу в сучасній ініомовній освіті, оскільки він орієнтований на формування ініомовної комунікативної компетентності, як результату навчання. Особливу увагу приділено аналізу шляхів практичної реалізації компетентнісного підходу, зокрема через використання діяльно орієнтованих, комунікативних та інтерактивних методів навчання. Підкреслено значення навчальних завдань, пов'язаних із реальними життєвими та професійними ситуаціями, що сприяють розвитку здатності здобувачів освіти застосовувати іноземну мову на практиці. Зазначено, що навчальні завдання в межах компетентнісного підходу доцільно організовувати поетапно – від простіших до складніших, відповідно до рівня підготовки здобувачів освіти. Такий пофазний поділ завдань забезпечує поступове формування ініомовних компетентностей та підвищує ефективність навчального процесу. У висновку зазначено, що реалізація компетентнісного підходу в процесі навчання іноземних мов забезпечує підвищення якості мовної підготовки та відповідає сучасним вимогам освітнього середовища.

Ключові слова: компетентнісний підхід, компетентність, компетенція, іноземні мови, навчання іноземних мов, модернізація.

Karyna OSTROVSKA,

orcid.org/0009-0008-6749-5374

Lecturer at the Department of Foreign Languages

Alfred Nobel University

(Dnipro, Ukraine) *ostrovsk.k@duan.edu.ua*

IMPLEMENTATION OF THE COMPETENCY-BASED APPROACH IN THE MODERN FOREIGN LANGUAGE TEACHING PROCESS

The article is devoted to the analysis of the implementation of the competency-based approach in the modern process of teaching foreign languages, as one of the leading directions of modernization of language education. The paper discusses the prerequisites for the emergence of the competency-based approach, the main stages of its formation and development in the context of global educational transformations. Scientific approaches to interpreting the concepts of 'competence' and 'competency' are analysed, and their essential differences are identified. It has been established that competence is considered to be a set of knowledge, skills and abilities in a particular field of activity, while competency is an integrated characteristic of a person that reflects the ability to effectively apply acquired competences in practical and communicative situations. This paper substantiates the expediency of introducing a competence-based approach in modern foreign language education, as it is focused on developing foreign language communication skills as a learning outcome. Particular attention is paid to the analysis of ways to implement the competence-based approach in practice, in particular through the use of activity-oriented, communicative and interactive teaching methods. The importance of learning tasks related to real-life and professional situations that contribute to the development of learners' ability to use a foreign language in practice is emphasised. It is noted that learning tasks within the competence-based approach should be organised in stages – from simpler to more complex ones, in accordance with the level of training of students. Such a phased division of tasks ensures the gradual formation of foreign language competences and increases the effectiveness of the learning process. The conclusion states that the implementation of the competency-based approach in the process of teaching foreign languages ensures an improvement in the quality of language training and meets the modern requirements of the educational environment.

Key words: competency-based approach, competence, competency, foreign language teaching, foreign languages, modernization.

Постановка проблеми. У сучасному світі процеси глобалізації, активний розвиток міжнародного співробітництва, академічної та професійної мобільності зумовлюють підвищені вимоги до рівня володіння іноземними мовами у будь-якій галузі. Сучасна освіта має бути спрямована не лише на засвоєння мовних знань, а й на формування вмінь і навичок практичного використання іноземної мови в реальних комунікативних ситуаціях.

Однак на практиці процес навчання іноземних мов часто залишається орієнтованим переважно на вивчення граматичних правил, лексичних одиниць і виконання репродуктивних завдань. Такий підхід не завжди забезпечує готовність студентів до ефективного іншомовного спілкування. У зв'язку з цим зростає потреба у впровадженні компетентнісного підходу, який передбачає формування іншомовної комунікативної компетентності як інтегрованого результату навчання, що поєднує знання, уміння, навички, досвід та ціннісні орієнтації здобувачів освіти.

Зміни в соціально-політичній ситуації, розвиток міжнародних контактів у всіх сферах, зміцнення цих контактів та міжнародна інтеграція призвели до зростання ролі та значення навичок і вмінь справжнього іншомовного спілкування. Швидкий соціально-економічний прогрес диктує високі вимоги до якості викладання іноземної мови в навчальних закладах, оскільки кожне нове покоління студентів повинно піднятися на вищий рівень володіння іноземними мовами. Зміни в соціально-культурному контексті іноземної мови, нові запити студентів щодо рівня володіння нею роблять необхідним зміну якості навчання. У зв'язку з модернізацією вітчизняної освіти одним з найважливіших завдань, що стоять перед навчальними закладами, є формування ключових компетенцій, і питання компетентнісного підходу в освіті стає особливо актуальним. Володіння іноземною мовою надає майбутньому спеціалісту доступ до іноземних джерел інформації, без яких діяльність дипломованого спеціаліста наразі немислима.

Незважаючи на те, що компетентнісний підхід є одним із провідних напрямів сучасної освітньої політики та активно досліджується в науковій літературі, питання його практичної реалізації в процесі навчання іноземних мов залишаються дискусійними. Зокрема, недостатньо дослідженими є ефективні методи, форми та педагогічні умови, які сприяють успішному формуванню іншомовних компетентностей. Це зумовлює необхідність подальшого вивчення шляхів реалізації

компетентнісного підходу в сучасному процесі навчання іноземних мов.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття «компетентність» походить від латинського слова *compe-te*, що означає «відповідати». У загальному сенсі це означає відповідність вимогам, встановленим критеріям і стандартам у певних сферах діяльності та у вирішенні певного типу завдань, володіння необхідними активними знаннями, здатність впевнено досягати результатів та володіти ситуацією (Milrud, 2004).

Вперше поняття «компетентність» з'явилося в 60-х роках XX століття у США, де його використовували в рамках діяльнісної освіти, метою якої була підготовка конкурентоспроможних фахівців на ринку праці. Спочатку все зводилося до автоматизації набутих практичних навичок у рамках поведінкового підходу, чого було явно недостатньо для розвитку творчих та індивідуальних здібностей здобувачів. У зв'язку з цим було запропоновано розрізняти два поняття: компетентність та компетенцію. Компетентність почала розглядатися як особистісна категорія, а компетенції перетворилися на одиниці навчального плану та утворили «автономію» компетентності. (Norris, 1991)

Компетентність іноземної мови забезпечує готовність студента до реального використання набутих знань у професійному середовищі.

Основними засобами формування ключових компетенцій у вивченні іноземної мови є різні технології, форми та методи навчання. До цих форм і методів належать: монолог викладача, фронтально-індивідуальне опитування, інформативні бесіди, самостійна робота з підручником за завданнями вчителя; демонстрація фільму, традиційна контрольна робота. Дослідники компетентнісного підходу до навчання пропонують кілька класифікацій ключових компетенцій: 1) ціннісно-сміслова; 2) загальнокультурна; 3) навчально-пізнавальна; 4) інформаційна; 5) комунікативна; 6) соціально-трудова; 7) особистісно-вдосконалена (Hymes, 1996).

У контексті викладання іноземної мови студенти розвивають певні компетенції, отримуючи знання, які вони можуть набути у своїй майбутній професійній діяльності в галузі економіки, комерції та бізнесу, опановуючи різні способи вирішення проблемно-пізнавальних завдань, набуваючи досвіду ефективного прийняття рішень та досягнення цілей через подолання перешкод. Запас знань, знання способів вирішення проблем та досвід досягнення цілей є необхідними компонентами компетентності студентів. Відсутність хоча б одного з цих компонентів робить компетентність неповноцінною (Beresova, 2017).

Метою статті є теоретичний аналіз сутності компетентнісного підходу та визначення основних шляхів його реалізації в сучасному процесі навчання іноземних мов, а також окреслення ефективних методів і форм організації навчальної діяльності, спрямованих на формування іншомовної комунікативної компетентності здобувачів вищої освіти.

Виклад основного матеріалу дослідження. Компетентнісний підхід в освіті розуміється як метод навчання, який спрямований на розвиток у студентів навичок. Здатність студентів вирішувати певний клас професійних завдань відповідно до вимог до особистих професійних якостей: вміння шукати, аналізувати, відбирати та обробляти отриману інформацію, передавати необхідну інформацію; володіння навичками взаємодії з іншими людьми, вміння працювати в групі; знання механізмів планування, аналізу, самооцінки власної діяльності в нестандартних ситуаціях або в умовах невизначеності; знання методів та прийомів вирішення проблем.

Формування навчально-пізнавальної компетентності – це формування навичок навчальної діяльності, вміння аналізувати свою діяльність. Для формування цієї компетентності активно використовуються самоконтроль та взаємоконтроль. Формування комунікативної компетентності відбувається поетапно за допомогою ігрових технологій, дискусій, технології кейс-стаді. Під час проведення занять викладачі використовують електронні мультимедійні технології, оскільки неможливо викладати іноземну мову, не надавши студентам можливості почути мовлення носіїв мови та побачити їхній стиль поведінки в конкретній ситуації спілкування. Студенти визначають соціальні ролі, ведуть діалоги на різні теми, практикують усне мовлення та мовленнєві кліше соціокультурного спрямування, що дозволяє їм проявляти творче мислення. Оволодіння комунікативною компетентністю означає оволодіння різними соціальними ролями. Основним способом цього є рольова гра. У процесі розігрування різних життєвих ситуацій студенти готують себе до майбутніх соціальних ролей, до життя в суспільстві з його власними законами та правилами, формуючи таким чином соціально-трудову компетентність.

Формування компетентностей студентів залежить від їхньої активності, коли «діяльність» викладача перетворюється на вже на активність перших. Компетентнісний підхід посилює практичну спрямованість навчання, наголошує на необхідності набуття досвіду в діяльності, здатності застосовувати знання на практиці. Таким чином,

компетентнісний підхід включає сукупність принципів визначення цілей навчання, які виражаються в самовизначенні, самоактуалізації та розвитку індивідуальності здобувачів. Не менш важливим є вибір форм і методів навчання. Навчання в компетентнісно-орієнтованій освіті носить активний характер, тобто формування знань та вмінь відбувається в практичній діяльності студентів: організації спільної роботи в групах, використання активних форм та методів навчання, інноваційні технології та продуктивний характер. У процесі навчання активно реалізується міжпредметна комунікація, тобто розвиваються важливі якості: самостійність, креативність, ініціативність та відповідальність (Celce-Murcia, Olshtain, 2000).

У рамках компетентнісного підходу, навчальні завдання, що даються студентам, є набагато складнішими та потребують більше часу, ніж завдання або практичні завдання, які можна знайти в типовому підручнику. Для того, щоб плідно працювати над цими завданнями, студентам потрібна підтримка, і освітяни мусять створювати таку підтримку, яка працює. Здається ймовірним, що підтримка має бути повністю вбудована в навчальне завдання або навчальне середовище, щоб бути ефективною, але для цього слід розділяти складне навчальне завдання на підзадачі. (Martens, 1995)

Вбудована підтримка надається шляхом розкладання навчального завдання на фази, а послідовність навчальних завдань повинна варіюватися від простих до складних. Також необхідно враховувати характер самого навчального завдання: воно має бути пов'язане з реальним рішенням даної проблеми, яке забезпечує більше підтримки, ніж абстрактна задача, яку студенти вирішують лише в навчальних умовах, без прив'язки до реальної практики.

Висновки. У результаті проведеного аналізу встановлено, що компетентнісний підхід є одним із ключових напрямів модернізації сучасного процесу навчання іноземних мов. Його реалізація сприяє формуванню іншомовної комунікативної компетентності, що передбачає не лише засвоєння мовних знань, а й розвиток умінь і навичок практичного використання іноземної мови в різноманітних комунікативних ситуаціях. Було з'ясовано, що компетентність і компетенція – це не одне й те саме. Компетенція відображає конкретні знання, вміння та навички людини у певній сфері, тоді як компетентність включає здатність ефективно застосовувати ці компетенції у практичних, соціально значущих ситуаціях. Тобто компетентність – це більш широка, інтегрована характеристика готовності особистості до діяльності, тоді як компетенція – її

складова, конкретний «будівельний елемент» цієї готовності. З'ясовано також, що ефективна реалізація компетентнісного підходу потребує зміни традиційних методів навчання на користь діяльнісно орієнтованих форм роботи, зокрема використання комунікативних, інтерактивних і проблемно-орієнтованих завдань. Важливу роль у цьому процесі

відіграє активна позиція здобувачів освіти, його залучення до самостійної та рефлексивної навчальної діяльності. Таким чином, упровадження компетентнісного підходу в сучасному процесі навчання іноземних мов забезпечує підвищення якості мовної підготовки та відповідає вимогам сучасного освітнього середовища.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Beresova, J. The impact of the CEFR on teaching and English in the local context. *Theory and practice in language studies*. 2017.
2. Celce-Murcia, M., Olshtain, E. Discourse and context in language teaching: A guide for language teachers. *Cambridge: Cambridge University Press*. 2000.
3. Hymes, D. H. Two types of linguistics relativity. In Bright, Sociolinguistics. *The Hauge Mouton*. 1966. P. 114-158.
4. Martens R. L., Valcke M. A. Validation of a theory about functions and effects of embedded support devices in distance learning materials. *European Journal for the Psychology of Education*. № 10. 1995. P. 181-196.
5. Milrud, R. P. Competence in language learning. *Foreign language at school*. No. 7. 2004. P. 20-26.
6. Norris, N. The trouble with competence. *Cambridge Journal of Education*, Vol. 21, No 3. 1991. P. 337-344.

REFERENCES

1. Beresova, J. (2017). The impact of the CEFR on teaching and English in the local context. *Theory and practice in language studies*.
2. Celce-Murcia, M., Olshtain, E. (2000). Discourse and context in language teaching: A guide for language teachers. *Cambridge: Cambridge University Press*.
3. Hymes, D. H. (1966). Two types of linguistics relativity. In Bright, Sociolinguistics. *The Hauge Mouton*. P. 114-158.
4. Martens R. L., Valcke M. A. (1995). Validation of a theory about functions and effects of embedded support devices in distance learning materials. *European Journal for the Psychology of Education*. № 10. 1995. P. 181-196.
5. Milrud, R. P. (2004). Competence in language learning. *Foreign language at school*. No. 7. P. 20-26.
6. Norris, N. (1991). The trouble with competence. *Cambridge Journal of Education*, Vol. 21, No 3. P. 337-344.

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 378.091.33:784.1]:37.091.12.011.3-051
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-54>

Артур ПІСКОВСЬКИЙ,
orcid.org/0009-0000-5187-0995

*аспірант кафедри хорового диригування та теорії і методики музичної освіти
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
(Київ, Україна) a.v.piskovskyi@udu.edu.ua*

ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ СВОБОДИ ТА АКТОРСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ НА ЗАНЯТТЯХ З ДИРИГУВАННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Актуальність дослідження обґрунтована нагальною потребою модернізації професійної підготовки майбутніх учителів музики. В умовах сучасного освітнього простору, де мистецтво диригування розглядається не лише як технічна вправність, а й як високоефективний засіб емоційної комунікації та сценічної присутності, традиційні методики стають недостатніми. Вони часто зосереджуються виключно на техніці диригування, ігноруючи чинники психологічної розкутості та художньої переконливості особистості диригента. Виходячи з цього, виникає потреба в пошуку інноваційних міждисциплінарних підходів, здатних розкрити творчий потенціал майбутнього педагога-диригента та забезпечити його психологічну готовність до публічного виступу та ефективної взаємодії з колективом. Саме тому інтеграція елементів театральної педагогіки та акторського тренінгу є одним із найбільш перспективних напрямків.

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні та розробці методичних підходів до інтеграції елементів театральної педагогіки та акторського тренінгу у навчальний процес з диригування. Досягнення цієї мети вимагає детального аналізу ролі невербальних засобів у диригентській діяльності. У роботі проаналізовано роль невербальних засобів, таких як міміка, погляд, пластика, як ключового інструментарію акторської виразності диригента. Диригент, по суті, виступає актором без слів, передаючи музичний зміст і емоцію виключно мовою рук та очей. Особлива увага приділяється саме погляду, який є прямим каналом емоційної та вольової комунікації з колективом.

Визначено ключове поняття сценічної свободи диригента-педагога як здатності до органічної присутності на сцені, що включає зняття фізичних і психологічних затисків та забезпечення ефективної емоційної комунікації з колективом. Ця свобода є основою для художнього натхнення та педагогічного лідерства.

Для досягнення цієї свободи та виразності запропоновано комплекс спеціалізованих вправ, адаптованих з акторського тренінгу, але сфокусованих на потребах диригентської діяльності. Наприклад,:

- вправи на м'язову свободу, зняття затисків у плечовому поясі, ший, руках – для досягнення пластичності та виразності жесту;*
- вправи на сценічну увагу та зосередженість, фіксація погляду на різних елементах партитури чи колективу – для підтримання контакту та контроль;*
- вправи на емоційну пам'ять для здатності переживати та транслювати необхідний емоційний стан, який вимагає музичний твір.*

Таким чином, інтеграція театральної педагогіки дозволяє сформувати цілісний сценічний образ диригента, який є не просто "технічним виконавцем", а художнім лідером і вправним комунікатором, здатним вести колектив до глибокого та переконливого втілення музичного задуму.

***Ключові слова:** диригування, сценічна свобода, акторська виразність, учитель музичного мистецтва, акторський тренінг, психофізичні затиски, педагогічна комунікація, диригентський жест.*

Arthur PISKOVSKIY,
orcid.org/0009-0000-5187-0995

*Postgraduate student at the Department of Choral Conducting and Theory and Methods of Music Education
Ukrainian State University named after Mykhailo Dragomanov
(Kyiv, Ukraine) a.v.piskovskyi@udu.edu.ua*

FORMATION OF STAGE FREEDOM AND ACTING EXPRESSION IN CONDUCTING CLASSES OF FUTURE TEACHERS OF MUSIC

The relevance of the study is justified by the urgent need to modernize the professional training of future music teachers. In the conditions of the modern educational space, where the art of conducting is considered not only as a technical skill, but also as a highly effective means of emotional communication and stage presence, traditional methods become insufficient. They often focus exclusively on the technique of conducting, ignoring the factors of psychological relaxation and artistic persuasiveness of the conductor's personality. Based on this, there is a need to find innovative interdisciplinary

approaches that can reveal the creative potential of the future teacher-conductor and ensure his psychological readiness for public speaking and effective interaction with the team. That is why the integration of elements of theater pedagogy and acting training is one of the most promising areas. The purpose of the article is to theoretically substantiate and develop methodological approaches to the integration of elements of theater pedagogy and acting training into the educational process of conducting. Achieving this goal requires a detailed analysis of the role of nonverbal means in conducting. The paper analyzes the role of nonverbal means, such as facial expressions, gaze, and plasticity, as a key tool for the conductor's acting expressiveness. The conductor, in essence, acts as an actor without words, conveying musical content and emotion exclusively through the language of hands and eyes. Particular attention is paid to the gaze, which is a direct channel of emotional and volitional communication with the team.

The key concept of the stage freedom of the conductor-teacher is defined as the ability to organically be present on stage, which includes removing physical and psychological constraints and ensuring effective emotional communication with the team. This freedom is the basis for artistic inspiration and pedagogical leadership.

To achieve this freedom and expressiveness, a set of specialized exercises adapted from acting training, but focused on the needs of conducting, is proposed:

- exercises for muscle freedom, for example, removing clamps in the shoulder girdle, neck, and arms to achieve plasticity and expressiveness of gesture;*
- exercises for stage attention and concentration, for example, fixing the gaze on various elements of the score or the ensemble to maintain contact and control;*
- exercises for emotional memory for the ability to experience and transmit the necessary emotional state required by the musical work.*

Thus, the integration of theater pedagogy allows for the formation of a holistic stage image of the conductor, who is not just a "technical performer", but an artistic leader and skilled communicator, capable of leading the ensemble to a deep and convincing embodiment of the musical idea.

Key words: *conducting, stage freedom, acting expressiveness, teacher of musical art, acting training, psychophysical clamps, pedagogical communication, conductor's gesture.*

Постановка проблеми. Розвиток сценічної культури та акторської виразності є одним із наріжних каменів фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. **Актуальність** дослідження зумовлена необхідністю підготовки висококваліфікованих учителів музичного мистецтва, здатних не лише професійно керувати хоровим колективом, але й ефективно комунікувати з ним та аудиторією, демонструючи глибину художнього замислу через власну сценічну поведінку. Диригування, як мистецтво інтерпретації, нерозривно пов'язане з елементами акторської майстерності та сценічної присутності, адже диригент, як і будь-який музикант-виконавець є артистом на сцені. Для майбутнього педагога, який щодня виступатиме перед учнями, батьками та колегами, формування сценічної свободи є ключовим компонентом успіху. На сьогодні проблема полягає у тому, що методи театральної педагогіки та психології сценічної дії недостатньо інтегровані у традиційну методику викладання диригування у педагогічних закладах вищої освіти. Часто фокус зміщується виключно на технічні аспекти, таких як диригентська постанова, диригентський апарат, графічність жесту, звуковедення і таке інше, залишаючи поза увагою емоційно-сміслову наповнення та невербальну комунікацію, які є визначальними для створення художнього образу твору.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати та розробити методичні рекомендації щодо інтеграції засобів театральної педагогіки та акторської майстерності в процес навчання диригування з метою формування сценічної свободи та акторської виразності майбутніх учителів музич-

ного мистецтва, а також пропонуються конкретні вправи на пластику, увагу та емоційну уяву.

Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання:

1. уточнити понятійно-термінологічний апарат, визначивши сутність «сценічної свободи» та «акторської виразності» в контексті диригентської діяльності;
2. проаналізувати причини виникнення психофізичних затисків та їх вплив на якість диригування;
3. обґрунтувати доцільність застосування елементів акторського тренінгу у процесі диригентської підготовки;
4. розробити конкретні вправи та методики, спрямовані на розвиток пластики, уваги, уяви та емоційної пам'яті студента-диригента.

Об'єкт дослідження – процес фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

Предмет дослідження – зміст і методи формування сценічної свободи та акторської виразності в процесі диригентської підготовки.

Основні напрями роботи:

1. аналіз ролі невербальних засобів: міміка, погляд, постава, пластика, енергетика у диригентському мистецтві як ключових елементів акторської виразності;
2. розробка комплексу спеціальних вправ, що поєднують диригентську техніку з акторськими тренінгами:
 - вправи на м'язову свободу та пластичність: використання елементів сценічного руху, біомеха-

ніки, для усунення фізичних бар'єрів;

- вправи на емоційну пам'ять та комунікацію: моделювання ситуацій художнього «проживання» музики, тренінги зорового контакту та передачі емоції хору;

- вправи на сценічну увагу та уяву: робота з уявною партитурою та уявним колективом, розвиток здатності бачити й чути внутрішнім зором.

Очікувані результати. Практична реалізація запропонованого підходу дозволить досягти таких результатів:

- підвищення якості диригентського жесту: він стане не лише точним, але й змістовним, індивідуально забарвленим та емоційно переконливим;

- подолання психологічних бар'єрів та страху сцени у студентів, що є критично важливим для їхньої подальшої педагогічної практики;

- формування цілісного сценічного образу вчителя музичного мистецтва, здатного до харизматичного лідерства та ефективної художньо-педагогічної комунікації.

- збагачення арсеналу професійних компетенцій майбутнього вчителя, надаючи йому інструменти для емоційного «зараження» учнів та створення на уроці високої художньої атмосфери.

Теоретичною основою слугують праці видатних вітчизняних та західних диригентів та педагогів, зокрема, щодо функціональної ролі жесту та психології диригентської діяльності, які адаптуються до специфіки диригентської діяльності. Методологія базується на компетентнісному та діяльнісному підходах, розглядаючи диригування не просто як набір технічних навичок, а як комплексну комунікативно-виконавську діяльність.

Таким чином, ми можемо стверджувати, що дослідження має вагоме значення для модернізації освітнього процесу в галузі музичної педагогіки, підкреслюючи, що диригентська виразність є синтезом технічної майстерності та акторсько-педагогічного дару.

Викладення основного матеріалу. Професійна діяльність учителя музичного мистецтва у сучасній українській школі є багатогранною та охоплює не лише навчально-виховний процес, а й активну концертну та позакласну роботу. У контексті диригентської підготовки майбутній педагог постає перед подвійним викликом: з одного боку, він має оволодіти складною технікою керування колективом, з іншого, він повинен демонструвати здатність бути яскравим, переконливим лідером на сцені. Диригент – це не просто метроном, який відбиває такт, а інтерпретатор художнього змісту, який транслює емоції та ідеї твору через мову жестів, міміки та пластики тіла. Ця візуально-

емоційна складова диригування є ключовою для формування акторської виразності та сценічної свободи. Як вже зазначалось вище, актуальність дослідження безперечна та зумовлена низкою чинників. По-перше, традиційна диригентська освіта часто зосереджується переважно на освоєнні мануальної техніки, залишаючи поза увагою психологічні та сценічні аспекти. Це призводить до виникнення психофізичних затисків у студентів, які, опиняючись перед аудиторією, втрачають природність, стають скутими, а їхні жести – механічним та невиразним. По-друге, сучасна освітня парадигма вимагає від учителя музики бути всебічно розвинутою особистістю, здатною до артистизму, імпровізації та емоційного контакту з учнями і колективом. Сьогодні диктує необхідність ефективної педагогічної комунікації, яка нерозривно пов'язана зі сценічною розкутістю. По-третє, інтеграція різних видів мистецтв, таких як музика, театр, хореографія у навчальному процесі відкриває нові, більш дієві методики формування цілісної особистості педагога-музиканта.

Проблема сценічної майстерності диригента знайшла своє відображення у працях визначних діячів та педагогів. Видатні українські диригенти та теоретики диригування, такі як Верьовка Г., Колеса М., в методичні праці якого, хоча й сфокусовані на хорі, завжди наголошується на виразності жесту та емоційній віддачі диригента (Колеса, 1973: 4), Кошиць О., роздуми якого про хорове диригування, за згадками сучасників, містять багато сенсів про комунікацію диригента з колективом та публікою, що неможливо без сценічної майстерності, Канерштейн О. (Канерштейн, 1980: 12), та інші, наголошували на важливості виразності та емоційної наповненості жесту. Серед західних видатних диригентів треба згадати Леонарда Бернстайна, відомого своєю емоційною, експресивною та фізично активною манерою диригування. Багато його лекцій та майстер-класів стосувалися передачі музики через особистість диригента (Бернстайн, лекції youtube-каналу), Герберта фон Караяна, який хоча й не був педагогом, проте його надзвичайно виразна і мінімалістична сценічна манера стала предметом численних аналізів та наслідування. Про його виконавчий стиль багато писали як про майстерність «театрального» впливу. П'єр Булез, погляди якого на диригування, хоч і були зосереджені на точності, часто включали дискусії про необхідну, або зайву візуальну демонстративність диригента (Булез, лекції youtube-каналу). Водночас, пряме застосування акторських методик до диригентської практики системно вивчалось недостатньо. Паралелі між диригентом та актором простежуються у поглядах Леся Курбаса, який

Таблиця 1

Вид затиску	Прояв у диригуванні	Наслідки для виконання
Фізичний	Напружені плечі, негнучкий хребет, «дерев'яні» кисті рук та лікті.	Жорсткий, механічний, «рубаний» жест; нездатність до пластичного легато; швидка втома.
Психологічний	Внутрішнє самотепереження, страх, думки про помилку, апатія.	Блокування емоційної уяви; нерішучість, скутість; втрата контакту з колективом.

вимагав від акторів високої ритмічної та пластичної культури. Режисерська постановка розглядалася як складна музична партитура, де кожен рух і слово є нотою, а сам режисер -диригентом, який усе це зводить до єдиної гармонії. Таким чином, існують певні протиріччя між об'єктивною потребою у сценічно вільних і виразних диригентах-педагогах та недостатньо розробленою методикою їхньої підготовки.

Понятійно-термінологічний апарат. Для ефективного формування професійних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва необхідно чітко розмежувати та визначити ключові терміни, які лежать в основі нашого дослідження.

Сценічна свобода диригента розуміється як психофізична розкутість виконавця, що дозволяє йому повністю зосередитися на художньому завданні, ігноруючи зовнішні подразники та внутрішні бар'єри, такі як страх, невпевненість, гіпертрофоване хвилювання. Вона є станом природності та легкості, де тіло диригента стає абсолютно слухняним інструментом для передачі музичного змісту. Свобода включає:

- фізичну свободу: відсутність м'язових затисків у ключових зонах: шия, плечі, лікті, кисті, що забезпечує пластичність і виразність диригентського апарату;

- психологічну свободу: подолання сценічної тривожності та страху публічного виступу, здатність до концентрації на внутрішньому процесі в присутності аудиторії.

Акторська виразність у контексті диригування – це здатність диригента використовувати невербальні засоби комунікації: жест, міміка, погляд, пластика рук та тіла для яскравого та переконливого втілення художнього образу музичного твору. Це свідоме перетворення внутрішнього емоційного стану та логіки музичної форми на видиму дію. Акторська виразність реалізується через:

- інтонаційний жест: здатність жестом передати характер музичного руху, динаміку, артикуляцію, фразування.

- емоційну міміку та погляд: використання виразу обличчя як потужного комунікатора емоційного змісту твору та засіб постійного контакту з колективом.

Психофізичні затиски та їх вплив на диригентську діяльність

Основною перешкодою на шляху до сценічної свободи є виникнення психофізичних затисків. Затиск – це надмірне, неусвідомлене м'язове напруження, яке виникає як захисна реакція організму на стрес: сценічне хвилювання, страх помилки.

Наявність затисків не лише знижує технічну

якість диригування, але й робить жест неефективним комунікатором, оскільки колектив отримує сигнал напруги, а не музичного змісту. Це безпосередньо впливає на педагогічну комунікацію, руйнуючи довіру та емоційний зв'язок між учителем і учнями.

Диригент як інтерпретатор і виконавець: паралелі з акторською майстерністю

Принципи театральної педагогіки є надзвичайно релевантними для диригентської підготовки, оскільки диригент, подібно до актора, займається художнім моделюванням реальності, а саме моделюванням музичного твору через свій психофізичний апарат.

1. Надзавдання та наскрізна дія:

- актор шукає надзавдання, головну мету п'єси, та наскрізну дію, логічний ланцюжок дій, що ведуть до мети.

- диригент шукає надзавдання твору, ідейний, філософський зміст, та наскрізну лінію розвитку, логіку драматургії, кульмінації, переходу. Диригентський жест має відображати цю наскрізну дію від першої до останньої ноти.

2. Увага та уява:

- актор працює з увагою, до партнера, до предметів на сцені, та емоційною пам'яттю, викликаючи потрібний стан.

- диригент повинен мати ідеально розвинену розподілену увагу, на пульс, на колектив, на музичний потік. Його уява необхідна для передбачення, «прослуховування» музики до її реального звучання, презентація музичного образу жестом.

3. Фізична дія:

- У акторів почуття народжується від дії.
- У диригуванні фізична дія – жест, є первинною. Правильно, вільно та органічно виконаний жест і є дія, яка сама по собі викликає необхідний емоційний стан і передає чіткий музичний зміст колективу. Це перехід від внутрішнього стану до зовнішньої форми, яка є зрозумілою для виконавців.

Саме інтеграція цих акторських принципів дозволяє майбутньому вчителю музичного мистецтва перейти від механічного «відбивання такту» до художнього втілення партитури.

Методичні засади формування сценічної свободи

Інтеграція елементів акторського тренінгу в заняття з диригування

Для подолання психофізичних затисків та розвитку свободи, на заняттях із диригування доцільно використовувати адаптовані вправи акторського тренінгу. Вони мають бути спрямовані на роботу з тілом, увагою та уявою, формуючи свідоме ставлення до диригентського апарату як до виразного інструменту.

Робота над образом твору та комунікативна функція диригента

Для диригента-педагога недостатньо лише знати музику, потрібно пережити її та передати це переживання колективу. Ця передача здійснюється через формування сценічного образу твору.

– надзавдання твору та внутрішній монолог: студент має сформулювати для себе і колективу чітке надзавдання, наприклад, не просто виконати твір Л. Ревуцького «Хустина», а розповісти про втрачену надію. Це допомагає виправдати кожен жест, перетворюючи його з технічного на змістовний.

– очі диригента як комунікатор: у театральній школі погляд є потужним засобом дії на партнера. У диригуванні погляд є ключовим елементом акторської виразності та комунікації. Студенти

повинні тренуватися використовувати погляд для:

- *попередження*: вступу, зміни динаміки;
- *заохочення*: для виділення соліста чи групи;
- *емоційного контакту*: підтримки спільного настрою.

Значення імпровізації та етюдного методу

Етюдний метод, запозичений з театральної практики, є найкращим інструментом для розвитку свободи, спонтанності та винахідливості. Етюд – це маленька, закінчена дія з чітко поставленою метою, яка виконується «тут і зараз».

Диригентські етюди:

1. «Німа репетиція»: студенту пропонується диригувати реальний твір, але без музики, лише жестами, намагаючись максимально чітко передати характер, темп та артикуляцію, створюючи цілісний візуальний образ партитури.

2. «Вирішення конфлікту»: студент імпровізує диригентську ситуацію, де виникає «конфлікт», наприклад, хор раптово прискорив темп, або хтось своєчасно не вступив. Завдання – акторські переконливо та швидко вирішити проблему, використовуючи лише жест, погляд і міміку.

3. «Диригування емоцією»: керування простим колективом, наприклад, групою студентів, які виконують елементарний ритмічний малюнок, але з вимогою, щоб колектив відображав не музичний зміст, а емоцію, яку диригент випромінює через свої жести.

Систематичне застосування цих методик дозволяє майбутньому вчителю музичного мис-

Таблиця 2

Напрямок тренінгу	Мета	Приклади вправ, адаптовані для диригента
Робота з тілом, пластика	Зняття м'язових затисків, формування органічної пластики, усвідомлення простору.	«нитка Аріадни»: уявити, що тіло – це маріонетка. Студент повільно «пробуджує» частини тіла: кисті, лікті, плечі, голову, усвідомлюючи, як звільнення однієї частини впливає на іншу. «Зміна матеріалу»: Диригування, уявляючи, що руки виготовлені з різних матеріалів: вода, повітря, свинець, сталь, що змінює якість та вагу жесту.
Робота з увагою та концентрацією	Розвиток розподіленої уваги: керування колективом і партитурою, швидке переключення.	«Світловий промінь»: диригент має зосереджено фіксувати поглядом різні точки в аудиторії, швидко перемикаючись, при цьому не припиняючи диригування. «керований хаос»: диригування та одночасне виконання простих додаткових завдань: назвати колір, порахувати до п'яти, що тренує стійкість уваги в стресових умовах.
Робота з емоційною уявою	Надання жесту емоційного та інтонаційного забарвлення.	«жест-емоція»: студенту пропонується диригувати простий такт, наприклад, тридольний,кладаючи в нього по черзі різні, чітко визначені емоції: радість, гнів, благання, спокій та контролюючи, як змінюється якість жесту.

тецтва не лише набути технічних навичок, але й сформувати цілісну, сценічно вільну та емоційно виразну професійну особистість.

Проведене дослідження теоретично обґрунтувало та методично підтвердило доцільність інтеграції елементів акторського тренінгу в процес фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях із диригування. Головні результати роботи свідчать про те, що сценічна свобода та акторська виразність є не додатковими, а фундаментальними складовими професійної компетентності диригента-педагога.

Встановлено, що ключовим бар'єром на шляху до ефективного диригування є психофізичні затиски, які руйнують природність жесту, обмежують емоційну передачу та перешкоджають встановленню міцного комунікативного зв'язку з колективом. Запропонована методика, що ґрунтується на фундаментальних акторських принципах, таких, як: робота над увагою, уявою, пластикою та виправданям дії, дозволяє цілеспрямовано долати ці бар'єри.

Практична реалізація акторських вправ, таких як «нитка Аріадни», «жест-емоція» та етюди, дозволить досягти наступних конкретних результатів у студентів:

1. покращити якість диригентського апарату, зробити жест більш вільним, пластичним та диференційованим, уникнути надмірної напруги у плечах і шиї;
2. підвищити комунікативні ефективності студентів, які зможуть навчитися свідомо використовувати погляд і міміку для акцентування музичних подій та встановлення емоційного контакту;
3. посилити художню інтерпретацію творів завдяки роботі над *надзавданням*, диригування набуде глибшого емоційного та ідейного змісту, вийшовши за межі простої ритмічної функції.

Висновки. Диригент – це актор-перекладач. Його завдання полягає у перетворенні абстрактного звукового образу на конкретний візуально-пластичний образ, зрозумілий виконавському колективу. Сценічна свобода є основою для техніки. Лише в умовах психофізичної розкритості диригентський жест може стати максимально виразним та інтонаційно наповненим. Інтеграція мистецтв є необхідною у навчанні. Посєднання диригентської методики з елементами театральної педагогіки є найбільш ефективним шляхом формування цілісного, артистичного та компетентного вчителя музичного мистецтва. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю підготовки педагога-музиканта, який здатен не лише технічно керувати колективом, але й ефективно транслювати художній зміст твору через власну невербальну поведінку. Міжнародні стандарти музичної освіти та сучасні вимоги до педагога-лідера вимагають від учителя-диригента високого рівня психологічної розкритості та переконливості. Висновки підтверджують, що цілеспрямована робота над психофізичною розкритістю та акторською технікою значно підвищує професійну компетентність майбутніх педагогів-диригентів, роблячи їхнє виконання більш переконливим та емоційно насиченим.

Практичне значення полягає у створенні методичної бази для посилення художньо-комунікативного аспекту підготовки педагогів музичного мистецтва, що гарантує підвищення якості їхньої виконавської та педагогічної діяльності, а також є важливим в можливості їхнього негайного впровадження у навчальні програми вищих педагогічних закладів за спеціальністю «Музичне мистецтво» та «Диригування». Розроблені методики можуть бути використані педагогами-диригентами для підвищення якості підготовки студентів та формування їхньої сценічної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барнич М. Майстерність актора. Техніка «обману»: навчальний посібник з майстерності актора (лекції та практичні заняття). 2-ге вид., випр. та доп. Київ: Ліра, 2016. 303 с.
2. Leonard Bernstein "Art of Conducting": The Mechanics (1/5) | Omnibus With Alistair Cooke https://www.youtube.com/watch?v=C_Eo0qYrugY&list=PLG9HnbiEj7sWyK5L7rEHkmdgvztVVPiv4&index=1 (звернення 18.11.2025)
3. Pierre Boulez conducting masterclass <https://www.youtube.com/watch?v=krTUABWtY9M> (звернення 16.11.2025)
4. Колеса М. Основи техніки диригування, Київ: Музична Україна, 1973. 200 с.
5. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навчальний посібник. Київ: видавництво ун-ту ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
6. Ніколаєнко П.М. Теорія і методика початкового навчання диригування майбутніх учителів музики: навчально-методичний посібник для викладачів, студентів вищих навч. закладів, магістрів, учителів музики. Київ: Видавництво НПУ імені М.П.Драгоманова, 2013. 192 с.
7. Питання диригентської майстерності /Упоряд. М.М. Канерштейн. Київ: Музична Україна, 1980. 284 с.

REFERENCES

1. Barnych M. (2016). Maisternist aktora. Tekhnika «obmanu»: navchalnyi posibnyk z maisternosti aktora (lektsii ta praktychni zaniattia). [Actor's skill. Technique of "deception": a textbook on actor's skill (lectures and practical classes)] 2-he vyd., vypr. ta dop. Kyiv: Lira, 303 s. [in Ukrainian].

2. Leonard Bernstein "Art of Conducting": The Mechanics (1/5) | Omnibus With Alistair Cooke https://www.youtube.com/watch?v=C_Eo0qYrugY&list=PLG9HnbiEj7sWyK5L7rEHkmdgvztVVPIv4&index=1 (address 18.11.2025)
3. Pierre Boulez conducting masterclass <https://www.youtube.com/watch?v=krTUABWtY9Mn> (звернення 16.11.2025)
4. Kolesa M. (1973). Osnovy tekhniky dyryhuvannia [Fundamentals of conducting technique] Kyiv: Muzychna Ukraina, 200 s., [in Ukrainian].
5. Kyrylenko Ya. (2020). Teoretychni ta praktychni zasady dyryhentskoi pidhotovky [Theoretical and practical principles of conducting training: a manual]; navch. posib. / Kyrylenko Ya. O. – K. : Kyiv. un-t im. B. Hrinchenka. – 108 s. [in Ukrainian].
6. Nikolaienko P.M. (2013). Teoriia i metodyka pochatkovoho navchannia dyryhuvannia maibutnikh uchyteliv muzyky, [Theory and methods of initial conducting training for future music teachers] : navchalno-metodychnyi posibnyk dlia vykladachiv, studentiv vyshchykh navch. zakladiv, mahistriv, uchyteliv muzyky. K.: Vydavnytstvo NPU imeni M.P.Drahomanova, 192 s.. [in Ukrainian].
7. Pytannia dyryhentskoi maisternosti 1980. [Questions of conducting skills], /Uporiad. M.M. Kanershtein. K., 284 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 12.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Олександр ПРИВЕЗЕНЦЕВ,*orcid.org/0009-0008-7676-5196**аспірант кафедри професійної освіти та технологій
Бердянського державного педагогічного університету
(Запоріжжя, Україна) aua0077@gmail.com*

ІМПЛЕМЕНТАЦІЯ МЕТОДОЛОГІЇ ДИЗАЙН-МИСЛЕННЯ У ПІДГОТОВЦІ БАКАЛАВРІВ З ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ ДО ПРОЄКТУВАННЯ ОСВІТНІХ ІНТЕРФЕЙСІВ

Стаття присвячена проблемі підготовки бакалаврів за спеціальністю 015.39 Цифрові технології до проєктування освітніх інтерфейсів через імплементацію методології дизайн-мислення. Актуальність дослідження зумовлена тим, що традиційна трансмісійна модель навчання (лекції, семінари, виконання завдань за зразком) є неадекватною для формування компетентності проєктування інтерфейсів, оскільки це є складною проблемою без однозначного правильного рішення, де оптимальний результат залежить від контексту використання та часто суперечливих критеріїв якості. Мета статті – обґрунтувати та операціоналізувати модель практико-орієнтованого навчання на основі методології дизайн-мислення для підготовки бакалаврів з професійної освіти до проєктування педагогічно доцільних інтерфейсів. Методологічну основу дослідження становлять практико-орієнтований підхід, що базується на епістемологічній позиції про ситуаційний характер професійного знання, конструктивістський підхід до навчання та теорія рефлексивної практики. У статті розкрито концептуальні засади практико-орієнтованого навчання в контексті проєктування інтерфейсів як складної проблеми, обґрунтовано вибір методології дизайн-мислення через порівняння з альтернативними методологіями проєктування. Детально описано структуру методології дизайн-мислення через п'ять взаємопов'язаних фаз: емпатія, визначення проблеми, ідеяція, прототипування та тестування. Для кожної фази визначено мету, методи та інструменти роботи, результати, а також специфіку застосування в контексті освітніх інтерфейсів. Особливу увагу приділено ітеративному характеру процесу проєктування, що передбачає багаторазові цикли створення та тестування прототипів. Розкрито форми організації освітнього процесу на основі дизайн-мислення, зокрема дизайн-спринти як інтенсивний формат проєктної роботи, використання сучасних інструментів прототипування без необхідності програмування, організація командної роботи з розподілом ролей. Наукова новизна полягає у розробці моделі імплементації дизайн-мислення як процесуальної умови формування компетентності проєктування освітніх інтерфейсів, що інтегрує технологічну та педагогічну складові через людиноцентрований підхід до проєктування. Практичне значення дослідження полягає у конкретних рекомендаціях щодо трансформації освітнього процесу від лекційно-семінарської до студійно-проєктної моделі навчання бакалаврів з професійної освіти.

Ключові слова: дизайн-мислення, практико-орієнтоване навчання, проєктування інтерфейсів, професійна освіта, цифрові технології, прототипування, ітеративний процес, людиноцентрований підхід.

Oleksandr PRYVEZENTSEV,*orcid.org/0009-0008-7676-5196**PhD student at the Department of Vocational Education and Technologies
Berdyansk State Pedagogical University
(Zaporizhzhia, Ukraine) aua0077@gmail.com*

IMPLEMENTATION OF DESIGN THINKING METHODOLOGY IN PREPARING BACHELORS OF VOCATIONAL EDUCATION FOR EDUCATIONAL INTERFACE DESIGN

The article addresses the problem of preparing bachelors in specialty 015.39 Digital Technologies for designing educational interfaces through the implementation of design thinking methodology. The relevance of the study is determined by the fact that the traditional transmission model of teaching (lectures, seminars, task completion based on templates) is inadequate for developing interface design competence, as it is a complex problem without a single correct solution, where the optimal result depends on the context of use and often conflicting quality criteria. The purpose of the article is to substantiate and operationalize a practice-oriented learning model based on design thinking methodology for preparing bachelors of vocational education to design pedagogically appropriate interfaces. The methodological basis of the study consists of a practice-oriented approach based on the epistemological position about the situational nature of professional knowledge, a constructivist approach to learning, and the theory of reflective practice. The article reveals

the conceptual foundations of practice-oriented learning in the context of interface design as a wicked problem, justifies the choice of design thinking methodology through comparison with alternative design methodologies. The structure of design thinking methodology is described in detail through five interrelated phases: empathy, problem definition, ideation, prototyping, and testing. For each phase, the purpose, methods and tools of work, results, as well as the specifics of application in the context of educational interfaces are defined. Special attention is paid to the iterative nature of the design process, which involves multiple cycles of prototype creation and testing. The forms of organizing the educational process based on design thinking are revealed, in particular design sprints as an intensive format of project work, the use of modern prototyping tools without the need for programming, organization of teamwork with role distribution. The scientific novelty lies in the development of a model for implementing design thinking as a procedural condition for forming competence in designing educational interfaces, which integrates technological and pedagogical components through a human-centered approach to design. The practical significance of the study lies in specific recommendations for transforming the educational process from a lecture-seminar to a studio-project model of teaching bachelors of vocational education.

Key words: design thinking, practice-oriented learning, interface design, vocational education, digital technologies, prototyping, iterative process, human-centered approach.

Постановка проблеми. Цифровізація професійної освіти актуалізує потребу у фахівцях, здатних створювати педагогічно обґрунтовані освітні інтерфейси. Проте підготовка бакалаврів за спеціальністю 015.39 Цифрові технології в педагогічних університетах стикається з суперечністю між характером професійної діяльності дизайнера інтерфейсів та традиційними методами навчання. Проектування інтерфейсів є складною проблемою, що не має однозначно правильного рішення, де критерії якості часто суперечать один одному (зручність використання проти естетичності, простота проти функціональності, автоматизація проти користувацького контролю), а оптимальне рішення залежить від контексту використання (Earle, Leyva-de la Hiz, 2021: 585).

Традиційна трансмісійна модель навчання, що базується на лекціях, семінарах та виконанні завдань за готовими зразками, є неадекватною для формування компетентності проектування, оскільки навчити проектуванню інтерфейсів неможливо через простру трансляцію правил. Необхідний досвід навігації в просторі невизначеності, що формується через автентичну проектну практику. Водночас проста практика без рефлексії та концептуалізації не призводить до формування експертної компетентності (Ericsson, 2008: 990). Необхідна структурована практика, організована навколо чіткої методології.

Методологія дизайн-мислення відповідає цим вимогам, оскільки структурує складний процес проектування, фокусується на користувачеві, є ітеративною та допускає невдачі як джерело навчання. Проте в українській педагогічній практиці відсутні дослідження, що операціоналізують імплементацию дизайн-мислення у підготовці бакалаврів з професійної освіти до проектування освітніх інтерфейсів.

Аналіз останніх досліджень. Проблематика практико-орієнтованого навчання та методології

дизайн-мислення висвітлена у працях вітчизняних та зарубіжних науковців. Фундаментальні засади рефлексивної практики як основи професійного навчання обґрунтовані в класичній праці Д. Шона, який розрізняє рефлексію-в-дії та рефлексію-над-дією як ключові механізми професійного розвитку (Schön, 2017). Теорію цілеспрямованої практики як умови формування експертності розробив К. Ерікссон, наголошуючи на необхідності структурованих вправ з негайним зворотним зв'язком (Ericsson, 2008).

Специфіку проектування як роботи зі складними проблемами аналізують А. Ерл та Д. Лейва-де ла Хіс, обґрунтовуючи дизайн-мислення як методологію навчання вирішенню таких проблем в освіті для сталого розвитку (Earle, Leyva-de la Hiz, 2021). Метааналіз ефективності дизайн-мислення у навчанні студентів здійснили Кью Ю та колеги, виявивши позитивний вплив на креативність, критичне мислення та вирішення проблем (Yu, Yu, Lin, 2024).

Конструктивістський підхід до дизайн-мислення обґрунтовують М. Панде та С. Бхараті, розкриваючи його як методологію, що поєднує технічні та гуманітарні аспекти через процес конструювання знання (Pande, Bharathi, 2020). Практичні аспекти впровадження дизайн-мислення у проектній діяльності розкриває Р. де Вільєрс, аналізуючи інструменти генерації ідей та прототипування (de Villiers, 2022).

Українські дослідники, зокрема Р. Горбатюк та Ю. Козак, розглядають педагогічні умови формування фахових компетентностей майбутніх інженерів-педагогів, акцентуючи на спеціально організованому освітньому середовищі (Горбатюк, Козак, 2018).

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми

Попри значний науковий доробок, відсутні дослідження, що операціоналізують імплементацию

цію дизайн-мислення саме для підготовки бакалаврів з професійної освіти до проектування освітніх інтерфейсів. Не розроблено моделі адаптації п'яти фаз дизайн-мислення до специфіки освітніх інтерфейсів, де користувачем є здобувач професійної освіти, а критерії якості включають не лише зручність використання, а й педагогічну ефективність.

Мета статті – обґрунтувати та операціоналізувати модель практико-орієнтованого навчання на основі методології дизайн-мислення для підготовки бакалаврів з професійної освіти до проектування педагогічно доцільних освітніх інтерфейсів.

Виклад основного матеріалу. Практико-орієнтоване навчання у професійній освіті ґрунтується на епістемологічній позиції, що професійне знання є ситуативним, імпліцитним та конструюється в процесі діяльності (Schön, 2017: 54). На відміну від академічного знання, що існує у формі експліцитних деконтекстуалізованих понять і правил, професійне знання дизайнера інтерфейсів існує у формі дизайнерської компетентності – здатності діяти адекватно в нестандартних, багатофакторних, часто суперечливих ситуаціях проектування.

Специфіка проектування інтерфейсів полягає в тому, що воно є складною проблемою без однозначного правильного рішення. Навчити проектуванню неможливо через трансляцію правил, оскільки правила недостатні для вирішення таких проблем. Необхідний досвід навігації в просторі невизначеності, що формується лише через автентичну проектну практику.

Водночас проста практика не призводить до формування експертної компетентності. Дослідження К. Ерікссона засвідчують, що експертність формується через цілеспрямовану практику – структуровану діяльність з чітко визначеними цілями, негайним зворотним зв'язком та систематичною рефлексією (Ericsson, 2008: 991). Методологія дизайн-мислення створює таку структуру для організації проектної практики студентів.

Серед альтернативних методологій проектування (людиноцентрований дизайн, гнучкий дизайн користувацького досвіду, ощадливий дизайн користувацького досвіду) саме дизайн-мислення обрано з наступних міркувань.

По-перше, дизайн-мислення є педагогічно прозорою методологією: її фази мають зрозумілі назви і чітко визначені цілі, що робить її доступною для студентів-початківців (Yu, Yu, Lin, 2024: 5). По-друге, дизайн-мислення акцентує емпатію як відправну точку проектування. У контексті освітніх інтерфейсів це означає, що студент починає не з технічного рішення, а з педагогічного аналізу потреб здобувачів професійної освіти.

По-третє, дизайн-мислення підкреслює дивергентне та конвергентне мислення як взаємодоповнювальні режими роботи дизайнера. Ця дихотомія особливо важлива для студентів інженерних спеціальностей, які часто схильні до прийняття першого рішення без дослідження альтернатив. По-четверте, дизайн-мислення включає дизайн досвіду, що для освітніх інтерфейсів означає проектування не лише зручного інтерфейсу, а навчального досвіду з когнітивними, емоційними та мотиваційними вимірами.

Методологія дизайн-мислення реалізується через послідовність п'яти взаємопов'язаних фаз. Важливо підкреслити, що ця послідовність не є жорстко лінійною: процес передбачає ітеративність (повернення до попередніх фаз при отриманні нових даних) та можливість паралельної роботи над різними фазами.

Фаза 1: Емпатія – занурення в контекст користувача

Мета фази полягає у глибокому емпатичному розумінні потреб, цілей, цінностей, труднощів і контексту діяльності користувача як основи для формулювання дизайнерської проблеми. У контексті освітніх інтерфейсів емпатія означає розуміння не лише функціональних потреб, а й педагогічного контексту: які навчальні труднощі відчувають здобувачі професійної освіти, які когнітивні процеси відбуваються під час взаємодії з інтерфейсом, які емоційні стани виникають.

Основними методами є контекстуальне інтерв'ювання, коли студенти проводять напівструктуровані інтерв'ю з представниками цільової аудиторії в природному контексті використання технології; спостереження за взаємодією користувачів з існуючими інтерфейсами з фіксацією моментів труднощів; аналіз існуючих освітніх інтерфейсів для виявлення успішних рішень та проблемних місць.

Результатом фази є створення персон – архетипових портретів користувачів, що включають не лише демографічні характеристики, а й цілі, мотивацію, больові точки, технологічну грамотність. У контексті освітніх інтерфейсів критично важливо включати педагогічні параметри: рівень попередніх знань, навчальні стратегії, локус контролю, академічну самоефективність (Ali Amer Jid Almahri, Bell, Arzoky, 2019: 8). Також створюється карта досвіду користувача, що фіксує емоційні та когнітивні стани на різних етапах взаємодії з інтерфейсом.

Фаза 2: Визначення проблеми – артикуляція дизайнерського виклику

Мета фази полягає у синтезі зібраних даних у чітко сформульовану дизайнерську проблему, що

визначає фокус і критерії успіху проєкту. Ключове завдання – трансформувати якісні дані в інсайти, що безпосередньо направляють проєктування.

Студенти групують дані з інтерв'ю та спостережень у кластери, виявляючи повторювані теми, що вказують на системні проблеми. Формулювання проблеми відбувається у форматі точки зору: користувач потребує певної можливості, оскільки виявлено конкретний інсайт. Таке формулювання є людиноцентрованим та орієнтованим на дію.

Проблема переформулюється у форму відкритого питання «Як ми могли б...?», що стимулює генерацію ідей. Такі питання є оптимістичними, широкими та орієнтованими на дію (de Villiers, 2022: 230). Також визначаються критерії успіху, що для освітніх інтерфейсів включають як метрики зручності використання, так і педагогічні метрики: досягнення навчальних цілей, глибина розуміння, розвиток метакогнітивних умінь.

Фаза 3: Ідеяція – генерація альтернативних рішень

Мета фази полягає у генерації максимальної кількості різноманітних ідей інтерфейсних рішень без передчасного оцінювання. Фаза ідеяції є дивергентною, що протиставляється конвергентному мисленню наступних фаз. Основний принцип: серед великої кількості ідей вища ймовірність знайти інноваційне рішення.

Основними методами є мозковий штурм, що базується на принципах відкладення критики, заохочення несподіваних ідей, побудови на ідеях інших. Студенти генерують ідеї у форматі швидких начерків інтерфейсів. Альтернативою є метод письмового мозкового штурму, де учасники створюють ідеї письмово, що усуває проблему домінування активних учасників.

Техніка систематичної модифікації існуючих рішень через операції заміни, поєднання, адаптації, модифікації, альтернативного використання, видалення та зміни послідовності дозволяє генерувати ідеї через трансформацію відомих патернів. Метод аналогій передбачає пошук рішень через аналогії з несуміжних доменів, що особливо ефективний для подолання шаблонного мислення (Goel, 2002: 65).

Результатом фази є великий набір ідей у форматі швидких начерків, ментальних карт, текстових описів концепцій. Важливо, що на цій фазі не відбувається відбір – всі ідеї фіксуються без оцінювання.

Фаза 4: Прототипування – матеріалізація ідей

Мета фази полягає у трансформації абстрактних ідей у відчутні прототипи інтерфейсів, з якими можна взаємодіяти і які можна тестувати.

Прототипування є конвергентною фазою: з великого набору ідей відбираються найбільш перспективні для деталізації. Ключовий принцип: прототипи створюються швидко і з мінімальними витратами для максимізації кількості ітерацій.

Розрізняють три рівні деталізації прототипів. Низька деталізація передбачає паперові прототипи – найшвидший спосіб матеріалізації ідей, що дозволяє тестувати інформаційну архітектуру та навігацію (Snyder, 2003: 15). Середня деталізація включає цифрові схематичні зображення без деталізованого візуального дизайну, що фокусуються на структурі та ієрархії інформації. Висока деталізація передбачає реалістичні візуальні дизайни з інтерактивністю, що дозволяють тестувати як функціональні, так і емоційні аспекти.

Специфіка прототипування освітніх інтерфейсів полягає в тому, що прототипи повинні включати не лише статичні екрани, а й динаміку взаємодії здобувача професійної освіти з навчальним контентом. Для тестової системи критично важливим є прототипування послідовних станів: початкового, процесуального, станів зворотного зв'язку та завершального. Для адаптивних інтерфейсів студенти створюють сценарії – типові послідовності взаємодії для різних типів користувачів.

Фаза 5: Тестування – валідація рішень з користувачами

Мета фази полягає в отриманні емпіричних даних про те, як реальні користувачі взаємодіють з прототипом, які проблеми виникають, чи відповідає інтерфейс їхнім потребам. Тестування не є фінальною валідацією готового продукту, а джерелом інсайтів для наступної ітерації проєктування.

Основним методом є модерзоване тестування зручності використання, коли студент запрошує представників цільової аудиторії і просить виконати конкретні завдання з прототипом. Дослідник спостерігає за діями користувача, фіксує помилки, вагання, коментарі. Метод коментування дій вголос дозволяє зрозуміти ментальну модель користувача (Fan, Shi, Truong, 2020: 95).

На відміну від стандартного тестування зручності використання, тестування освітніх інтерфейсів повинно включати педагогічні метрики. Використовуються тести знань до та після взаємодії з інтерфейсом для виявлення навчального ефекту, коментування вголос під час навчання для виявлення концептуального розуміння, опитування мотивації після використання інтерфейсу (Ryan, 1982: 452).

Студенти систематизують зібрані дані, виявляючи повторювані проблеми. Критичні проблеми, що блокують досягнення мети, мають найвищий

пріоритет для виправлення. Важливо культивувати ставлення, що кожна виявлена проблема є можливістю покращити дизайн.

Критично важливо підкреслити, що п'ять фаз дизайн-мислення не є лінійною послідовністю. Реальний процес є ітеративним: результати тестування часто призводять до повернення до попередніх фаз. Якщо виявлено хибність базових припущень про потреби користувачів – повернення до фази емпатії; якщо прототип не вирішує проблему – повернення до фази визначення; якщо тестування виявило концептуальні проблеми – повернення до ідеації; якщо проблеми на рівні деталей – коригування в межах прототипування.

Для академічного проєкту реалістичними є дві-три повні ітерації циклу створення та тестування прототипу. Кожна ітерація підвищує якість рішення і поглиблює розуміння студентом проблеми.

Імплементація дизайн-мислення вимагає трансформації традиційних форм організації освітнього процесу від лекційно-семінарської моделі до студійно-проєктної моделі.

Дизайн-спринти є п'ятиденним інтенсивним форматом проєктної роботи (Knapp, Zeratsky, Kowitz, 2016). Структура включає розуміння проблеми через експертні інтерв'ю та аналіз даних, індивідуальне генерування ідей, відбір найкращої ідеї через структуроване голосування, створення реалістичного прототипу та тестування з реальними користувачами. Адаптація до академічного контексту передбачає двотижневий формат замість п'яти днів поспіль, зберігаючи логіку фаз.

Інструменти проєктування є центральним засобом професійної діяльності дизайнера інтерфейсів. Використовуються хмарні інструменти для дизайну інтерфейсів, що дозволяють реального часу колаборацію, створення інтерактивних прототипів без коду, доступ до бібліотек готових компонентів. Принципове значення цих інструментів полягає в тому, що вони дозволяють створювати реалістичні прототипи без написання коду, що знімає технічний бар'єр і дозволяє фокусуватися на дизайні досвіду.

Водночас важливо культивувати навичку швидкого прототипування олівцем і папером як найшвидший спосіб екстерналізації та комунікації ідей. Паперовий прототип можна створити за

п'ятнадцять хвилин і одразу протестувати, тоді як створення цифрового прототипу може зайняти кілька годин.

Командна робота є важливою формою організації, оскільки професійне проєктування інтерфейсів є колаборативним процесом. В академічних проєктах доцільно організовувати роботу студентів у командах з розподілом ролей: дослідження користувачів, проєктування інтерфейсів, стратегія контенту, координація. У контексті педагогічної спеціалізації формується специфічна роль педагогічного дизайнера інтерфейсів, який виконує дослідження з фокусом на педагогічний контекст, проєктує інтерфейси з орієнтацією на педагогічні цілі, оцінює рішення за педагогічними метриками.

Висновки. Імплементація методології дизайн-мислення є процесуальною умовою підготовки бакалаврів з професійної освіти до проєктування освітніх інтерфейсів. Студенти опановують не лише статичні знання про принципи дизайну інтерфейсів та педагогічні теорії, а процедурне знання – здатність діяти у нестандартних ситуаціях проєктування, навігувати в просторі невизначеності, генерувати й валідувати інноваційні рішення.

П'ять фаз дизайн-мислення – емпатія, визначення, ідеація, прототипування, тестування – створюють опорну структуру для організації складного процесу проєктування, роблячи його доступним для студентів-початківців. Ітеративна природа методології культивує ставлення до помилок не як до провалу, а як до можливості навчання, що є критично важливим для інноваційної діяльності.

Використання сучасних інструментів прототипування без необхідності програмування дозволяє студентам швидко матеріалізувати ідеї і тестувати їх з реальними користувачами, отримуючи емпіричні дані для обґрунтування дизайнерських рішень. Це перетворює проєктування з суб'єктивної творчості на практику, що базується на даних про потреби користувачів і ефективність рішень.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з емпіричною валідацією ефективності запропонованої моделі через експериментальне дослідження, розробкою навчально-методичного забезпечення для викладачів, дослідженням довгострокових ефектів навчання на основі дизайн-мислення на професійну траєкторію випускників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горбатюк Р. М., Козак Ю. Ю. Педагогічні умови формування графічної компетентності майбутніх інженерів-педагогів комп'ютерного профілю в педагогічних університетах. *Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology*. 2018. Т. 6, № 3. С. 33–47.
2. Ali Amer Jid Almahri F., Bell D., Arzoky M. Personas design for conversational systems in education. *Informatics*. 2019. Vol. 6, No. 4. Article 46. <https://doi.org/10.3390/informatics6040046>
3. de Villiers R. Design thinking as a problem solving tool. *The Handbook of Creativity & Innovation in Business: A Comprehensive Toolkit of Theory and Practice for Developing Creative Thinking Skills*. Singapore: Springer Nature Singapore, 2022. P. 223–242. https://doi.org/10.1007/978-981-19-2180-3_11
4. Earle A. G., Leyva-de la Hiz D. I. The wicked problem of teaching about wicked problems: Design thinking and emerging technologies in sustainability education. *Management Learning*. 2021. Vol. 52, No. 5. P. 581–603.
5. Ericsson K. A. Deliberate practice and acquisition of expert performance: a general overview. *Academic Emergency Medicine*. 2008. Vol. 15, No. 11. P. 988–994. <https://doi.org/10.1111/j.1553-2712.2008.00227.x>
6. Fan M., Shi S., Truong K. N. Practices and Challenges of Using Think-Aloud Protocols in Industry: An International Survey. *Journal of Usability Studies*. 2020. Vol. 15, No. 2. P. 85–102.
7. Goel A. K. Design, analogy, and creativity. *IEEE Expert*. 2002. Vol. 12, No. 3. P. 62–70. <https://doi.org/10.1109/64.590078>
8. Knapp J., Zeratsky J., Kowitz B. *Sprint: How to solve big problems and test new ideas in just five days*. Simon and Schuster, 2016. 288 p.
9. Pande M., Bharathi S. V. Theoretical foundations of design thinking – A constructivism learning approach to design thinking. *Thinking Skills and Creativity*. 2020. Vol. 36. Article 100637. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2020.100637>
10. Ryan R. M. Control and information in the intrapersonal sphere: An extension of cognitive evaluation theory. *Journal of Personality and Social Psychology*. 1982. Vol. 43, No. 3. P. 450–461. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.43.3.450>
11. Schön D. A. *The reflective practitioner: How professionals think in action*. Routledge, 2017. 374 p. <https://doi.org/10.4324/9781315237473>
12. Snyder C. *Paper prototyping: The fast and easy way to design and refine user interfaces*. Morgan Kaufmann, 2003. 408 p.
13. Yu Q., Yu K., Lin R. A meta-analysis of the effects of design thinking on student learning. *Humanities and Social Sciences Communications*. 2024. Vol. 11, No. 1. Article 12.

REFERENCES

1. Horbatiuk R. M., Kozak Yu. Yu. (2018) Pedahohichni umovy formuvannia hrafichnoi kompetentnosti maibutnikh inzheneriv-pedahohiv kompiuternoho profilu v pedahohichnykh universytetakh [Pedagogical conditions for the formation of graphic competence of future engineers-teachers of computer profile in pedagogical universities]. *Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology*. Vol. 6, No. 3. P. 33–47 [in Ukrainian].
2. Ali Amer Jid Almahri F., Bell D., Arzoky M. (2019) Personas design for conversational systems in education. *Informatics*. Vol. 6, No. 4. Article 46.
3. de Villiers R. (2022) Design thinking as a problem solving tool. *The Handbook of Creativity & Innovation in Business: A Comprehensive Toolkit of Theory and Practice for Developing Creative Thinking Skills*. Singapore: Springer Nature Singapore. P. 223–242.
4. Earle A. G., Leyva-de la Hiz D. I. (2021) The wicked problem of teaching about wicked problems: Design thinking and emerging technologies in sustainability education. *Management Learning*. Vol. 52, No. 5. P. 581–603.
5. Ericsson K. A. (2008) Deliberate practice and acquisition of expert performance: a general overview. *Academic Emergency Medicine*. Vol. 15, No. 11. P. 988–994.
6. Fan M., Shi S., Truong K. N. (2020) Practices and Challenges of Using Think-Aloud Protocols in Industry: An International Survey. *Journal of Usability Studies*. Vol. 15, No. 2. P. 85–102.
7. Goel A. K. (2002) Design, analogy, and creativity. *IEEE Expert*. Vol. 12, No. 3. P. 62–70.
8. Knapp J., Zeratsky J., Kowitz B. (2016) *Sprint: How to solve big problems and test new ideas in just five days*. Simon and Schuster. 288 p.
9. Pande M., Bharathi S. V. (2020) Theoretical foundations of design thinking – A constructivism learning approach to design thinking. *Thinking Skills and Creativity*. Vol. 36. Article 100637.
10. Ryan R. M. (1982) Control and information in the intrapersonal sphere: An extension of cognitive evaluation theory. *Journal of Personality and Social Psychology*. Vol. 43, No. 3. P. 450–461.
11. Schön D. A. (2017) *The reflective practitioner: How professionals think in action*. Routledge. 374 p.
12. Snyder C. (2003) *Paper prototyping: The fast and easy way to design and refine user interfaces*. Morgan Kaufmann. 408 p.
13. Yu Q., Yu K., Lin R. (2024) A meta-analysis of the effects of design thinking on student learning. *Humanities and Social Sciences Communications*. Vol. 11, No. 1. Article 12.

Дата першого надходження рукопису до видання: 07.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 12.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Неля РУДНИЦЬКА,*orcid.org/0000-0002-2377-9251**кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри початкової освіти та культури фахової мови
Житомирського державного університету імені Івана Франка
(Житомир, Україна) nelarudnickaa016@gmail.com*

РОЗВИТОК КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ МАТЕМАТИЧНОЇ ОСВІТНЬОЇ ГАЛУЗІ

У статті розкрито процес розвитку креативного мислення учнів початкової школи на уроках математики в контексті сучасних вимог до організації освітнього процесу. Зосереджено увагу на визначенні понять «креативне мислення» та «креативність» у науковому контексті, а також охарактеризовано їх основні компоненти.

Креативне мислення розглядається як багатогранний психолого-педагогічний феномен; проаналізовано його зміст і ключові ознаки. Особливу увагу приділено формуванню креативного мислення на уроках математики в початкових класах як важливій складовій освітнього процесу, що сприяє розвитку в учнів умінь аналізувати, приймати обґрунтовані рішення та розв'язувати проблемні завдання.

У статті проаналізовано підходи до розвитку креативності відповідно до вимог сучасної початкової освіти. Представлено ефективні методи, прийоми та приклади організації навчальної діяльності учнів, спрямовані на активізацію творчих пізнавальних процесів.

З метою визначення рівня сформованості креативного мислення учнів початкової школи було розроблено спеціальну програму дослідження та проведено педагогічний експеримент. З урахуванням вимог Концепції Нової української школи й Державного стандарту початкової освіти, виокремлено основні критерії оцінювання рівня розвитку креативного мислення молодших школярів: когнітивний, особистісний і мотиваційний.

Відповідно до зазначених критеріїв визначено три рівні сформованості креативного мислення учнів: низький, середній та високий.

Результати аналізу констатувального етапу експерименту засвідчили недостатній рівень сформованості креативного мислення учнів початкових класів за всіма визначеними критеріями. У зв'язку з цим було розроблено та впроваджено експериментальну програму «Відкриваємо креативність», завдання якої полягали у формуванні креативного мислення учнів початкової школи на уроках математики. Проведений контрольний зріз за результатами експериментальної роботи, виявленні загальних тенденцій розвитку креативного мислення та узагальненні дані формувального етапу експерименту.

Ключові слова: креативне мислення, формування креативного мислення учнів початкової школи на уроках математики, ознаки креативного мислення, структура креативності, критерії і показники рівня сформованості креативного мислення.

Nelya RUDNYTSKA,*orcid.org/0000-0002-2377-9251**Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Primary Education and Professional Language Culture
Zhytomyr Ivan Franko State University
(Zhytomyr, Ukraine) nelarudnickaa016@gmail.com*

DEVELOPMENT OF CREATIVE THINKING IN PRIMARY SCHOOL STUDENTS IN THE PROCESS OF STUDYING THE MATHEMATICAL EDUCATIONAL FIELD

The article examines the process of developing creative thinking in primary school students during mathematics lessons in the context of modern requirements for organizing the educational process. Attention is focused on defining the concepts of «creative thinking» and «creativity» within the scientific discourse, as well as on characterizing their main components.

Creative thinking is considered a multifaceted psychological and pedagogical phenomenon; its content and key characteristics are analyzed. Special emphasis is placed on the formation of creative thinking in mathematics lessons in primary school as an essential component of the educational process, which contributes to the development of students' abilities to analyze, make well-grounded decisions, and solve problem-based tasks.

The article analyzes approaches to the development of creativity in accordance with the requirements of modern primary education. Effective methods, techniques, and examples of organizing students' learning activities aimed at activating creative cognitive processes are presented.

In order to determine the level of creative thinking formation in primary school students, a special research program was developed and a pedagogical experiment was conducted. Taking into account the requirements of the Concept of the New Ukrainian School and the State Standard of Primary Education, the main criteria for assessing the level of creative thinking development in younger students were identified: cognitive, personal, and motivational.

According to these criteria, three levels of creative thinking formation were determined: low, medium, and high.

The results of the analysis of the ascertaining stage of the experiment showed an insufficient level of creative thinking formation in primary school students according to all the identified criteria. In this regard, an experimental program entitled «Discovering Creativity» was developed and implemented. Its objectives were aimed at forming creative thinking in primary school students during mathematics lessons. A control assessment conducted after the experimental work identified general trends in the development of creative thinking and summarized the data of the formative stage of the experiment.

Key words: *creative thinking, formation of creative thinking in primary school students in mathematics lessons, features of creative thinking, structure of creativity, criteria and indicators of the level of creative thinking formation.*

Постановка проблеми. Розвиток креативного мислення є однією з ключових компетентностей, визначених сучасними освітніми стандартами. У початковій школі закладаються основи мислення, яке впливатиме на подальше навчання та професійне зростання дитини. Уроки математики, як платформа для формування логічного мислення, мають великий потенціал для розвитку креативності через розв'язання задач, створення математичних конструкцій та пошук нестандартних рішень. Сучасний підхід до навчання формує інтеграцію інноваційних методик та ігор, які сприяють активізації інтересу учнів до математики. У зв'язку з цим актуальність дослідження полягає у необхідності пошуку ефективних підходів для розвитку креативного мислення молодших школярів, які забезпечать їхню успішність у майбутньому.

Крім того, з огляду на виклики цифрової епохи, зокрема стрімкий розвиток технологій, особливо важливим є формування у дітей здатності знаходити нові рішення, критично оцінювати інформацію та адаптуватися до змін. Розвиток цих навичок на уроках математики створює передумови для виховання інноваційно мислячої особистості.

Аналіз досліджень. Розвиток креативного мислення досліджували такі науковці, як Д. Сімпсон, Дж. Гілфорд, Е. Торренс, С. Стернберг. Серед українських вчених, які досліджували це питання можна виділити Антонову О., Байрамову О., Бабак А., Ворожбіт-Горбатюк В., Вовчасту Н., Чорну Г. Жигайло О., Павленко В. Вони розглядали різні аспекти розвитку креативного мислення здобувачів освіти, акцентуючи увагу на використанні інноваційних педагогічних підходів, зокрема дидактичних та інтегрованих методів навчання. Дослідники підкреслювали, що формування креативного мислення є важливою складовою особистісного розвитку дитини та її підготовки до успішної діяльності у майбутньому.

Дж. Гілфорд виокремлює два основні типи мислення: «конвергентне», що полягає у здатності знаходити єдино правильний варіант розв'язання

проблеми, та «дивергентне», яке передбачає продукування множини різноманітних і оригінальних способів її розв'язання. Саме на дивергентному мисленні ґрунтується креативність, характерною рисою якої є варіативність і багатовекторність пошуку рівнозначно правильних рішень однієї й тієї самої ситуації. Розглядаючи педагогічний університет як простір розвитку креативного мислення здобувачів вищої освіти, А. Бабак і В. Ворожбіт-Горбатюк трактують креативне мислення як наскрізну соціально значущу та професійну компетентність майбутнього педагогічного працівника. На думку дослідників, воно передбачає системне засвоєння принципів і підходів до створення та реалізації нестандартних рішень в освітньому процесі, здатність формувати нові міждисциплінарні зв'язки, а також уміння використовувати складність і труднощі навчально-пізнавальної та науково-дослідницької діяльності як умову й перспективу розвитку (Бабак, 2021: 491).

Креативне мислення тісно пов'язане з критичним мисленням. За визначенням О. Пометун, критичне мислення є особливим типом мислення, який характеризується активністю, цілеспрямованістю, самостійністю, дисциплінованістю та рефлексивністю й передбачає розвиток у процесі навчання здатності визначати проблеми, аналізувати, синтезувати й оцінювати інформацію з різних джерел, висувати альтернативні варіанти, обирати та обґрунтовувати власну позицію, приймати свідомі рішення і діяти відповідно до них (Пометун, 2018: 94).

Водночас креативне мислення спрямоване на вихід за межі усталених обмежень і вирізняється оригінальністю та новизною ідей, тоді як критичне мислення виконує передусім аналітичну функцію. Однак перенесення знань і способів дій у нові ситуації, уміння бачити проблему з різних позицій і пропонувати нові підходи до її розв'язання потребують використання логічних операцій мислення, що є спільною ознакою як креативного, так і критичного. Креативне мислення є загальною

властивістю особистості, яка впливає на її творчу (і не тільки!) продуктивність, незалежно від сфери прояву активності. Тому, рівень креативності визначається якістю роботи людини над собою. Креативність – це така риса, яка потребує постійного тренування. Тільки тоді у вас буде накопичуватися потенціал креативного мислення, тобто ваш особистий багаж можливостей приймати креативні рішення (Мрихіна, 2023: 47).

Аналізуючи все вищезазначене, даємо власне визначення креативного мислення учнів початкової школи як здатність генерувати нові ідеї, знаходити оригінальні способи вирішення проблем, а також переосмислювати знайомі концепції з точки зору інноваційного підходу.

Мета статті полягає у теоретичному аналізі проблеми розвитку креативного мислення на уроках математики та організації експериментально-дослідної роботи з формування креативного мислення учнів початкової школи і аналіз її результатів.

Виклад основного матеріалу. Креативне мислення особистості характеризується винахідливістю, здатністю до нестандартного мислення та знаходження нових рішень у складних і кризових ситуаціях. Воно ґрунтується не лише на високому рівні інтелектуального розвитку, гнучкості й швидкості мислення, а й передбачає наявність професійних знань і практичного досвіду. У професійній діяльності креативне мислення проявляється через здатність застосовувати нові підходи до розв'язання завдань, встановлювати нові зв'язки та відкривати закономірності. До основних ознак креативного мислення належать: прагнення до пошуку власних оригінальних рішень та інтелектуальної новизни; здатність розглядати об'єкт з нового ракурсу й виявляти можливості його альтернативного використання (семантична гнучкість); уміння змінювати сприйняття об'єкта, помічати його приховані властивості (адаптивна гнучкість); здатність генерувати різноманітні ідеї; відмова від стереотипних способів мислення (Дж. Гілфорд). У наукових дослідженнях креативність також розглядається як здатність привносити новий досвід у процес аналізу ситуації (Ф. Баррон), продукувати оригінальні ідеї в умовах виникнення нових проблем (М. Уаллах), усвідомлювати проблеми та протиріччя й формулювати гіпотези щодо відсутніх елементів ситуації (І. Торренс). Серед характеристик креативності виокремлюють плавність, гнучкість, оригінальність мислення, здатність до деталізації, а також метафоричне мислення як уміння встановлювати нові зв'язки за допомогою аналогій і порівнянь (Д. Треффінгер, Дж. Янг, Е. Селбі) (Вовчаста, 2022: 88–89).

Поряд із поняттям «креативне мислення» в науковому обігу використовується й поняття «креативність». Концептуальні засади її сутності, структури та закономірностей розвитку висвітлені у працях Дж. Гілфорда, Е. Торренса, Р. Стернберга, Д. Лаверта, К. Урбана, Т. Амбайла, Дж. Хейса, Д. Треффінджера, а також у дослідженнях українських науковців О. Антонової, І. Гриненко, О. Дунаєвої, І. Подорожної, В. Фрицюка, І. Шахіної та інших.

Дж. Гілфорд визначив чотири основні параметри креативності: оригінальність як здатність продукувати незвичні асоціації та відповіді; семантичну гнучкість, що полягає в умінні знаходити нові способи використання об'єкта; образно-адаптивну гнучкість, яка передбачає зміну форми стимулу з метою виявлення нових ознак; семантичну спонтанну гнучкість – здатність до вільного генерування ідей у нерегламентованих умовах. Подальший розвиток проблеми здійснив Е. Торренс, який розглядав творчий процес як послідовність етапів: усвідомлення проблеми, пошук рішення, формулювання та перевірка гіпотез, їх модифікацію й отримання результату. Відповідно до теорії креативності Р. Стернберга, розвиток творчої активності зумовлюється взаємодією здібностей, знань і мислення. Здібності охоплюють синтетичний, аналітичний та практично-контекстуальний компоненти, які забезпечують здатність по-новому бачити проблему, оцінювати ідеї та реалізовувати їх на практиці (Павленко, 2015: 17).

Структура креативності в наукових працях подається по-різному. Так, І. Гриненко пропонує модель із п'яти компонентів, В. Фрицюк виокремлює три складові, а К. Урбан – шість. Українські дослідники розглядають креативність як багатовимірне явище. Зокрема, О. Дунаєва аналізує її як процес, продукт, властивість особистості, середовище та проблему, що потребує розв'язання (Дунаєва, 2008: 6). І. Гриненко визначає структуру креативності майбутнього вчителя як динамічну взаємодію мотиваційного, емоційно-ціннісного, когнітивного, конативного та результативного компонентів (Гриненко, 2008: 51). О. Куцевол розробила модель креативності вчителя, яка включає мотиваційно-, емоційно-, інтелектуально-, естетично-, комунікативно- та екзистенційно-креативні властивості особистості (Куцевол, 2007: 19).

Сучасна початкова школа орієнтується на формування ключових компетентностей, серед яких провідне місце посідає математична та компетентність. Відповідно до Концепції Нової української школи, учитель має забезпечити розвиток в учнів уміння мислити гнучко, нестандартно, здатності шукати нові рішення й пояснювати власні ідеї.

Математика є однією з найефективніших галузей для розвитку креативності, адже передбачає логічні операції, аналіз, синтез, узагальнення, роботу з абстрактними об'єктами. За умови використання сучасних методів навчання її потенціал може бути повністю реалізований у початковій школі.

Для молодших школярів креативність – це передусім бажання експериментувати, висувати припущення, пробувати різні варіанти та аргументувати їх.

У молодшому шкільному віці інтенсивно розвиваються уява, здібності до узагальнення та аналізу. Пізнавальна активність дітей молодшого шкільного віку має природний характер, тому важливо підтримати їхню допитливість через: проблемні завдання; міні-дослідження; ігрові ситуації; варіативність вправ; роботу в парах та групах; можливість вибору.

Корисним є розв'язання завдань в яких бракує даних або їх надлишок, або ж є суперечність; використання STEM- та STEAM-підходів, ігрових технологій, дослідницьких проєктів та інтегрованих підходів, що сприяє формуванню в дітей уміння мислити нестандартно, аргументувати власну думку та знаходити різні шляхи розв'язання задач. Систематичне застосування креативних прийомів на уроках математики забезпечує підвищення пізнавальної активності учнів, формує позитивне ставлення до предмета та готує дітей до компетентісного навчання на наступних етапах освіти.

З метою визначення рівня сформованості креативного мислення учнів початкових класів, студентами ННІ педагогіки ЖДУ імені Івана Франка (спеціальність «Початкова освіта») під час виробничої педагогічної практики було проведено експериментальне дослідження в закладах загальної середньої освіти Житомирської області. У ньому взяло участь 32 учні 4-го класу, віком 10 років. Вибір учасників дослідження був випадковим, що дозволило залучити дітей з різним рівнем навчальних досягнень, інтелектуальної активності, самостійності, ініціативності та пізнавальних інтересів. Отже, результати тестування є достовірними і відображають реальний стан розвитку креативного мислення учнів цього класу. Діагностика рівня сформованості креативного мислення здійснювалася за трьома критеріями: когнітивним, особистісним та мотиваційним.

Експериментальне дослідження, проведене в межах роботи, відповідало низці науково-методичних вимог, зокрема передбачало чітке визначення термінів проведення експерименту, можливість коригування організації дослідження та відтворюваність отриманих результатів.

В експериментальній роботі було чітко окреслено мету, програму, методи, етапи й умови дослідження. Основним завданням експерименту стала реалізація поставленої мети та виконання завдань, що впливали з теми дослідження.

Дослідження здійснювалося поетапно і включало: науково-методологічний аналіз проблеми формування креативного мислення учнів початкової школи; педагогічне визначення цілей освітнього процесу, спрямованих на формування знань, умінь і особистісних якостей, які впливають на розвиток креативного мислення; організацію експериментальної роботи, що охоплювала констатувальний і формувальний етапи; упровадження експериментальної програми проведення контрольного зрізу з метою оцінювання результатів експерименту та виявлення загальних тенденцій у розвитку креативного мислення учнів; узагальнення результатів формувального етапу дослідження для визначення ефективності реалізованої програми, зокрема щодо підвищення рівня розвитку креативного мислення молодших школярів.

На етапі констатувального експерименту з метою визначення рівня сформованості креативного мислення учнів початкової школи було використано комплекс діагностичних методів, зокрема опитування, анкетування, аналіз творчих робіт та тестування.

Відповідно до визначених критеріїв виокремлено три рівні розвитку критичного мислення молодших школярів: низький, середній і високий. Результати дослідження розвитку креативного мислення учнів 4 класу показали, що 30% мають низький рівень, 49% – середній, а 21% – високий рівень. Таким чином, експеримент дозволив підтвердити існування трьох рівнів розвитку креативного мислення у молодших школярів. Підсумовуючи отримані дані, зроблено висновок, що розвиток креативного мислення серед дітей молодшого шкільного віку є недостатнім.

З метою підвищення рівня розвитку креативного мислення в учнів початкових класів у процесі вивчення математичної освітньої галузі нами була розроблена і апробована авторська програма «Відкриваємо креативність», яка була спрямована на розвиток в учнів здатності генерувати нові ідеї, знаходити неординарні рішення, а також глибше усвідомлювати математичні зв'язки через творчі завдання.

Метою програми є розвиток креативного мислення, що дозволяє молодшим школярам не лише ефективно вирішувати математичні завдання, а й вчитися мислити ширше, застосовувати математику в реальних життєвих ситуаціях. Вона наці-

лена на розвиток уяви, гнучкості, винахідливості та готовності експериментувати.

Програма передбачає впровадження нестандартних завдань у процес навчання. Наприклад, замість традиційних прикладів на додавання або віднімання, учням пропонуються задачі на побудову власних числових моделей, придумування історій про числа, створення «чарівних» квадратів чи логічних пазлів. Велика увага приділяється роботі з геометричними об'єктами: діти конструюють фігури з різних матеріалів, створюють малюнки на основі симетрії, аналізують просторові властивості.

Щоб забезпечити прогрес учнів, у програмі використовуються елементи саморефлексії. Наприклад, після виконання завдання кожен учень обговорює свої дії, що дозволяє розвивати навички критичного аналізу власних рішень.

Заняття проходять у формі уроків, які поєднують у собі стандартні математичні вправи та творчі експерименти. Крім того, активно застосовується метод групових проєктів. Наприклад, учні працюють у командах над розробкою геометричних мозаїк або створюють математичні казки, що ілюструють поняття чисел та операцій.

Програма передбачала застосування на уроках математики методу "Мозковий штурм" для формулювання гіпотез; роботу в малих групах над задачами з різними методами розв'язання; метод «Селфі-аудит»; побудову числового лабіринту, де сума чисел на кожній доріжці дорівнює 100; проведення експериментів з моделями фігур (придумати, як зафарбувати геометричну фігуру, щоб вона залишалась симетричною); метод «Сократівський діалог» для розвитку логічного мислення; використання рольової гри «Математичні детективи» (учні розслідують помилки у розв'язках); робота в групах над створенням власних діаграм на основі зібраної інформації; метод «Шість капелюхів мислення»; обговорення висновків із використанням «Дискусійного трикутника» (відстоювання власної точки зору); використання хронометражу на уроці (вимірювання часу на дії); створення міні-сценаріїв (театралізація подій з розрахунком часу); робота з годинниками (аналоговими та цифровими); метод "Виправ помилку у задачі" тощо.

На заключному етапі проводилась діагностика рівня сформованості креативного мислення у дітей за когнітивним, особистісним та мотиваційним критеріями.

Після проведення формувального етапу експериментальної роботи на 20% зменшилася кількість учнів низького рівня та на 26% збільшилася

кількість учнів високого рівня сформованості критичного мислення. Такі результати засвідчили ефективність експериментальної роботи.

Висновки. Теоретичний аналіз проблеми розвитку креативного мислення у молодших школярів засвідчив, що цей процес є важливою складовою становлення особистості дитини. Розвиток креативності учнів відбувається на всіх етапах шкільного навчання, проте найбільш доцільним є формування творчих здібностей саме з молодшого шкільного віку. У початковій школі діти оволодівають способами навчальної діяльності та прийомами розв'язання навчальних завдань, які використовують у подальшому навчанні. Розвитку креативності особистості в освітньому процесі сприяють притаманні молодшим школярам відкритість до нового, допитливість, емоційність, цілісність сприйняття, яскрава уява, образність мислення та активне ставлення до навколишньої дійсності.

Аналіз наукових джерел свідчить про наявність значного теоретичного й практичного досвіду розвитку креативного мислення в учнів початкової школи. У сучасній педагогічній науці існують різні підходи до тлумачення поняття «креативне мислення». У межах даного дослідження креативне мислення учнів початкової школи визначається як здатність генерувати нові ідеї, знаходити оригінальні способи розв'язання проблемних ситуацій, а також переосмислювати відомі концепції з позицій інноваційного підходу.

Для оцінювання рівня сформованості креативного мислення в процесі експериментального дослідження були обрані когнітивний, особистісний і мотиваційний критерії. Показники включають кількість і якість нестандартних рішень, здатність обґрунтовувати свої ідеї та інтегрувати знання з різних предметів. Результати діагностики показали, що креативне мислення найбільш активно розвивається у середовищі, де використовуються інноваційні підходи до навчання. Відповідно до повноти сформованості визначених критеріїв та показників, нами були виділені рівні креативного мислення у молодших школярів: низький, середній, високий. Результати діагностики (констатуючий етап експерименту) виявили недостатній рівень сформованості креативного мислення в учнів початкової школи.

Результати повторної діагностики показали, що результати формувального етапу експерименту виявилися позитивними: кількість учнів з низьким рівнем критичного мислення зменшилася на 20%, а з високим рівнем зросла на 25%. Це свідчить про ефективність впровадження програми.

Тому, можна зробити висновок, що запропонована нами програма є ефективною і може бути використана у роботі вчителів початкових класів.

Таким чином, проведене нами дослідження не охоплює повною мірою всіх аспектів зазначе-

ної проблеми. Зокрема, подальшого опрацювання потребує узгодження змісту розвитку креативного мислення учнів початкових класів у процесі вивчення математичної освітньої галузі є перспективами наших подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабак А.І., Ворожбіт-Горбатюк В.В. Педагогічний університет як простір розвитку креативного мислення здобувача вищої освіти. *Грааль науки*. 2021. № 11. С. 489–491.
2. Вовчаша Н., Байрамова О., Чорна Г. Розвиток навичок креативного мислення у здобувачів вищої освіти. *Український педагогічний журнал*. 2022. № 1. С. 87–97.
3. Гриненко І. В. Педагогічні умови розвитку креативності майбутніх учителів гуманітарного профілю у процесі фахової підготовки: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Тернопіль, 2008. 192 с.
4. Дунаєва О.М. Формування педагогічної креативності майбутніх учителів у процесі професійної підготовки: автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.04 Вінниця, 2008. 23 с.
5. Куцевол О.М. Теоретико-методичні основи розвитку креативності майбутніх учителів літератури: автореф. д-ра пед. наук: 13.00.02. К., 2007. 46 с.
6. Мрихіна О. Курс «Креативне мислення» Підручник. Tech StartUp School. 2023. 137 с.
7. Павленко В.В. Креативність: сутність, структура, закономірності формування і розвиток. Педагогічна освіта: Теорія і практика. Педагогіка. Психологія : зб. наук. праць / Київ ун-т ім. Б. Грінченка / редкол. : Огнев'юк В.О., Хоружа Л.Л. [та ін.]. К. : ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. Вип. 23. С. 15–21.
8. Пометун О.І. Критичне мислення як педагогічний феномен. *Український педагогічний журнал*. 2018. № 2. С. 89–98.

REFERENCES

1. Babak A.I., Vorozhbit-Horbatyuk V.V. (2021) Pedagogical university as a space for developing creative thinking of a higher education student] *Hraal nauky*. № 11. S. 489–491 [in Ukrainian].
2. Vovchasta N., Bairamova O., Chorna H. (2022) Rozvytok navychok kreatyvnoho myslennia u zdobuvachiv vyshchoi osvity. [Developing creative thinking skills in higher education students]. *Ukrainskyi pedahohichnyi zhurnal*. № 1. S. 87–97 [in Ukrainian].
3. Hrynenko I. V. (2008) Pedahohichni umovy rozvytku kreatyvnosti maibutnikh uchyteliv humanitarnoho profilu u protsesi fakhovoi pidhotovky: [Pedagogical conditions for the development of creativity of future teachers of the humanities in the process of professional training]: dys. ... kand. ped. nauk: 13.00.04. Ternopil, 2008. 192 s. [in Ukrainian].
4. Dunaieva O.M. (2008) Formuvannia pedahohichnoi kreatyvnosti maibutnikh uchyteliv u protsesi profesiinoi pidhotovky: avtoref. ... kand. ped. nauk: 13.00.04 Vinnytsia, 2008. 23 s. [Formation of pedagogical creativity of future teachers in the process of professional training]:avtoref. ... kand. ped. nauk: 13.00.04 Vinnytsia, 23 s.
5. Kutsevol O.M. (2007) Teoretyko-metodychni osnovy rozvytku kreatyvnosti maibutnikh uchyteliv literatury [Theoretical and methodological foundations of developing creativity in future literature teachers]: avtoref. ... d-ra ped. nauk: 13.00.02. K. 46 s. [in Ukrainian].
6. Mrykhina O. (2023) Kurs kreatyvne myslennia [Creative thinking course]. *Pidruchnyk. Tech StartUp School*. 137 s. [in Ukrainian].
7. Pavlenko V.V. (2015) Kreatyvnist: sutnist, struktura, zakonmirnosti formuvannia i rozvytok. [Creativity: essence, structure, patterns of formation and development]. *Pedahohichna osvita: Teoriia i praktyka. Pedahohika. Psykholohiia : zb. nauk. prats / Kyiv un-t im. B. Hrinchenka / redkol. : Ohnev'juk V.O., Khoruzha L.L. [ta in.]. K.: un-t im. B. Hrinchenka. Vyp. 23. S. 15–21. [in Ukrainian].*
8. Pometun O.I. (2018.). *Krytychne myslennia yak pedahohichni fenomen* [Critical thinking as a pedagogical phenomenon]. *Ukrainskyi pedahohichnyi zhurnal*. № 2. S. 89–98. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 378.016:811.111

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-57>**Лариса СИВА,***orcid.org/0009-0001-8257-3878**старший викладач кафедри іноземних мов факультетів психології та соціології**Навчально-наукового Інституту філології**Київського національного університету імені Тараса Шевченка**(Київ, Україна) larysaprozorova60@gmail.com***Маргарита ЦИМБАЛЕНКО,***orcid.org/0009-0006-7428-3033**старший викладач кафедри іноземних мов факультетів психології та соціології**Навчально-наукового Інституту філології**Київського національного університету імені Тараса Шевченка**(Київ, Україна) rita_ts@ukr.net*

ВИВЧЕННЯ ГЕНДЕРНИХ КОМПОНЕНТІВ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ НА ФАКУЛЬТЕТІ СОЦІОЛОГІЇ

У статті проаналізовано особливості викладання англійською мовою на факультеті соціології Київського національного університету імені Тараса Шевченка таких аспектів соціології гендеру, як гендерні стереотипи, гендерні ролі, гендерний розрив і роль агентів соціалізації, включаючи сім'ю, школу і засоби масової інформації. Англійська мова, яка є провідною мовою як для спілкування, так і для поширення знань, надзвичайно важлива для оволодіння змістом основних категорій соціології гендеру, якими є маскуліність і фемініність. Соціальні інститути впливають на підтримання гендерних стереотипів і гендерних ролей, передаючи їх наступним поколінням, і таким чином підсилюючи їх. Стаття розглядає проблеми гендерної нерівності, визначаючи такі поняття, як гендерні стереотипи, гендерні ролі, гендерний розрив та їх вплив на таких агентів соціалізації, як сім'я, школа, однолітки, роботодавці і засоби масової інформації. Соціальне середовище підтримує гендерні стереотипи, сприяючи гендерному розриву. Прикладом такого середовища є сім'я, в якій продовжують існувати звичаї, традиції, цінності, вірування і норми поведінки суспільства, та ті, які вона передає наступним поколінням, що продовжують зберігати традиційні стереотипи, упередження, усталені соціальні норми та цінності патріархального суспільства. Значна увага приділяється змінам, які відбуваються останнім часом у гендерних відносинах, що все більше сприяє гендерній рівності. **Значні позитивні зрушення** у напрямі гендерної рівності **спостерігаються** в медіа й кіно, особливо в представленні жінок у головних ролях. У сучасних фільмах і мультфільмах **образ жінки помітно змінився** порівняно зі старішими стрічками. Це не просто незначні правки, а глибша зміна ролей, характерів і смислів. Наприклад, сучасні героїні діють і помиляються самі, а не чекають на «рятівника». Раніше жінки грали ролі домогосподарок, медсестер, вчительок, зараз вони науковиці, воїни, лідерки, керівниці; професія є частиною ідентичності, а не фоном. У мультфільмах для дітей це особливо важливо, таким чином дівчата бачать **ширшу низку перспектив в майбутньому**. Медіа пронизують наше життя, і засоби, якими вони представляють гендери, можуть впливати на те, як ми бачимо себе і те, що ми сприймаємо як нормальне і бажане для чоловіків та жінок.

Ключові слова: гендерні стереотипи, гендерні ролі, гендерний розрив, агенти соціалізації.

Larysa SYVA,

orcid.org/0009-0001-8257-3878

Senior Lecturer at the Department of the Foreign Languages for the Faculties of Psychology and Sociology
Scientific Research Institute of Philology of National Taras Shevchenko University of Kyiv
(Kyiv, Ukraine) larysaprozorova60@gmail.com

Margarita TSYMBALENKO,

orcid.org/0009-0006-7428-3033

Senior Lecturer at the Department of the Foreign Languages for the Faculties of Psychology and Sociology
Scientific Research Institute of Philology of National Taras Shevchenko University of Kyiv
(Kyiv, Ukraine) rita_ts@ukr.net

TEACHING GENDER COMPONENTS IN ENGLISH AT THE FACULTY OF SOCIOLOGY

The article analyzes the peculiarities of teaching such aspects of gender sociology as gender stereotypes, gender roles, gender gap and the role of socialization agents including family, school and mass media in English at the Faculty of Sociology of Kyiv National Taras Shevchenko University. The English Language, which is the leading language both for communication and for knowledge expansion, is very important to acquire the content of main categories of gender sociology that are masculinity and femininity. The article deals with the issues of gender inequality, emphasizing such notions as gender stereotypes, gender roles, gender gap and their impact on agents of socialization like family, school, peers, employers and mass media. Social environment upholds gender stereotypes contributing to gender gap. The example of such environment is the family where customs, traditions, values, beliefs and societal norms of behaviour persist and which it passes on to next generations that continue to preserve traditional stereotypes, prejudices, accepted social norms and values of patriarchal society. Social institutions affect the maintenance of gender stereotypes and gender roles passing them on to the future generations and in this way reinforcing them. Considerable attention is paid to the changes in gender relations taking place recently, and they consequently contribute to gender equality. Considerable positive shifts in terms of gender equality are observed in mass media and film industry, especially in representing women in leading roles. The image of a woman has notably changed in modern films and cartoons comparing with older ones. These changes are not just slight modifications, but deeper changes of roles, characters and senses. For example, modern heroines act and make mistakes themselves, they don't wait for a 'rescuer'. In the past, women presented homemakers, nurses and teachers, now they are scientists, leaders, warriors and managers; their profession is a part of their identity, not their background. It is particularly important in cartoons for children, in this way girls can see a wider range of perspectives in the future. Media pervade our lives, and the means by which they represent genders may affect the way we see ourselves and what we perceive as normal and desirable both for men and women.

Key words: gender stereotypes, gender roles, gender gap, agents of socialization.

Постановка проблеми в загальному вигляді.

У наш час українське суспільство характеризується соціальними трансформаціями, пов'язаними з інтеграцією України в європейське співтовариство та участю студентів і аспірантів факультету соціології у різноманітних міжнародних навчальних або навчально-дослідницьких програмах в рамках грантової програми ЄС Еразмус+, що вимагає вміння об'єктивно та неупереджено здійснювати соціологічний аналіз з урахуванням гендерного компоненту англійською мовою. Отже, програма дисципліни «Англійська мова для спеціальних цілей (ESP)» була розроблена для тих студентів, які мають намір використовувати англійську мову в професійному контексті, враховуючи основні категорії соціології гендеру.

Поняття «гендер», яке формується суспільством і різниться залежно від етапу розвитку суспільства, стосується соціальних ролей і стосунків між чоловіками та жінками під впливом вихо-

вання й освіти. Англійська мова, яка є провідною мовою як для спілкування, так і для поширення знань, надзвичайно важлива для оволодіння змістом основних категорій соціології гендеру, якими є маскулінність і фемінність. За допомогою останніх досліджуються такі аспекти соціальних відносин, як національні, класові, політичні, расові та рольові показники гендерної стратифікації, що є актуальними у сучасному світі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У роботах соціологів, які намагалися розділити поняття стать і гендер, можна знайти визначення гендеру через статусні позиції індивіда. Як вважає Лорел Річардсон (Laurel Richardson), якщо стать розглядалася як приписаний статус, то гендер пов'язувався із впливом культури та соціальних факторів і тому визначався як статус набутий. У процесі соціалізації людина засвоює, якими якостями вона має володіти відповідно до своєї статі і якою повинна бути її поведінка. Л. Річард-

сон не заперечує існування біологічної статі, однак наголошує, що сама по собі біологія не визначає соціальні ролі, статуси чи ієрархії. У книзі «Динаміка статі та гендеру» (The Dynamics of Sex and Gender: A Sociological Perspective) вона показує, що соціальні значення статі формуються через процеси соціалізації, культурні норми та інституційні практики, такі як сім'я, освіта, ринок праці та наука. Підхід Лорел Річардсон узгоджується з класичним соціологічним розрізненням між статтю (sex) і гендером (gender), сформульованим Енн Оклі, а також із концепцією «doing gender» Кендес Вест і Дона Циммермана, які розглядали гендер як процес, що постійно відтворюється у взаємодії. (L. Richardson, 1981: 1–25).

Так у 20 столітті з'являються поняття, як маскулінність і фемінність. Рейвін Коннелл (Raewyn Connell) зробила важливий внесок у розвиток концепцій маскулінності й досліджень соціально обумовленого статевого розподілу праці. Р. Коннелл зазначає, що існує не одна, а низка різних маскулінностей, які можуть конкурувати між собою або взаємодіяти. Белл Хукс (bell hooks) працювала в галузі гендерних студій та інтерсекціональної теорії. Авторка наголошує на необхідності вивчати взаємодію різних аспектів ідентичності, таких як гендер, раса, клас, сексуальна орієнтація тощо, і визнає, що ці аспекти нерозривно пов'язані та впливають один на одного. Хейді Хартманн (Heidi Hartmann) присвячує дослідження вивченню гендерних аспектів економіки й ринку праці. Х. Хартманн аналізує взаємозв'язок між гендером та економікою, розглядаючи вплив гендерних нерівностей на ринок праці й економічний розвиток загалом. Зокрема, вона досліджує, як гендерні стереотипи та соціальні структури впливають на заробітну плату, умови праці й кар'єрні можливості. Її концепція присвячена аналізу взаємодії між класовою та гендерною дискримінацією на ринку праці. Хартманн зазначає, що жінки часто працюють на низькооплачуваних, нестабільних робочих місцях, що вимагають великого фізичного й емоційного напруження, тоді як чоловіки частіше мають доступ до стабільних і високооплачуваних посад. Хейді Хартманн критикує сексистський поділ праці в сім'ї та суспільстві, зазначає, що стереотипні ролі жінки як домогосподарки й матері обмежують її можливості на зовнішньому ринку праці, ускладнюють її економічну незалежність, що, своєю чергою, призводить до «репродуктивної праці» жінок, яка включає неоплачувану працю, пов'язану з доглядом за домогосподарством і дітьми. Х. Хартманн аналізує, як ця форма праці відтворює соціальні структури й

гендерні нерівності в суспільстві (О. Ю. Вілкова, 2024: 31).

Дослідження на гендерну тематику також перебуває у фокусі уваги українських науковців таких, як С. М. Оксамитна, Вілкова О. Ю., Т. О. Марценюк, М. О. Соболевська, Т. Г. Червінська. Сучасні вітчизняні соціологи аналізують актуальні питання, пов'язані з соціальною структурою суспільства і гендерними відносинами, гендером і політикою, різноманітними формами жіночого активізму; феміністичною перспективою, гендерними відносинами у сфері праці і розподілом домашньої роботи в сім'ї на основі різноманітних опитувань. Також визначається образ жінки, який транслюється в українському суспільстві; причини існування гендерної нерівності і заходи забезпечення рівності жінок та чоловіків, які по-різному розглядаються в гендерній теорії.

Мета статті – проаналізувати особливості викладання англійської мови для спеціальних цілей (ESP), беручи до уваги проблеми гендерної нерівності, визначення гендерних стереотипів, гендерних ролей, гендерного розриву та впливу таких агентів соціалізації, як сім'я, школа, однокласники, роботодавці і засоби масової інформації на підтримання цих явищ у сучасному суспільстві.

Виклад основного матеріалу. Розвиток вивчення ESP було обумовлено трьома важливими факторами: підвищений попит на англійську мову через необхідність її використання у конкретних сферах; нові напрямки в лінгвістиці і в методиці викладання; перенесення акценту на інтереси студента (Н. Микитенко, 2010: 93). Це визначає доцільність вивчення категорій соціології гендеру студентами факультету соціології.

Україна зробила значний крок у консолідації як незалежна держава, що сприяє розвитку демократичного суспільства. Громадянське суспільство дедалі більше залучається до процесу прийняття рішень, який, щоправда, поки не охопив усіх рівнів українського суспільства, але на шляху інтеграції до європейської спільноти й світового товариства гендерні питання невпинно увиразнюються в національному та суспільному діалозі. Трансформаційні процеси соціального, економічного, політичного й культурного характеру, які відбуваються в українському суспільстві, позначаються на його гендерній картині, визначаючи її неоднорідність та різноплановість (Ю. І. Сасенко та ін., 2007: 5).

Соціалізація жінок та чоловіків відбувається відповідно до гендерних стереотипів і підтримується родинними, освітніми і соціальними інституціями, де вони отримують знання та засвоюють

правила, норми і розуміння відповідно до своїх гендерних ролей.

Хоча останніми десятиліттями відбулися позитивні зрушення у сфері гендерної рівності, соціальне середовище підтримує відтворення гендерних стереотипів, таким чином сприяючи гендерному розриву. Прикладом такого середовища є сім'я, яка передає звичаї, традиції, цінності, вірування і норми поведінки суспільства, в якому вона існує, наступним поколінням, які продовжують зберігати традиційні стереотипи, упередження, усталені соціальні норми та цінності патріархального суспільства. Тому перша тема, яка вивчається на факультеті соціології, це «Шлюб: інституція, що змінюється» («Marriage: a Changing Institution»), де першими питаннями є визначення слова «інституція» (institution is a custom or tradition that has existed for a long time and is accepted as an important part of a particular society), пояснення, чому шлюб – це інституція (Why do you think marriage is an institution?). Розглядаються емоційні, політичні й економічні причини одруження (emotional, economic or political reasons for getting married); як змінюється середній вік (median age) тих, хто вступає у шлюб; чому збільшується кількість людей, більшість з яких – жінки, що залишаються самотніми (staying single); чи є соціальний тиск (social pressure) однією з причин для одруження; а також причини зростання рівня розлучень (divorce rate) (J. William, K. Brown, S. Hood, 2012: 5–8).

Наступна тема «Сім'я сьогодні» («The Family Today») розглядає традиційний образ середньої сім'ї (traditional image of the average family); зростання кількості сімей, у яких діти ростуть з одним із батьків (a rise in the number of children growing up in households with just one parent); типи родин, такі як нуклеарна сім'я чи проста родина (nuclear family), неповна сім'я (single-parent family), змішана сім'я (blended family) і розширена родина чи велика сім'я (extended family). Таким поняттям, як моногамія і полігамія (monogamy, polygamy), також приділяється увага. Крім того студенти шукають відповіді на такі питання, як: які наслідки відсутності другого з батьків (What are the consequences of the absence of a second parent?), чому зросла кількість жінок, що мають дітей, але ніколи не були одружені, (Why has there been an increase in the number of never married women having children?), чому змішані сім'ї стають досить поширеними (Why do blended families also become quite common?), хто зазвичай виграв опіку над дітьми у випадку розлучення (Who usually wins custody of children in divorce cases?), чому у

вітчимів ймовірно виникають проблеми з привчанням до дисципліни (Why are stepfathers likely to have problems with discipline?); кого називають дітьми-бумерангами (Who are called boomerang children?), тощо (J. William, K. Brown, S. Hood, 2012: 14–15).

Сім'я – найважливіший агент соціалізації (agent of socialization), тому що від самого народження до дітей ставляться відповідно до їх статі і навчають їх гендерним ролям (gender role), тобто тому, як вони мають діяти, одягатися, говорити і поводитися у суспільстві. Про це йде мова у розділі під назвою «Зростати чоловіком чи жінкою» («Growing up Male or Female»). Є велика різниця у вихованні хлопчиків і дівчат: кольори одягу – рожевий і блакитний (color of clothing – pink for girls and blue for boys); як з дітьми поводяться – дівчат обіймають та цілують, хлопців підкидають і високо піднімають (ways children are handled – girls are cuddled and kissed, boys are bounced around and lifted high); іграшки – ляльки для дівчат, автомобілі та конструктори для хлопчиків (toys – dolls for girls and cars, trucks, and building blocks for boys); увага до зовнішності – більше для дівчат, менше для хлопчиків (attention to appearance – more for girls, less for boys); мова – ввічливіша для дівчат, пряміша для хлопчиків (language – more polite for girls, more direct for boys); очікувана поведінка – ввічлива і спокійна для дівчат, незалежна і сильна для хлопців, бо хлопці «не плачуть» (expected behavior – polite and quiet for girls, independent and strong, don't cry for boys); стиль гри – спокійна і у маленьких групах у дівчат, груба, фізична і конкурентна у хлопців (play style – quiet, in smaller groups of friends for girls, rough, physical, and competitive for boys); дружба – інтенсивніша, заснована на емоційних зв'язках і спільних таємницях, у дівчат, заснована на фізичних здібностях і доміантній поведінці у хлопців (friendships – more intense, based on emotional connections and shared secrets for girls, based on physical ability and dominant behavior for boys) та ставлення батьків – дівчатам дають менше свободи, хлопцям більш (treatment by parents – girls are given less freedom, boys are given more freedom). Хлопці і дівчата вивчають свої гендерні ролі через своїх батьків, вчителів та однолітків, однак у наші дні все більше і більше батьків намагаються виховувати своїх дітей гендерно-нейтрально (in a gender-neutral way) та соціалізувати їх у рівноправні гендерні ролі (equal gender roles). Батьки заохочують своїх доньок бути незалежними (to be independent), а синів – виражати свої почуття (to express their feelings). Крім цього увага приділяється як гендерно-нейтральній мові (gender-neutral language) чи гендерній ней-

тральності (gender neutrality), так і іграшкам з урахуванням статі (gender-specific toys) (J. William, K. Brown, S. Hood, 2012: 57–58).

Однією зі сфер, де досі дівчата стикаються з гендерними стереотипами, є сфера освіти, що накладає негативний відбиток на саму якість освіти. Цьому присвячений розділ, який називається «Гендер та академічні досягнення» («Gender and Academic Achievement»). Традиційно очікувалося, що дівчата вийдуть заміж і залишатимуться вдома для того, щоб виховувати дітей і виконувати хатню роботу, тому вчителі радили дівчатам обирати такі професії, як вчителювання (teaching), сестринська справа (nursing) або соціальна робота (social work). Тому не дивно, що академічні досягнення хлопців були постійно вищими, ніж у дівчат, особливо в математиці та природничих науках (math and science). У наш час ситуація змінилася: дівчата і хлопці вивчають однакові предмети і мають рівні можливості для вибору кар'єри, однак різні очікування від дівчат і хлопців залишаються поширеними. Хоча є деякі відмінності між чоловічим і жіночим інтелектом (male and female brains), але вони настільки незначні, що не можуть впливати на досягнення хлопців і дівчат (boys' and girls' achievements), тому науковці досліджують причини гендерного розриву (gender gap). Учителі приділяють більше уваги хлопцям, заохочуючи їх виконувати більше завдань, піддаючи їх конструктивній критиці більше, ніж дівчат. Тому, у віці 9 років більшість дівчат впевнені, завзяті і позитивні (confident, assertive and positive) щодо себе. Однак, коли вони переходять до старшої школи, їх самооцінка та успішність, особливо з математики і природничих наук (self-esteem and their performances in math and science) падає, що є результатом різниці у очікуваннях від них, порівняно з тим, чого вони очікують від себе (different expectations). Структура самої школи є зразком нерівності гендерних ролей (gender-role differences): чоловіки займають керівні посади (positions of authority), такі як директор або завідувач кафедри (principals or head teachers of departments). У той час, коли приблизно три чверті вчителів – жінки, понад дві третини директорів шкіл – чоловіки. Ця атмосфера, в якій домінують чоловіки (male-dominated atmosphere), наводить на думку, що жінки потребують лідерства чоловіків (leadership of men), і надсилає фейковий меседж (fake message), що жінки нездатні займати керівні посади (incapable of holding executive jobs) (J. William, K. Brown, S. Hood, 2012: 65).

Згідно з результатами міжнародного тесту, проведеного серед п'ятнадцятирічних учнів, сьо-

годні дівчата в цілому навчаються успішно. Історично вони краще виконували завдання з читання і письма, і ця прогалина почала розширюватися. На відміну від цього прогалина в математиці та природничих науках почала закриватися (ОЕСР 2013:181). І найважливіше – більше жінок ніж чоловіків закінчують старшу школу і отримують університетську освіту. Науковці не впевнені, чому відбулися ці зміни, але існують кілька теорій. Одна з них – економічні причини для кращої успішності жінок (women's superior performance): чоловіки можуть отримати гарні посади навіть без належної освіти, що значно важче для жінок. Ще одна причина – ставлення хлопців до необхідності навчатися добре в школі відповідає поняттю «не круто» («not cool»). Нарешті, деякі освітяни вважають, що школи зараз роблять акцент на таких навичках, як читання та письмо, а також на належній поведінці, що надає перевагу дівчатам: дівчата дорослішають (mature) раніше за хлопців, дотримуються правил класу (follow classroom rules), планують наперед (plan ahead) та дотримуються термінів виконання завдань (meet deadlines). Отже, занепокоєння щодо академічних досягнень зміщується від дівчат до хлопців (shifting from girls to boys). Хлопці і молоді чоловіки мають більше соціальних проблем ніж дівчата і молоді жінки як у школі, так і після закінчення школи. Вони більш схильні скоювати злочини (commit crimes) і опинитися у в'язниці (end up in prison). Вони також більш схильні до того, щоб кидати школу (drop out of school). Молоді чоловіки частіше вчиняють самогубства (commit suicide), і у них вищий рівень смертності у автомобільних аваріях (higher death rates from automobile accidents). Ці проблеми збільшуються у молодих чоловіків, які не закінчили школу. Тому особливо важливо, щоб освітяни знайшли способи, як утримати хлопців у школі і покращити їх академічні досягнення (to find ways to keep boys in school and to improve their academic achievement) (J. William, K. Brown, S. Hood, 2012: 66).

Серед агентів соціалізації, які впливають на гендерні ролі, – батьки, однолітки і школа. Засоби масової інформації – ще один важливий агент соціалізації, про що йдеться мова у розділі «Вплив засобів масової інформації на гендерні ролі» («The Influence of Mass Media on Gender Roles»). Телебачення, реклами, фільми, журнали впливають на те, як ми розглядаємо ролі чоловіків і жінок, особливо на те, як ми думаємо і поведимося. Вони традиційно визначають жіночі ролі з точки зору дому і материнства (female role in terms of the home and motherhood), а чоловічі – роботи та

діяльності (work and action). Телевізійні реклами, наприклад, донедавна показували жінок як слухняних домогосподарок (dutiful homemakers); молодих сексуальних жінок, показували такими, що захоплюються старшими чоловіками, які курять сигарети конкретної марки (admire older men who smoke a particular cigarette brand). Також можна було побачити домогосподарок, що весело посміхаються, показуючи свої чисті ванні кімнати, або виглядають винними через те, що не використали правильний сорт господарського мила для прання одягу чоловіка (not using the right laundry soap to wash their husband's clothes). Сьогодні ситуація змінилась, і рекламодавці намагаються показувати жінок у різноманітних професійних ролях. Однак, ще досі звично побачити реклами, в яких молоді жінки позують одягненими в сексуальний одяг (sexy clothes), щоб продавати автомобілі чи інші товари (in order to sell cars or other products) (J. William, K. Brown, S. Hood, 2012: 73).

Засоби масової інформації також впливають на те як ми виглядаємо, або принаймні, як хочемо виглядати. Але фізична зовнішність (physical appearance) жінок у ЗМІ значно відрізняється від зовнішності більшості звичайних жінок: вони високі і дуже стрункі. Все це призводить до негативного сприйняття свого тіла (negative body images) у звичайних жінок. Але не тільки жінки стурбовані своїм тілом, багато молодих чоловіків також мають негативний образ тіла. На їх думку, їм слід бути більш мускулистими і спортивними (more muscular and athletic), але через їх соціалізацію не піклуватися про свою зовнішність (not to care about their appearance), їм важко обговорювати свої почуття стосовно свого тіла (to discuss their feelings about their bodies) (J. William, K. Brown, S. Hood, 2012: 73).

Жіночі стереотипи (stereotypes of women) також з'являлися у телевізійних програмах в минулому: їх показували слабкішими і пасивнішими ніж чоловіків (weaker and more passive than men). Однак, сучасні телепрограми пропонують ширше коло жіночих ролей, у яких вони представлені успішними, професійними та здатними підтримувати себе і свої родини (presented as successful, professional, and able to support themselves and their families). У фільмах жінки теж сильніші і більш незалежні (stronger and more independent), ніж вони були у минулому. Тим не менш, навіть коли жінки грають ролі успішних і наполегливих професіоналок (successful and assertive professionals), сюжетна лінія фільму пропонує, що вони також мають бути привабливими (they should be attractive, as well). Стереотипи чоловіків (stereotypes of

men) теж представлені у телевізійних програмах. Багато чоловічих персонажів зображуються здібними, сильними і готовими боротися, щоб обороняти себе та захищати інших (capable, strong, and ready to fight to defend themselves or to protect others). Користуючись своєю владою і силою, вони завойовують повагу інших чоловіків і приваблюють жінок (gain the respect of other men and attract women). Вони рідко проявляють свої емоції. Цей стереотип підсилює ідею (reinforces the idea), що чоловіки повинні завжди бути сильними і все контролювати (should always be strong and in control), і що прояв своїх почуттів це ознака слабкості (a sign of weakness). Проте, так само як і з жіночими персонажами, картина змінюється: з'являється все більше чоловічих персонажів, які готові показати прояви слабкості і здатні говорити про свої почуття (who are willing to show weakness and are able to talk about their feelings) (J. William, K. Brown, S. Hood, 2012: 74).

Дослідження «Стереотипні гендерні ролі у мультфільмах» («Cartoons Stereotype Gender Roles»), проведене Синтією Спічер та Мері Худак, показує, що з 1970 років відбулися деякі зміни у гендерних стереотипах у мультфільмах, які дивляться діти. У 1970 роки чоловічі персонажі в мультфільмах переважали жіночі у майже чотири рази. У 1997 році дослідники Спічер та Худак зняли на відео та класифікували 118 героїв з популярних суботніх мультфільмів і виявили, що співвідношення не змінилося (the ration had not changed). Вони виявили, що персонажі мультфільмів чоловічої статі були помітнішими ніж жіночі і цікавішими особистостями (more prominent than female characters and more interesting personalities). Чоловічі герої були могутніми, сильними, розумними, агресивними (powerful, strong, smart, aggressive), тощо. Час від часу у мультфільмах з'являлися жіночі персонажі, але вони були безбарвними та нудними (colorless and boring) (C. Spicher, M. Hudak, 1997).

Однак нещодавно значні позитивні зрушення у напрямі гендерної рівності спостерігаються в медіа й кіно, особливо в представленні жінок у головних ролях. У сучасних фільмах і мультфільмах образ жінки помітно змінився порівняно зі старішими стрічками. Це не просто незначні правки, а глибша зміна ролей, характерів і смислів. Наприклад, сучасні героїні діють і помиляються самі, а не чекають на «рятівника». У мультфільмах для дітей це особливо важливо – дівчата бачать ширший спектр можливостей. У мультфільмах з'являлися сильні жіночі персонажі такі, як Белль, інтелектуальний прорив свого часу, у

«Красуні і Чудовиську», Анна, емоційна, дієва, неідеальна, у «Крижаному серці», Блум, активна героїня з магічною силою, у «Клуб Вінкс: Школа чарівниць», та інші.

Загалом, засоби масової інформації продовжують представляти як жінок, так і чоловіків у стереотипних формах (in stereotyped ways), що обмежує наше сприйняття людських можливостей (our perceptions of human possibilities). Чоловіки, зазвичай, зображуються активними, авантюрними, могутніми, сексуально агресивними та здебільшого не залученими у людські стосунки (largely uninvolved in human relationships). Настільки ж відповідає культурним поглядам на гендер і зображення жінок як сексуальних об'єктів (sex objects), які зазвичай молоді, худі, красиві, пасивні, часто некомпетентні і тупі (young, thin, beautiful, passive, dependent, and often incompetent and dumb). Жіночі персонажі направляють свою головну енергію на покращення своєї зовнішності та піклування про домівки і людей (improving their appearances and taking care of homes and people).

Через те, що медіа пронизують наше життя, засоби, якими вони неправильно представляють гендери (misrepresent genders), може спотворювати те, як ми бачимо себе і те, що ми сприймаємо як нормальне і бажане для чоловіків та жінок (J. T. Wood, 1994: 32).

Висновки. Огляд досліджень показує, що меседжі щодо гендеру та гендерних ролей усюди навколо нас. Спочатку соціалізація в гендерні ролі відбувається в сім'ї, але згодом вони підсилюються іншими агентами такими, як школа, роботодавці і засоби масової інформації. Оскільки гендер – це основа для соціальної нерівності, тобто, привілеї і доступ для певних груп, але не для всіх, тому особливо важливо розуміти ці меседжі стосовно гендеру та гендерних ролей. Суспільство і культура має значний вплив на підтримання гендерних стереотипів і гендерних ролей, передаючи їх наступним поколінням через різні інституції соціалізації, і таким чином підсилюючи їх, тому вивчення гендерного змісту і його компонентів англійською мовою є надзвичайно важливим для студентів соціологічних факультетів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вілкова О.Ю. Перспективи розвитку гендерної теорії. Габітус. №58/2024. С. 31-35 URL: http://habitus.od.ua/journals/2024/58-2024/58_2024.pdf (дата звернення: 16.12. 2025)
2. Гендерні стереотипи та ставлення громадськості до гендерних проблем в українському суспільстві / Саєнко Ю.І. та ін. Центр соц. експертиз Інституту соціології НАН України: монографія. Київ. 2007. 145 с.
3. Микитенко Н. Чинники формування змісту навчальної дисципліни “Іноземна мова професійного спрямування”. Вісник Львів. ун-ту. Серія педаг., 2010. Вип. 26. С. 93-103
4. OECD Factbook 2013: Economic, Environmental and Social Statistics, OECD Publishing. URL: <http://dx.doi.org/10.1787/factbook-2013-en> (дата звернення: 16.12.2025).
5. Richardson L. The Dynamics of Sex and Gender: A Sociological Perspective. New York: McGraw-Hill 1977. с. 1–25, 63–89.
6. Spicher C.H, Hudak M.A. Gender Role Portrayal on Saturday Morning Cartoons: An Update: Presentation. Allegheny College. URL: <https://www.newswise.com/articles/cartoons-still-stereotype-gender-roles> (дата звернення: 16.12.2025)
7. Williams J., Brown K, Hood S. Academic Encounters. Life in Society. Reading. Writing. 2nd Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 5-73
8. Wood J. T. Gendered media: The influence of media on views of gender / Gendered lives: Communication, gender, and culture. Boston: Wadsworth Cengage Learning. 2011, P. 231–244.

REFERENCES

1. Vilkoova O.Iu. (2024). Perspektyvy rozvytku gendernoi teorii. [Prospects for the development of gender theory]. Hibitus. №58. S. 31-35 URL: http://habitus.od.ua/journals/2024/58-2024/58_2024.pdf [in Ukrainian].
2. Saienko Yu.I. (2007). Genderni stereotypy ta stavlennia hromadskosti do gendernykh problem v ukrainskomu suspilstvi. [Gender stereotypes and public attitudes toward gender issues in Ukrainian society]. Materialy doslidzhennya, Tsentr sotsial'nykh ekspertyz Instytutu sotsiologii NAN Tsentr sots. ekspertyz Instytutu sotsiologii NAN Ukrainy: monohrafiia. Kyiv. 145 s. [in Ukrainian].
3. Mykytenko N. (2010). Chynnyky formuvannia zmistu navchalnoi dysypliny “Inozemna mova profesiinoho spriamuvannia”. [Factors of the ESP course syllabus design]. Visnyk Lvivskogo universytetu. Seriya Pedag. Vyp. 26. S. 93-103. [in Ukrainian].
4. OECD Factbook. (2013): Economic, Environmental and Social Statistics, OECD Publishing. URL: <http://dx.doi.org/10.1787/factbook-2013-en>
5. Richardson L. (1977). The Dynamics of Sex and Gender: A Sociological Perspective. New York: McGraw-Hill. P. 1–25, 63–89.
6. Spicher C.H., Hudak M.A. (1997). Gender Role Portrayal on Saturday Morning Cartoons: An Update: Presentation. Allegheny College.
7. Williams J., Brown K, Hood S. (2012). Academic Encounters. Life in Society. Reading. Writing. 2nd Edition. Cambridge: Cambridge University Press. P. 5-73
8. Wood J.T. (2011). Gendered media: The influence of media on views of gender. Gendered lives: Communication, gender, and culture. Boston: Wadsworth Cengage Learning. P. 231–244.

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

UDC 793.31:316.752-053.6]:39(=161.2)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-58>

Vira SYNIEOK,

orcid.org/0000-0003-0623-1718

Honored Artist of Ukraine,

Postgraduate student at the Department of Educational Sciences and Psychological and Pedagogical

Sciences, Assistant Professor at the Department of Choreography

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

(Kyiv, Ukraine) v.synieok@kubg.edu.ua

UKRAINIAN FOLK DANCE AS THE FOUNDATION OF NATIONAL CULTURAL IDENTITY AMONG YOUTH

This scientific article examines key aspects of the formation of national cultural identity among youth through Ukrainian folk dance, acknowledging potential challenges such as cultural commodification or loss of authenticity, while emphasizing its role as a vital paradigm for educational and cultural reinforcement of national identity.

Attention is focused on the challenges facing Ukraine, and the need to foster national consciousness and patriotism in the younger generation is emphasised. The essence and structure of national and cultural identity are defined, and the main vectors of the need to preserve national authenticity are revealed. A socio-personal construct is presented that reflects the national and cultural experience of the people and creates a nationwide framework.

Attention is focused on the ideological and value-based core of the individual, which is based on the principles of Ukrainian national identity. The importance of understanding an individual's connection to Ukrainian culture and history is highlighted, which is a guarantee of professional training for young people in the field of choreographic education. The importance of conveying national ideals and common values through the lens of creative visiting cards in folk choreography is noted, as this contributes to the development of a student choreographer's personal potential.

The main aspects of the formation of national and cultural identity in student choreographers, through awareness of common national traditions, historical memory, and pride in their people's historical achievements, are emphasised. Ukrainian cultural identity is defined as the core of the individual's spiritual and cultural values, influencing their self-esteem and self-perception as a student choreographer.

Key words: national cultural identity, Ukrainian dance, folk choreography, student choreographer, personality.

Vira СИНЕОК,

orcid.org/0000-0003-0623-1718

заслужена артистка України,

аспірант кафедри освітології та психолого-педагогічних наук,

доцент кафедри хореографії

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна) v.synieok@kubg.edu.ua

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ФУНДАТОР НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МОЛОДІ

Наукова стаття присвячена розгляду ключових аспекті формування національно-культурної ідентичності молоді засобами українського народного танцю. Розглянуто ефективні чинники впливу на засвоєння культурних норм і духовних цінностей молоді, що є парадигмою виховного потенціалу народної хореографії. Проаналізовано змістовний доробок сучасних вчених у царині формування національно-культурної ідентичності особистості, що є питанням державної ваги та національної безпеки.

Акцентована увага на викликах, перед якими стоїть Україна, та наголошено на необхідності зростання національної свідомості та патріотизму у молодого покоління. Визначено сутність та структуру національно-культурної особистості, розкрито головні вектори необхідності збереження національної автентичності. Представлено соціоособистісний конструкт, що відбиває національно-культурний досвід народу та створює загальнонаціональні рамки.

Акцентована увага на ідейно-ціннісному стрижні особистості, що утверджується на засадах української національної ідентичності. Висвітлено важливість розуміння приналежності особистості до української культури та історії, що є запорукою професійної підготовки молоді у царині хореографічної освіти. Зазначено важливість трансляції національних ідеалів та соборних цінностей через призму творчих візитівок народної хореографії, що сприяють розвитку особистісного потенціалу студента-хореографа.

Наголошено на головних аспектах формування національно-культурної ідентичності студентів-хореографів через усвідомлення спільних національних традицій, історичної пам'яті, гордості за історичні подвиги власного

народу. Визначено українську культурну ідентичність, як головний стрижень формування духовно-культурної цінності особистості, що впливає на самооцінку та самосприйняття студента-хореографа.

Ключові слова: національно-культурна ідентичність, український танець, народна хореографія, студент-хореограф, особистість.

Problem statement. In the modern socio-cultural context, the formation of an individual's national and cultural identity is a key priority of the state-building process. Migration challenges caused by military actions have significantly complicated the processes of spiritual and moral recovery and socio-cultural stabilisation of the younger generation. In these conditions, means of artistic and cultural influence that are capable of ensuring the continuity of traditions and maintaining the unity of value and meaning in society are of particular importance.

Ukrainian folk dance, rooted in centuries-old folk traditions, significantly influences youth's sense of national identity through its rich content, symbolic imagery, and connection with traditional customs, thereby fostering the assimilation of cultural norms, spiritual values, and collective historical memory among young people. Its high educational potential and role in recreating Ukrainian cultural meanings underscore its importance in identity development.

Analysis of recent studies. The problem of forming national and cultural identity is reflected in the scientific works of contemporary scholars I. Bekh and K. Zhurba, "The Concept of Forming National and Cultural Identity in Adolescents in General Education Institutions". The scientific work highlights issues of national importance and national security that have arisen due to the national uncertainty of some young people in southern and eastern Ukraine. It focuses on the challenges facing Ukraine, including defending its territorial borders, forming a cohesive political nation, and fostering national consciousness and patriotism among the younger generation. It notes the need to assimilate the national cultural values of the people and preserve folklore customs and traditions.

In their article "National and Cultural Identity of the Individual: Essence and Structure", researchers V. Zhelanova and O. Matvienko reveal the main vectors of development in the modern world that reinforce the need to preserve national authenticity. The article highlights various approaches to revealing the structure and essence of national cultural identity. It presents the authors' interpretation of the concepts of macro-phenomenon, meso-phenomenon and micro-phenomenon, which reflect the mentality of the regional characteristics of the Ukrainian people as a whole and create a national framework. A socio-personal construct is defined that reflects the national and cultural experience of the people and implies the iden-

tification of the individual with the Ukrainian nation. The axiological content of national and cultural identity based on the national idea is presented.

In their article "The Formation of National Identity in Schoolchildren in Contemporary Scientific Understanding", researchers I. Bekh, L. Kanishevskaya, and K. Zhurba define the essence of the concept of 'national identity' and its functioning. They focus on the ideological and value-based core of the personality, which is based on the principles of Ukrainian national identity. They consider personality a subject of national identity, aware of its connection to the Ukrainian people and their value systems. Specific ways of functioning of mechanisms for establishing national identity are identified. The criteria and indicators of national and cultural identity formation in young people are considered, and a diagnostic tool is developed.

The article by K. Zhurba, "The Formation of National Identity in a Growing Personality in Conditions of Martial Law: Experience of Experimental Implementation", examines the factors of spiritual security of the Ukrainian nation with an ideological component, religion, historical bias, and aesthetic and value dimensions. An approach has been developed to provide content and methodological support for national-patriotic education and the formation of a national-cultural identity in a developing personality.

Issues of youth development are considered in the scientific work of I. Bekh, "Patriotic and civic education within its own limits". The scientist identifies patriotism and citizenship among spiritual priorities, noting that an individual must not only master the cultural values of their own people, but also realise the interconnections of the ethno-cultural Ukrainian political nation in the past and future. The author notes a surge of patriotism in civic society, which has not been seen since Ukraine's independence, manifesting in a deep love and sense of responsibility for the homeland, its people, culture, customs, and traditions.

The work by Y. Rudenko and O. Gubko, "Ukrainian Cossack Pedagogy: Origins, Spiritual Values, Modernity", is devoted to a unique national phenomenon – Ukrainian Cossack pedagogy. This scientific work reveals the methodological foundations of Cossack-knightly education, which aims to form a Ukrainian national consciousness, deepen patriotism, and instil nobility in the citizens of independent Ukraine.

The problem of forming national and cultural identity has been studied by scholars in various fields, particularly in psychology and sociology (V. Andrushenko, D. Antonovich, S. Bezklubenko, O. Vasylenko, S. Veselovsky, I. Vilchynska, N. Vysotska, M. Dragomanov, V. Kremen, G. Lozko, V. Malakhov, N. Nahorna, M. Obushnyi, I. Ohienko, T. Potapchuk, M. Popovich, and others). Sociological and political studies are covered in the scientific works of J. Habermas, S. Gannington, E. Gellner, and others. Individual aspects of the formation of national and cultural identity in the field of pedagogy have been studied by scholars such as G. Vashchenko, O. Vyshnevsky, O. Gubko, V. Yevtukh, O. Zakharenko, and B. Stuparik, among others. The conceptual foundations of the formation of national and cultural identity in adolescents, particularly in the context of multicultural influences, are explored by scholars such as I. Bekh, O. Dokukina, K. Zhurba, S. Fedorenko, and I. Shkilna, among others.

Various aspects of choreographic education are represented in contemporary scientific discourse by the following areas: theory of choreographic training (O. Boiko, K. Balog, K. Vasilenko, O. Goldrich, S. Zabredovsky, E. Zaitsev, A. Kryvokhizha, O. Kvetko, S. Kutsenko, I. Mostova, V. Petryk, O. Pompa, and others); history of Ukrainian choreographic art (L. Dolokhova, M. Zagaikevych, B. Kokulenko, V. Litvinenko, L. Markevych, N. Semenova, O. Chepalov, and others); folklore studies of Ukrainian folk dance (V. Verkhovynets, S. Lehka, T. Lugovenko, A. Pidlypsky, B. Stasko, V. Shkorinenko, L. Shchur, etc.).

I. Klymchuk's dissertation research, "Ukrainian Choreographic Art of the 1950s-1980s as a Factor in the Formation of National Identity", deals with the identification and scientific justification of the potential of Ukrainian stage choreographic art in the process of Ukrainian identity formation. It is noted that Ukrainian choreographic art has significant potential for transmitting nationally oriented ideas into the contemporary artistic space. It has been found that the Cossack theme, interpreted in various ways in choreographic forms, has become one of the important factors in the formation of Ukrainian national identity ("Zaporozhtsi", "Povzunets", "Hopak", "What the Willow Weeps About").

B. Kokulenko's book "Steppe Terpsichore" examines the formation of Ukrainian folk choreography and its transformation into folk stage dance. It notes the influence of Cossack themes, verteps, and calendar holidays on the formation of the national dance culture of Ukrainians.

Thus, the relevance of this issue, along with its insufficient development, led to the selection of this topic for this scientific work.

Purpose of the article. To define the essence of the concept of national cultural identity and analyse the influence of Ukrainian folk dance on its formation among young people.

Presentation of the primary material. In the current context of globalisation processes and intensive cultural interactions, the mechanism for preserving national dance culture is becoming particularly important. Choreographic art, as one of the universal forms of artistic expression, plays a key role in the transmission of Ukrainian dance traditions, cultural memory and the formation of national cultural identity. The relevance of the issue is determined by the need to understand and assimilate the national cultural values of the Ukrainian people, their customs and traditions. "The means of expression of Ukrainian folk choreography were formed in the conditions of clan life and unique ideas and beliefs. The evolution of forms of folk art, including choreography, has always depended on social and living conditions, on changes in the political, economic, domestic and religious order" (Kokulenko, 1999: 16).

The need to focus more attention on the formation of national and cultural identity is mentioned in the Laws of Ukraine "On Education", "On Culture", "On the Legal Status and Honouring the Memory of Fighters for Ukraine's Independence in the 20th Century", Presidential decrees "On Priority Measures to Promote National Unity and Consolidation of Ukrainian Society, Support Public Initiatives in this Area", the National Strategy for the Development of Education in Ukraine for the period up to 2021, the Draft Concept of Humanitarian Development of Ukraine for the period until 2020, the Concept of Ukrainian Patriotic Education of Children and Students in the Context of Modernisation Changes, the Strategy of National Patriotic Education of Children and Youth for 2016–2020.

The scientific understanding of the problem of forming national and cultural identity lies in choreographers' awareness of their belonging to Ukrainian culture and history. A deep understanding of the shared values on which national culture is based is a necessary condition for preserving unique dance traditions and developing choreographic education in Ukraine. That is why the study of national identity formation mechanisms is becoming increasingly relevant and offers prospects for enhancing the professional training of future choreographers, thereby contributing to the enrichment of the Ukrainian artistic space.

According to V. Zhelanova and O. Matvienko, "National cultural identity is a macro-phenomenon that reflects the mentality and culture of the Ukrainian people as a whole and creates a national framework; a

mesophenomenon that absorbs the peculiarities of the mentality of a particular region of Ukraine (regional identity) and a microphenomenon that is tied to the national self-concept of the individual and involves identifying oneself with the nation, a sense of belonging to the Ukrainian people” (Zhelanova, Matvienko, 2022: 19).

This idea resonates with the main aspects of the formation of national and cultural identity in scientific discourse, such as self-identification influenced by Ukrainian regional cultural traditions, customs, and rituals. The integration of national cultural heritage into the educational process of professional training for choreography students is a decisive factor in the humanisation, development of spirituality, and morality of the individual, and a guarantee of the revival of national and regional dance traditions.

According to I. Bekh and K. Zhurba, “The term “self-identification” appears in literature much earlier than “identification”. Self-identification should be understood as a specially organised activity of the subject, the purpose of which is self-understanding, self-identity, self-acceptance, awareness of one's own integrity, uniqueness, value, and self-expression in the world based on a formed holistic attitude towards it” (Bekh, Zhurba, 2017: 26).

The formation of national and cultural identity in choreography students should be based on historical truth and memory, which is embedded in folkloric and ethnographic regional cultural traditions, as well as family values that have become nationwide and have influenced the strengthening of the ideological, moral, emotional, and aesthetic state of the individual.

In line with the position of V. Zhelanova and O. Matvienko, the national and cultural identity of the individual in the modern dimension can be viewed as a unique structure consisting of four components:

“1. The axiological component of national cultural identity, which is based on the national idea and includes a value-based attitude towards the culture and traditions of the Ukrainian people, national symbols, customs, rituals, folk folklore, and native language; a respectful attitude towards the ethnic groups and cultures of different regions of Ukraine...

2. The cognitive component of national cultural identity, which is reflected in the national intellect, synthesising knowledge of the characteristics of the mentality and mindset of the Ukrainian people; the basic values of modern Ukrainian society; knowledge of the culture and traditions of the Ukrainian people...

3. The emotional and sensory component of national cultural identity, based on feelings and values – “I am Ukrainian” – “We are Ukrainians”, which reflects the individual's experience of belonging to

the nation, feelings of national unity and solidarity, which have been clearly manifested in the context of today's dramatic realities, both in the process of combat operations and in volunteer activities, as well as an intuitive sense of the prospects that will open up for Ukrainian citizens after the war.

4. The praxeological component of national-cultural identity, which is associated with the subjective activity of the individual in the practical implementation of ideas of national-cultural identity, involves experience of nationally-oriented activity, based on a value-based attitude to the mentality and mindset of the Ukrainian people; experience of activities aimed at studying the cultural achievements and traditions of the Ukrainian people...” (Zhelanova, Matvienko, 2022: 20).

Important factors in this process are national ideals and shared values, which are reflected in the dance works that are hallmarks of folk choreographic culture, particularly “Hopak”, “Gonta”, “Zaporozhtsi”, and others, and contribute to the development of the personal potential of the student choreographer.

According to researchers, I. Bekh, L. Kanishevska and K. Zhurba, “Ukrainian national identity is the ideological and value core of an individual's life, which acquires, preserves and practically affirms it in more or less significant matters. The individual as a subject of national identity is firmly aware of their belonging to the Ukrainian nation as a creator of spiritual and cultural values; forms on their basis their own meaningful and valuable creations, which constitute their higher self-image, and realise it in a dignified life” (Bekh, Kanishevska, Zhurba: 988).

The list of formative principles of national and cultural identity should include national dignity, originality, freedom, and national self-awareness, which are conveyed through respect for national culture, language, and love for the homeland, becoming an important foundation for the patriotic education of young people. This idea is confirmed by K. Zhurba's definition: “National identity is the basis of solidarity in Ukrainian society, and therefore its formation in a growing personality is an important goal of patriotic education” (Zhurba, 2023: 2).

The primary educational aspect in the formation of national and cultural identity among choreography students is an understanding of common national traditions, folk wisdom, pride in their own people's historical achievements, and respect for their nobility and resilience. “The Ukrainian hopak is an eternal living memory that has grown into a perfect art form, about the struggle against the enemy and leisure, the development of a system of self-defence by our ancestors” (Rudenko, Gubko, 2007: 226).

The educational component of future choreographers should include aspects of research competence development that contribute to deeper self-awareness and growth. Immersion in authentic dance material, the study of folk compositions, and participation in folk festivals and competitions are the key to a thorough understanding of the ethnocultural heritage of Ukrainian culture. "Folk stage dance is closely linked to the system of folk imagery and is, in fact, the most natural stage and choreographic translator of Ukrainian ethno-cultural identity. After all, the national is most fully expressed in folk art (folklore), and connections with folk art are one of the sources of strengthening the national in art" (Klimchuk, 2021: 55).

Important psychological and pedagogical conditions for the formation of the national-cultural identity of a choreographer are the development of supreme value orientations, artistic taste and an emotional and aesthetic attitude to folk traditions, with the creation of a motivational, safe educational environment that encourages the self-identification of a student choreographer as a personality through folk choreography.

According to K. Zhurba, "By the spiritual security of a nation, we mean its harmonious form and highly valuable worldview, in which each of its members, depending on their own specifics, builds an individual trajectory of life and development that changes the surrounding world according to the laws of goodness, love and justice" (Zhurba, 2023: 2).

It is worth highlighting the formation of national and cultural identity in choreography students as a mechanism for national self-assessment and self-evaluation, based on the principles of national stability and endurance. The sum of mental resistance and opposition results in the affirmation of a formed personality's just national pride, which conveys its beliefs through artistic and choreographic forms.

The artistic and creative component of forming a student choreographer's national and cultural identity manifests itself in a worldview of values and cultural orientation, while contributing to the creation of contemporary productions based on folklore material, which becomes a 'living' and relevant interpretation of the latest Ukrainian choreography.

Conclusions. Based on the above, it is worth noting the main principles that form the national and cultural identity of student choreographers, namely the axiological and cognitive components, the emotional-sensory and praxeological components, which constitute the paradigm of the scientific problem. Emphasis is placed on the individual's self-identification as the primary factor in value and moral self-identification, self-understanding, and self-organisation, leading to a holistic perception of oneself. Ukrainian cultural identity is defined as the core of an individual's life and the creator of spiritual and cultural values that influence the mechanisms of national self-esteem and self-assessment. Attention is drawn to the spiritual security of the nation as a value-based worldview of the individual.

BIBLIOGRAPHY

1. Бех І., Журба К. Концепція формування у підлітків національно-культурної ідентичності у загальноосвітніх навчальних закладах. *Гірська школа українських Карпат*, №16, 2017. С. 24-33. DOI: 10.15330/msuc.2017.16.24-33
2. Бех І., Канішевська Л., Журба К. Формування національної ідентичності школярів у сучасному науковому осмисленні. *Наукові інновації та передові технології*, №12 (40), 2024. С. 982-994. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-5274-2024-12\(40\)-982-994](https://doi.org/10.52058/2786-5274-2024-12(40)-982-994)
3. Желанова В., Матвієнко О. Національно-культурна ідентичність особистості: сутність і структура. *Науковий журнал «Інноваційна педагогіка»*, 2022. 1 (49). С. 17-20. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2022/49.1.3>
4. Журба К. Формування національної ідентичності зростаючої особистості в умовах воєнного стану: досвід експериментальної реалізації. *Вісник НАПН України*, 5 (1), 2023. С. 1-6. DOI: <https://doi.org/10.37472/v.naes.2023.5123>
5. Климчук І. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 26.00.01 – теорія та історія культури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2021. 198 с.
6. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Кіровоград: видавництво «Степ». 1999. 214с.
7. Руденко Ю., Губко О. Українська козацька педагогіка: витоки, духовні цінності, сучасність. Київ: МАУП, 2007. 384 с.

REFERENCES

1. Bekh I., Zhurba K. (2017) *Kontsepsiia formuvannia u pidlitkiv natsionalno-kulturnoi identychnosti u zahalnoosvitnikh navchalnykh zakladakh*. [The concept of forming national and cultural identity in adolescents in general education institutions.] *Hirskia shkola ukrainskykh Karpat*, №16. S. 24-33. DOI: 10.15330/msuc.2017.16.24-33 [in Ukrainian].
2. Bekh I., Kanishevska L., Zhurba K. (2024) *Formuvannia natsionalnoi identychnosti shkoliariv u suchasnomu naukovomu osmyslenni*. [Formation of national identity of schoolchildren in modern scientific understanding.] *Naukovi innovatsii ta peredovi tekhnologii*, №12 (40). S. 982-994. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-5274-2024-12\(40\)-982-994](https://doi.org/10.52058/2786-5274-2024-12(40)-982-994) [in Ukrainian].

3. Zhelanova V., Matviienko O. (2022) *Natsionalno-kulturna identychnist osobystosti: sutnist i struktura*. [National and cultural identity of the individual: essence and structure.] *Naukovyi zhurnal «Innovatsiina pedahohika»*. 1 (49). S. 17-20. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2022/49.1.3> [in Ukrainian].
4. Zhurba K. (2023) *Formuvannia natsionalnoi identychnosti zrostaiuchoi osobystosti v umovakh voiennoho stanu: dosvid eksperymentalnoi realizatsii*. [Formation of national identity of a growing individual in conditions of martial law: experience of experimental implementation.] *Visnyk NAPN Ukrainy*, 5 (1). S. 1-6. DOI: <https://doi.org/10.37472/v.naes.2023.5123> [in Ukrainian].
5. Klymchuk I. (2021) *Ukrainske khoreohrafichne mystetstvo 1950–1980-kh rokiv yak chynnyk formuvannia natsionalnoi identychnosti : dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva zi spetsialnosti 26.00.01 – teoriia ta istoriia kultury*. [Ukrainian choreographic art of the 1950s–1980s as a factor in the formation of national identity: dissertation for the degree of candidate of arts studies in the specialty 26.00.01 – theory and history of culture.] *Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy*, Kyiv. 198 s. [in Ukrainian].
6. Kokulenko B. (1999) *Stepova Terpsykhora*. [Steppe Terpsichore.] Kirovohrad: vydavnytstvo «Step». 214 s. [in Ukrainian].
7. Rudenko Yu., Hubko O. (2007) *Ukrainska kozatska pedahohika: vytoky, dukhovni tsinnosti, suchasnist*. [Ukrainian Cossack pedagogy: origins, spiritual values, modernity.] Kyiv: MAUP. 384 s. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 17.11.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025
Дата публікації: 31.12.2025

УДК 37.091.33-027.22:004.896:159.955

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-59>

Олена ТАБІНСЬКА,

orcid.org/0009-0003-4482-5207

заступник директора з розвитку

ТОВ «СТЕМ-КЛАС»

(Київ, Україна) olena.tabinska7@gmail.com

ІНТЕГРАЦІЯ ЕЛЕМЕНТІВ STEAM У ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ТЕХНІЧНОГО МИСЛЕННЯ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ

У статті здійснено комплексний аналіз теоретичних і методичних засад інтеграції елементів STEAM-освіти у процес формування технічного мислення здобувачів освіти. Актуальність дослідження зумовлена потребами сучасного суспільства, що перебуває в умовах цифровізації, розвитку високих технологій та зростання ролі інженерно-технічної діяльності. Обґрунтовано, що технічне мислення є ключовою когнітивною компетентністю, необхідною для успішної адаптації особистості до сучасного технологічного середовища.

У роботі проаналізовано взаємозв'язок технічної діяльності, технічних здібностей і технічного мислення як цілісної системи; розкрито структуру технічних здібностей, технічного мислення; охарактеризовано його теоретичний, образний та практичний компоненти. Особливу увагу приділено механізмам інтеграції складників STEAM (Science, Technology, Engineering, Art, Mathematics), їхньому впливу на розвиток аналітичного, просторового, алгоритмічного й творчого мислення здобувачів освіти, що є основою технічного мислення. Окреслено роль інтегрованого освітнього середовища у стимулюванні пізнавальної самостійності здобувачів освіти, виокремлено стратегічне значення технічної творчості як засобу професійного самовизначення молоді.

Розкрито методичні аспекти використання робототехніки, 3D-моделювання та проєктного навчання як ефективних інструментів формування технічного мислення в умовах міждисциплінарного підходу. Запропоновано приклад STEAM-проєкту для учнів старшої школи, який передбачає поетапну організацію інженерної діяльності, поєднання теоретичних знань із практичними діями й розвиток умінь аналізу, проєктування й технічної рефлексії. Зроблено висновок, що інтеграція елементів STEAM сприяє цілісному розвитку технічного мислення та підвищує готовність здобувачів освіти до розв'язання реальних технічних і професійних завдань.

Ключові слова: STEAM-освіта, технічні здібності, технічне мислення, робототехніка, 3D-моделювання, проєктне навчання, здобувачі освіти.

Olena TABINSKA,

orcid.org/0009-0003-4482-5207

Deputy Director for Development

LLC «STEM-CLASS»

(Kyiv, Ukraine) olena.tabinska7@gmail.com

INTEGRATION OF STEAM ELEMENTS INTO THE PROCESS OF DEVELOPING LEARNERS' TECHNICAL THINKING

The article provides a comprehensive analysis of the theoretical and methodological foundations of integrating STEAM education elements into the process of developing learners' technical thinking. The relevance of the study is determined by the needs of modern society, which is characterized by digitalization, the rapid development of advanced technologies, and the increasing role of engineering and technical activities. It is substantiated that technical thinking is a key cognitive competence required for successful adaptation to a contemporary technological environment.

The paper analyzes the interrelationship between technical activity, technical abilities, and technical thinking as an integrated system. The structure of technical abilities and technical thinking is revealed, and its theoretical, visual, and practical components are characterized. Special attention is paid to the mechanisms of integrating STEAM components (Science, Technology, Engineering, Art, and Mathematics) and their influence on the development of analytical, spatial, algorithmic, and creative thinking of learners, which form the basis of technical thinking. The role of an integrated educational environment in stimulating learners' cognitive independence is outlined, and the strategic importance of technical creativity as a means of young people's professional self-determination is emphasized.

The methodological aspects of using robotics, 3D modeling, and project-based learning as effective tools for developing technical thinking within an interdisciplinary approach are discussed. An example of a STEAM project for upper secondary school students is proposed, which involves a step-by-step organization of engineering activity, the integration of theoretical knowledge with practical actions, and the development of skills in analysis, design, and technical reflection. It is concluded that the integration of STEAM elements contributes to the holistic development of technical thinking and enhances learners' readiness to solve real technical and professional tasks.

Key words: STEAM education, technical abilities, technical thinking, robotics, 3D modeling, project-based learning, learners.

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку суспільства характеризується стрімким науково-технічним прогресом, цифровізацією і зростанням ролі інженерно-технічних спеціальностей. У цих умовах перед системою освіти України постає завдання підготовки конкурентоспроможних фахівців, здатних до технічної творчості, критичного мислення та розв'язання складних прикладних завдань. Особливого значення набуває формування технічного мислення здобувачів освіти, що є основою інженерної культури й інноваційної діяльності.

Одним із перспективних напрямів модернізації освітнього процесу є впровадження STEAM-освіти, що інтегрує природничі науки, технології, інженерію, мистецтво і математику. STEAM-підхід сприяє формуванню цілісного світогляду, розвитку творчих і технічних здібностей, а також практичному застосуванню знань. У сучасному освітньому середовищі робототехніка розглядається не як окрема навчальна дисципліна, а як ефективний засіб інтеграції предметів STEAM-циклу, що сприяє застосуванню абстрактних наукових понять у процесі створення реальних технічних виробів. Такий міжпредметний підхід дає змогу подолати розрізненість знань і сформувати в здобувачів освіти цілісне розуміння взаємозв'язків між навчальними дисциплінами.

В умовах розвитку науково-технічного прогресу, що супроводжується активним упровадженням цифрових технологій, штучного інтелекту й інтернету речей, технічне мислення набуває особливого значення. Воно виходить за межі суто інженерної діяльності та стає важливою компетентністю, необхідною для аналізу складних технічних систем і пошуку ефективних рішень. Формування технічного мислення, що поєднує логічність, просторову уяву й навички налагодження технологічних процесів, є важливим завданням сучасної освіти й відповідає потребам ринку праці, орієнтованого на інновації та творчий підхід.

Особливості формування технічного мислення здобувачів освіти через інтеграцію STEAM-елементів обумовлена стратегічними змінами в нормативно-правовій базі України, що спрямовані на модернізацію змісту загальної середньої освіти. Законодавчим підґрунтям цього процесу виступає *Закон України «Про освіту»*, де у переліку ключових компетентностей особистості чільне місце відводить здатності до інноваційності, а також володінню фундаментальними знаннями у галузі природничих наук, техніки і технологій. Це закладає правову основу для переходу від репродуктив-

них методів навчання до конструкторсько-технологічних.

Фундаментальним документом, що безпосередньо легітимізує впровадження інтегрованих підходів в освітній процес, є *Концепція розвитку природничо-математичної освіти (STEM-освіти)* до 2027 року (Розпорядження КМУ № 960-р). Концепція визначає розвиток технічного і критичного мислення як пріоритетний напрям державної політики, наголошуючи на необхідності популяризації інженерних професій та модернізації матеріально-технічної бази закладів освіти через створення STEM-лабораторій, центрів робототехніки.

Реалізація цих стратегічних завдань знаходить своє практичне втілення у *Державних стандартах базової та профільної середньої освіти*. Зокрема, Державний стандарт базової середньої освіти (Постанова КМУ № 898) визначає обов'язкові результати навчання в технологічній та інформатичній освітніх галузях, серед яких акцентується увага на здатності учнів до моделювання, конструювання й алгоритмізації процесів. Особливої значущості набуває нещодавно прийнятий Державний стандарт профільної середньої освіти (Постанова КМУ № 852, 2024 р.), де передбачено можливості для ранньої професійної орієнтації учнів 10-12 класів у межах інженерно-технологічних профілів.

Таким чином, дослідження методичних засад інтеграції елементів STEAM у процес навчання робототехніки є прямою відповіддю на запит держави щодо підготовки інтелектуального капіталу, здатного працювати в умовах високотехнологічного суспільства та відповідати викликам Industry 4.0, що підтверджено відповідним Планом заходів щодо реалізації Концепції STEM-освіти (Розпорядження КМУ № 131-р).

Водночас наявність нормативно-правового забезпечення є лише базовою умовою, що потребує подальшого науково-методичного опрацювання. Попри державну підтримку розвитку STEAM-освіти, у практиці закладів освіти спостерігається невідповідність між широким упровадженням відповідного обладнання та відсутністю цілісного підходу до формування і оцінювання технічного мислення здобувачів освіти. Тому актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового обґрунтування можливостей інтеграції елементів STEAM у процес формування технічного мислення здобувачів освіти в умовах реформування української освіти.

Аналіз досліджень. Проблема інтеграції STEAM-технологій та розвитку технічного мислення є предметом міждисциплінарних пошуків,

що охоплюють педагогіку, психологію й кібернетику. Аналіз наукового доробку дозволяє виокремити кілька ключових напрямів дослідження.

Вагомий внесок у розроблення стратегії розвитку STEM-освіти внесли Н. Поліхун, О. Патрікеєва та І. Сліпухіна та ін. У їхніх колективних працях обґрунтовано дидактичні принципи інтеграції природничо-математичних дисциплін, визначено роль STEM-центрів як інноваційних осередків навчання. Зокрема, О. Патрікеєва акцентує увагу на важливості підготовки вчителя до роботи в умовах міждисциплінарності, що є критичним для впровадження робототехніки.

Питання використання робототехнічних систем для формування цифрової компетентності й алгоритмічного мислення ґрунтовно досліджено у працях Н. Морзе та М. Гладдун. Автори розглядають робототехніку не лише як предмет вивчення, а як середовище для розвитку навичок ХХІ століття, зокрема критичного мислення і командної роботи. На особливу увагу заслуговують їхні дослідження щодо використання платформ LEGO й Arduino як засобів візуального та текстового програмування.

Теоретичний фундамент розуміння структури технічного мислення закладений у класичних працях Т. Кудрявцева та В. Моляко. У сучасному контексті ці ідеї розвиває С. Якименко, яка досліджує механізми формування професійного мислення в умовах технічної творчості. Авторка наголошує на важливості переходу від наочно-дійового до абстрактно-логічного мислення під час розв'язання конструкторських завдань.

Фундаторка STEAM-підходу G. Yakman у своїх працях доводить, що залучення елементів дизайну та мистецтва (Arts) дозволяє гуманізувати технічну освіту та стимулювати інноваційний потенціал здобувачів. В українському сегменті інтеграцію Arts-компонента в технологічну освіту досліджує О. Стріченко, вказуючи на розвиток естетико-технічної рефлексії учнів.

Незважаючи на значний масив наукових праць, залишається недостатньо висвітленим питання диференційованого впливу різних типів робототехнічних систем (із закритою та відкритою архітектурою) на розвиток окремих операцій технічного мислення (аналітичного дебагінгу, інженерного прогнозування) в умовах оновлених державних стандартів.

Мета статті – обґрунтувати теоретико-методичні можливості інтеграції елементів STEAM-освіти у процес формування технічного мислення здобувачів освіти.

Виклад основного матеріалу. Традиційно в психолого-педагогічній літературі *технічне мис-*

лення розглядається як складний інтелектуальний процес, що забезпечує розв'язання задач у сфері техніки і технологій. Воно охоплює три ключові компоненти: понятійний (логічний аналіз фізичних законів), образний (просторова уява та оперування схемами) та практично-дієвий (здатність реалізувати задум у матеріалі).

Проте в епоху стрімкої цифровізації й поширення STEAM-освіти сутність технічного мислення зазнає суттєвої трансформації. Сьогодні це вже не просто здатність розуміти механізми, а розвинена здатність до системного міждисциплінарного аналізу. Саме тому важливою інтегративною передумовою якісної реалізації STEAM-підходу є належний рівень сформованості технічного мислення та здібностей здобувачів.

Ефективність формування технічного мислення значною мірою залежить від глибокого розуміння *структури технічних здібностей*, що потребує системного аналізу взаємозв'язків між їхніми окремими елементами. Дослідження внутрішньої будови цього феномена дозволяє розкрити не лише його основні складники, а й механізми їхньої взаємодії.

У науковому доробку таких дослідників, як О. Белошпицький, Г. Мамус, Б. Нікітін, О. Стріченко, Л. Хімчук, С. Якименко та ін., значну увагу приділено визначенню якісних характеристик технічного розвитку, зокрема в контексті професійної підготовки майбутніх фахівців.

Так Л. Хімчук пропонує чотирикомпонентну структуру формування творчого потенціалу учнів:

- *мотиваційний компонент*: визначає спрямованість особистості на технічну творчість.
- *інтелектуальний компонент*: базується на аналітичних здібностях та здатності до генерування оригінальних ідей.
- *комунікативно-творчий компонент*: передбачає здатність до колаборації та акумуляції колективного досвіду.
- *естетичний компонент*: базується на впровадженні принципів гармонії та краси в інженерну діяльність, що корелює з концепцією «А» (Arts) у системі STEAM (Хімчук, 2005).

Г. Мамус акцентує увагу на важливості технічного мислення і просторової уяви. Особливої ваги в контексті STEAM-інтеграції набуває її теза про необхідність синтезу технічних параметрів із художньою уявою та мисленням. При цьому опорною властивістю здібностей визначається спостережливість (Мамус, 2001).

Практичними індикаторами розвинених технічних здібностей у здобувачів освіти виступають стійкий інтерес до складних механізмів, схильність до самостійного конструювання та ремонту

приладів, здатність до графічного відображення технічних задумів (ескізування), активне опрацювання спеціалізованої літератури.

Дослідник О. Белошпицький стверджує, що фундаментальною платформою для розвитку технічних здібностей у межах технологій є залучення здобувачів освіти до технічної творчості. Автор деталізує завдання освітнього процесу, виокремлюючи наступні пріоритети:

- сформувати стійку систему технічних знань та практичних навичок як базу технологічної підготовки;
- забезпечити засвоєння відомостей суспільно-технічного характеру (від властивостей матеріалів до принципів економіки та організації виробництва);
- стимулювати розвиток інноваційного потенціалу та стійкого інтересу до інженерної сфери;
- сприяти опануванню культури праці та професійній орієнтації у галузях, пов'язаних із виробництвом техніки (Белошпицький, 2010).

На відміну від якісного аналізу, Б. Нікітін запропонував методіку кількісного оцінювання конструктивно-технічних здібностей. Його підхід базується на моделюванні професійної діяльності інженера, дизайнера, винахідника через три ключові операції: складання готового виробу, виготовлення компонентів та конструювання (Нікітін, 1994).

У сучасній педагогічній науці розвиток технічних здібностей диференціюють за трьома основними аспектами:

1. Загальний: здатність до широкого спектру технічної діяльності (В. Рибалка, Р. Гуревич).
2. Груповий: спрямованість на конкретні творчі напрями, як-от раціоналізаторство чи винахідництво (В. Моляко, Т. Терещук).
3. Вузькоспеціалізований: виявлення хисту до конкретних галузей, наприклад, залізничного транспорту чи конвеєрного виробництва (В. Мадзігон, М. Корець, В. Чумак).

Для глибшого розуміння структури цих здібностей необхідно проаналізувати саму технічну діяльність, що за рівнем інтелектуального навантаження можна класифікувати від репродуктивної до творчої:

- *операційний рівень*: виконання типових трудових прийомів у межах сталих технологічних процесів (автоматизована ланка);
- *технологічний рівень*: розробка та практична реалізація нових процесів, що потребує значних інтелектуальних зусиль;
- *управлінський рівень*: контроль за автоматизованими системами, що передбачає аналіз відхилень та прогнозування ризиків;

– *системно-налагоджувальний рівень*: найбільш складний вид діяльності, що поєднує проектування, наладку та регулювання складного устаткування (Якименко, 2010).

Така ієрархія видів діяльності дозволяє стверджувати, що інтеграція елементів STEAM має бути спрямована на поступовий перехід здобувача від виконання простих операцій до комплексного управління та налагодження складних технічних систем.

Аналіз структури та складових технічних здібностей дає підстави розглядати їх як основу професійної підготовки здобувачів освіти. Водночас технічні здібності відображають передусім потенційні можливості особистості, тоді як технічне мислення виступає безпосереднім механізмом реалізації цих можливостей у процесі практичної діяльності, особливо під час розв'язання проблемних і прикладних завдань.

У межах STEAM-навчання здобувач освіти не лише володіє певними здібностями, а активно залучає пізнавальні ресурси для трансформації теоретичних знань у конкретний технічний результат (Стріценко, 2022). У цьому контексті технічне мислення доцільно розглядати як інтелектуальний процес, що забезпечує оперування технічними поняттями, образами та моделями з метою пошуку раціональних і ефективних рішень.

Важливою характеристикою технічного мислення в умовах інтегрованого навчання є тісний взаємозв'язок теоретичного й практичного компонентів. На відміну від абстрактного мислення, воно завжди орієнтоване на досягнення конкретного результату, що в STEAM-середовищі проявляється у здатності швидко переходити від математичних розрахунків до створення інженерних конструкцій. Не менш значущою є динамічність просторових уявлень, яка полягає у вмінні мисленно оперувати елементами технічних об'єктів, аналізувати їх взаємодію та функціонування в русі. Саме ця здатність є підґрунтям для ефективної роботи з 3D-моделюванням і САПР (Поліхун, Сліпухін, Патрікеєва, 2021).

Крім того, технічне мислення характеризується оперативністю та алгоритмічністю, що виявляється у здатності швидко аналізувати ситуацію, приймати обґрунтовані рішення в умовах обмежених ресурсів або часу, зокрема під час роботи з робототехнічними та програмними системами. Важливим складником є також конструктивно-критичний підхід, орієнтований на виявлення помилок і пошук шляхів їх усунення. Такий підхід формує рефлексивну позицію здобувача освіти, за якої труднощі та невдалі результати розгляда-

ються як етапи вдосконалення й оптимізації технічного рішення.

Взаємозв'язок між технічною діяльністю, технічними здібностями та технічним мисленням доцільно розглядати як цілісну систему, у межах якої кожен компонент виконує визначену функцію (рис. 1). Такий підхід є особливо актуальним у контексті STEAM-освіти, де навчання орієнтоване на практичну діяльність, проєктування та розв'язання комплексних технічних завдань.



Рис. 1. Технічні здібності як складова системи технічної діяльності

Аналіз представленої системи дає змогу стверджувати, що технічні здібності є складовою технічної діяльності та водночас підґрунтям для розвитку технічного мислення. До структури технічних здібностей належать мануальна спритність, просторова уява та спостережливість, які в сукупності забезпечують ефективність виконання технічних дій. Зокрема, мануальна спритність проявляється у вмінні точно й раціонально використовувати інструменти, механізми та технічні пристрої, що є необхідним під час виконання практичних завдань у STEAM-проєктах. Просторова уява надає технічній діяльності творчого характеру, забезпечуючи здатність уявляти форму, будову та взаємодію елементів технічних об'єктів. Спостережливість, своєю чергою, виявляється у вмінні помічати суттєві особливості технічних систем, аналізувати їхню роботу та зміни в процесі функціонування.

Провідною характеристикою технічних здібностей виступає технічне мислення, що проявляється у здатності розуміти технічні процеси та самостійно знаходити продуктивні рішення інженерних завдань. У межах сучасних досліджень технічне мислення розглядається як єдність теоретичного, образного та практичного компонентів, що перебувають у постійній взаємодії (Рогоза, Левченко, 2025). Саме така триєдність забезпечує можливість переходу від осмислення проблеми до її практичної реалізації, що є характерним для діяльності в STEAM-середовищі.

Теоретичний компонент технічного мислення пов'язаний з оперуванням технічними поняттями, формуванням нових знань та плануванням майбутньої діяльності. Практичний компонент

охоплює виконання дій, перевірку рішень, пошук помилок і корекцію результатів. Швидкість і гнучкість переходу між теоретичними та практичними діями виступає важливим показником рівня розвитку технічного мислення здобувачів освіти. У STEAM-навчанні цей процес реалізується через проєктну та дослідницьку діяльність, де теоретичні знання постійно перевіряються на практиці.

Особливу роль у структурі технічного мислення відіграє образний компонент, який ґрунтується на взаємодії просторової уяви та просторового мислення. Саме ці пізнавальні процеси забезпечують здатність створювати динамічні просторові образи, прогнозувати результати технічних дій та моделювати роботу технічних систем. Розвинуте просторове мислення є необхідною умовою успішної діяльності в умовах сучасного виробництва та цифрових технологій, де зростає інтелектуальна складова праці.

Ускладнення технічних систем і поява нових галузей виробництва зумовлюють підвищені вимоги до когнітивних, операційних і мотиваційних якостей особистості. У цьому контексті інтеграція елементів STEAM-освіти створює умови для цілеспрямованого розвитку технічного мислення як ключової компетентності, що забезпечує здатність адаптуватися до змін, ефективно працювати з новими технологіями та брати участь у створенні інноваційних технічних рішень.

Розглядаючи технічне мислення як багатокomпонентне утворення, що формується у процесі цілеспрямованої технічної діяльності, доцільно проаналізувати механізми інтеграції елементів STEAM та їхній вплив на розвиток когнітивних навичок здобувачів освіти. Саме міждисциплінарна взаємодія складників STEAM забезпечує умови для комплексного залучення теоретичних знань, образного мислення та практичних дій, що було окреслено в попередньому аналізі структури технічного мислення.

Науковий компонент (Science) у STEAM-освіті виконує функцію пізнавальної основи технічної діяльності. Він сприяє розвитку аналітичного мислення, формуванню причинно-наслідкових зв'язків і здатності пояснювати фізичні та природні процеси, що лежать в основі функціонування технічних систем. У процесі роботи з робототехнічними моделями здобувачі освіти не лише відтворюють окремі явища, а й осмислюють їхню роль у цілісній системі, що активізує пізнавальні операції аналізу, узагальнення та прогнозування результатів діяльності.

Технологічний компонент (Technology) орієнтований на розвиток операційних і процедурних

когнітивних навичок, пов'язаних із використанням цифрових інструментів, програмного забезпечення та технічних засобів. Робота з мікроконтролерами, сенсорами, середовищами програмування та системами автоматизованого проектування формує в здобувачів освіти здатність до алгоритмічного мислення, поетапного планування дій і контролю результатів. Технологічна складова також сприяє розвитку навичок налагодження та корекції технічних рішень, що є важливим елементом технічного мислення в умовах реальної інженерної діяльності.

Інженерний компонент (Engineering) забезпечує практичну спрямованість STEAM-навчання та безпосередньо впливає на формування конструктивно-проектного мислення. У процесі створення технічних об'єктів здобувачі освіти залучають просторову уяву, здатність до моделювання, аналізу обмежень і оптимізації конструкцій. Інженерна діяльність вимагає постійного переходу між теоретичним осмисленням проблеми та її практичною реалізацією, що відповідає трикомпонентній структурі технічного мислення, визначеній у попередньому розділі.

Мистецький компонент (Art), інтегрований у STEAM-підхід, відіграє важливу роль у розвитку образного та творчого мислення. Він сприяє формуванню естетичного бачення технічних рішень, уміння візуалізувати ідеї та шукати нестандартні підходи до проектування. У робототехніці та 3D-моделюванні мистецька складова проявляється в дизайні конструкцій, інтерфейсів і функціональних елементів, що стимулює когнітивну гнучкість та здатність поєднувати технічну доцільність із візуальною виразністю.

Математичний компонент (Mathematics) виконує роль універсальної мови опису технічних процесів і забезпечує розвиток логічного та абстрактного мислення. Математичні моделі, розрахунки, алгоритми та залежності лежать в основі програмування робототехнічних систем і побудови тривимірних моделей. Завдяки цьому здобувачі освіти набувають уміння формалізувати технічні задачі, працювати з кількісними параметрами та оцінювати ефективність запропонованих рішень.

Реалізація зазначених механізмів інтеграції STEAM потребує відповідного методичного забезпечення, центральне місце в якому займає практичне використання робототехніки, 3D-моделювання та проектного навчання (Морзе, Гладун, 2019). Робототехніка виступає універсальним дидактичним засобом, що поєднує всі компоненти STEAM у єдиному освітньому процесі. Вона дозволяє організувати навчання на

основі реальних технічних задач, у межах яких здобувачі освіти проходять повний цикл діяльності: від постановки проблеми та розроблення ідеї до створення, тестування й удосконалення технічного продукту.

З метою практичної реалізації інтеграції елементів STEAM у процес формування технічного мислення учнів старшої школи доцільно впроваджувати навчальні проекти прикладного спрямування. Проектна діяльність у цьому контексті розглядається як метод навчання, що забезпечує поєднання теоретичних знань і практичних дій, активізує пізнавальну діяльність учнів та створює умови для розвитку ключових когнітивних навичок.

У якості прикладу пропонується навчальний *STEAM-проект «Розумна автоматизована система для побутових або навчальних потреб»*, який орієнтований на учнів 10–11 класів і може бути реалізований у межах уроків інформатики, фізики, технологій або факультативних занять з робототехніки.

Метою проекту є формування технічного мислення учнів шляхом залучення їх до повного циклу інженерної діяльності: від аналізу проблеми та постановки завдання до створення, тестування та вдосконалення робототехнічного пристрою. У процесі роботи над проектом учні розвивають уміння аналізувати технічні умови, планувати власну діяльність, працювати з технічною документацією та оцінювати ефективність запропонованих рішень.

Проект передбачає поетапну організацію діяльності. На *початковому етапі* учні здійснюють аналіз проблемної ситуації, визначають функціональні вимоги до майбутньої системи та формують технічне завдання. На цьому етапі активно залучається науковий компонент STEAM, оскільки учні використовують знання з фізики для пояснення принципів роботи датчиків і виконавчих механізмів, а також з математики для попередніх розрахунків.

Наступний *етап* пов'язаний із *проектуванням та моделюванням*. Учні розробляють ескізи та створюють 3D-моделі окремих елементів або корпусу пристрою за допомогою систем автоматизованого проектування. Цей етап сприяє розвитку просторової уяви, образного мислення та навичок візуалізації технічних рішень. Водночас інтегрується мистецький компонент STEAM, що проявляється в роботі над дизайном, формою та зручністю використання створюваного об'єкта.

Практичний етап реалізації проекту полягає у складанні робототехнічної конструкції, підключенні електронних компонентів і програмуванні

алгоритмів роботи системи. Тут провідну роль відіграють технологічний та інженерний компоненти STEAM. Учні навчаються працювати з мікроконтролерами, сенсорами, виконавчими пристроями, а також створювати та налагоджувати програмний код. У процесі тестування системи особлива увага приділяється пошуку та усуненню помилок, що сприяє формуванню навичок аналізу, самоконтролю та технічної рефлексії.

Завершальний етап проєкту передбачає презентацію результатів і рефлексію. Учні представляють створений пристрій, обґрунтовують вибір технічних рішень, аналізують труднощі, з якими вони стикалися, та пропонують можливі напрями вдосконалення проєкту. Така діяльність сприяє розвитку критичного мислення, комунікативних навичок і здатності до самооцінювання власної діяльності.

Реалізація запропонованого STEAM-проєкту забезпечує цілеспрямований розвиток технічного мислення учнів старшої школи, оскільки поєднує теоретичні знання з практичними діями, стимулює просторову уяву, алгоритмічне мислення та здатність до інженерного аналізу. Водночас проєктна діяльність створює умови для формування мотивації до вивчення технічних дисциплін і підготовки учнів до подальшої професійної діяльності в галузях, пов'язаних із сучасними технологіями та інженерією.

Отже, інтеграція елементів STEAM в освітній процес створює цілісну методичну основу для формування технічного мислення здобувачів освіти. Поєднання наукових знань, інженерної діяльності, цифрових технологій, творчих підходів і математичного моделювання забезпечує розвиток аналітичних, просторових та алгоритмічних когнітивних

навичок. Використання робототехніки дозволяє перевести теоретичні знання у практичну площину, активізувати пізнавальну діяльність і сформувати готовність до розв'язання реальних технічних завдань. Запропонований STEAM-проєкт підтверджує доцільність міждисциплінарного підходу як ефективного засобу розвитку технічного мислення в умовах сучасної освіти.

Висновки. Аналіз теоретико-методологічних засад засвідчив, що технічне мислення є складним інтелектуальним процесом, який не може розвиватися ізольовано лише в межах технічних дисциплін. Визначено, що технічні здібності (мотиваційний, інтелектуальний, комунікативний та естетичний компоненти) є фундаментальним потенціалом особистості, тоді як технічне мислення виступає динамічним інструментом його реалізації. Інтеграція STEAM забезпечує перехід від репродуктивного засвоєння технічних знань до продуктивної творчої діяльності.

Доведено, що кожен компонент STEAM відіграє специфічну роль у когнітивному розвитку: *Science* та *Mathematics* формують аналітичний фундамент; *Technology* та *Engineering* забезпечують інструментарій та алгоритміку; а *Arts* додає необхідний рівень креативності, художньої уяви та дизайн-мислення, що перетворює технічне мислення на інноваційне.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у розробці конкретних методичних рекомендацій та діагностичного інструментарію для вимірювання динаміки розвитку технічного мислення здобувачів у процесі виконання міжпредметних STEAM-проєктів на базі сучасних STEM-лабораторій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белошпицький О. Технічна творчість на уроці праці як перспективна форма трудової підготовки учнів загальноосвітньої школи. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*. Умань : ПП Жовтий О. О., 2010. Ч. 2. С. 38–45.
2. Мамус Г. М. Розвиток технічних здібностей майбутніх вчителів трудового навчання у процесі конструювання та моделювання швейних виробів (методичний аспект) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2001. 20 с.
3. Методичні засади використання технологій STEM-освіти в гімназії: методичний посібник / В. В. Рогоза, Ф. Г. Левченко та ін. Київ : Педагогічна думка, 2025. 198 с.
4. Морзе Н. В., Гладдун М. А. Методика використання робототехніки як засобу формування дослідницьких компетентностей. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2019. Т. 71, № 3. С. 14–29.
5. Нікітін Б. П. Виникнення і розвиток творчих здібностей. *Радянська школа*. 1994. № 4. С. 20–22.
6. Поліхун Н. І., Сліпучін І. А., Патрікеєва О. О. Роль STEM-освіти у підготовці майбутніх фахівців до викликів четвертої промислової революції. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2021. № 2 (106). С. 134–145.
7. Стріченко О. М. STEAM-освіта як засіб розвитку творчих здібностей учнів на уроках технологій. *Інноваційна педагогіка*. 2022. Вип. 45. Т. 2. С. 182–186.
8. Хімчук Л. М. Розвиток творчих технічних здібностей дітей в умовах позашкільного навчання. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 12 : Психологія*. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2005. № 6 (30). Ч. II. С. 285–292.

9. Якименко С. І. Психолого-педагогічні умови формування технічного мислення учнівської молоді. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2020. № 1 (68). С. 227–233.

REFERENCES

1. Bieloshpytskyi O. (2010). Tekhnichna tvorchist na urotsi pratsi yak perspektyvna forma trudovoi pidhotovky uchniv zahalnoosvitnoi shkoly [Technical creativity in the labor lesson as a promising form of labor training for students of general education schools]. *Zbirnyk naukovykh prats Umanskooho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Pavla Tychyny*. Uman: PP Zhovtyi O. O. Part 2. 38–45. [in Ukrainian].
2. Mamus H. M. (2001). Rozvytok tekhnichnykh zdibnostei maibutnikh vchyteliv trudovoho navchannia u protsesi konstruiuvannia ta modeliuvannia shveinykh vyrobiv (metodychnyi aspekt) [Development of technical abilities of future labor training teachers in the process of design and modeling of clothing (methodological aspect)] (Extended abstract of candidate's thesis). Kyiv. 20 p. [in Ukrainian].
3. Rohoza V. V., Levchenko F. H. et al. (2025). Metodychni zasady vykorystannia tekhnolohii STEM-osvity v himnazii: metodychnyi posibnyk [Methodological principles of using STEM education technologies in the gymnasium: a methodical guide]. Kyiv: Pedahohichna dumka. 198 p. [in Ukrainian].
4. Morze N. V., Gladdun M. A. (2019). Metodyka vykorystannia robototekhniki yak zasobu formuvannia doslidnytskykh kompetentnostei [Methodology of using robotics as a means of forming research competences]. *Information Technologies and Learning Tools*. Vol. 71, No. 3. 14–29. [in Ukrainian].
5. Nikitin B. P. (1994). Vynyknennia i rozvytok tvorchykh zdibnostei [The emergence and development of creative abilities]. *Radianska shkola*. No. 4. 20–22. [in Ukrainian].
6. Polikhun N. I., Slipukhin I. A., Patrikiiieva O. O. (2021). Rol STEM-osvity u pidhotovtsi maibutnikh fakhivtsiv do vyklykiv chetvertoi promyslovoi revoliutsii [The role of STEM education in preparing future specialists for the challenges of the fourth industrial revolution]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*. No. 2 (106). 134–145. [in Ukrainian].
7. Strytsenko O. M. (2022). STEAM-osvita yak zasib rozvytku tvorchykh zdibnostei uchniv na urokakh tekhnolohii [STEAM education as a means of developing students' creative abilities in technology lessons]. *Innovatsiina pedahohika*. Issue 45. Vol. 2. 182–186. [in Ukrainian].
8. Khimchuk L. M. (2005). Rozvytok tvorchykh tekhnichnykh zdibnostei ditei v umovakh pozashkilnoho navchannia [Development of creative technical abilities of children in the conditions of out-of-school education]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriia 12: Psykholohiia*. Kyiv: NPU imeni M. P. Drahomanova. No. 6 (30). Part II. 285–292. [in Ukrainian].
9. Yakymenko S. I. (2020). Psykholoho-pedahohichni umovy formuvannia tekhnichnoho myslennia uchnivskoi molodi [Psycho-pedagogical conditions for the formation of technical thinking of student youth]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho derzhavnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho. Pedahohichni nauky*. No. 1 (68). 227–233. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

УДК 37.014.3-024.87

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-60>

Оксана ФІЛОНЕНКО,

orcid.org/0000-0003-4453-9887

в.о. завідувача кафедри освітніх наук

Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка

(Кропивницький, Україна) oksana.filonenko02@gmail.com

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА ДО ОСОБИСТІСНОГО РОЗВИТКУ УЧНІВ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Сучасні трансформаційні процеси в освіті зумовлюють переосмислення ролі педагога та підходів до його професійної підготовки. Особливої актуальності набуває проблема підготовки майбутнього педагога до забезпечення не лише освітніх, виховних, а й розвивальних функцій навчання в умовах дистанційного формату. Дистанційне навчання висуває нові вимоги до професійної компетентності вчителя, зокрема щодо організації особистісного розвитку учнів, формування їхньої самостійності, відповідальності, мотивації та емоційного благополуччя.

У статті розкрито особливості професійної підготовки майбутнього педагога до особистісного розвитку учнів в умовах дистанційного навчання.

Встановлено, що професійна підготовка майбутнього педагога до особистісного розвитку учнів в умовах дистанційного навчання є комплексним і багатовимірним процесом. Вона має поєднувати психолого-педагогічні знання, методичну та цифрову підготовку, розвиток особистісних якостей і практичний досвід. Ефективна підготовка педагогів нового покоління сприятиме створенню умов для повноцінного особистісного розвитку учнів, формуванню їхньої життєвої компетентності та готовності до викликів сучасного суспільства.

Професійна підготовка майбутнього педагога також передбачає формування навичок комунікації в онлайн-просторі. Дистанційне навчання змінює характер педагогічної взаємодії, вимагаючи від учителя вміння вибудовувати довірливі відносини з учнями за допомогою цифрових каналів зв'язку. Майбутній педагог повинен вміти підтримувати позитивний психологічний клімат в онлайн-класі, мотивувати учнів до активної участі в різних видах діяльності, запобігати проявам ізоляції та емоційного вигорання.

Ключові слова: професійна підготовка, майбутній педагог, особистісний розвиток учнів, дистанційне навчання, інформаційно-комунікаційні технології.

Oksana FILONENKO,

orcid.org/0000-0003-4453-9887

Acting Head of the Department of Educational Sciences

Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University

(Kropyvnytskyi, Ukraine) oksana.filonenko02@gmail.com

PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE TEACHERS FOR THE PERSONAL DEVELOPMENT OF STUDENTS IN DISTANCE LEARNING CONDITIONS

Modern transformational processes in education require a rethinking of the role of the teacher and approaches to his professional training. The issue of preparing the future teacher to ensure not only educational, but also educational and developmental functions of learning in a distance format is becoming particularly relevant. Distance learning places new demands on the professional competence of teachers, in particular regarding the organization of students' personal development, the formation of their independence, responsibility, motivation, and emotional well-being.

The article reveals the features of the professional training of a future teacher for the personal development of students in distance learning.

It has been established that the professional training of a future teacher for the personal development of students in distance learning is a complex and multidimensional process. It should combine psychological and pedagogical knowledge, methodological and digital training, development of personal qualities, and practical experience. Effective training of new generation teachers will contribute to creating conditions for the full personal development of students, the formation of their life competence and readiness for the challenges of modern society.

The professional training of a future teacher also involves the development of communication skills in the online space. Distance learning changes the nature of pedagogical interaction, requiring the teacher to be able to build trusting relationships with students using digital communication channels. The future teacher must learn to maintain a positive psychological climate in the online classroom, motivate students to actively participate, and prevent manifestations of isolation and emotional burnout.

Key words: professional training, future teacher, personal development of students, distance learning, information and communication technologies.

Постановка проблеми. Сучасні трансформаційні процеси в освіті зумовлюють переосмислення ролі педагога та підходів до його професійної підготовки. Основне завдання вищої освіти полягає у формуванні творчої особистості фахівця, здатного до саморозвитку, самоосвіти, інноваційної діяльності. «Здобувач вищої освіти перетворюється з пасивного споживача знань на активного їх творця, що вміє сформулювати проблему, проаналізувати шляхи її вирішення, знайти оптимальний результат і довести його правильність. У сучасній освіті самостійна робота здобувачів вищої освіти є важливою формою освітнього процесу та її основою» (Барбашова, Ярошук, 2022: 176).

За твердженням В. Кременя, освіта повинна готувати: «демократичну, знаннєву, інноваційну людину з інноваційним типом мислення, культури, діяльності; самодостатню розвинуту особистість; людину, здатну ефективно жити й діяти в глобалізованому середовищі; технологічну і ціннісно орієнтовану людину» (Кремень, 2006).

Вимоги до професійно-педагогічної діяльності та особистості вчителя нової генерації задекларовано низкою державних нормативно-правових документів: Концепція розвитку педагогічної освіти (2018) (Про затвердження концепції розвитку педагогічної освіти, 2018), професійні стандарти на групу професій «Викладачі закладів вищої освіти» (2021) (Про затвердження професійного стандарту на групу професій «Викладачі закладів вищої освіти», 2021).

У цьому контексті особливої актуальності набуває підготовка майбутнього педагога до забезпечення не лише освітніх, а й виховних та розвивальних функцій навчання в умовах дистанційного навчання, що висуває нові вимоги до професійної компетентності вчителя, зокрема щодо організації особистісного розвитку учнів, формування їхньої самостійності, відповідальності, мотивації та емоційного благополуччя.

Аналіз досліджень. Аналіз останніх наукових досліджень з питань використання технологій дистанційного навчання свідчить про значну увагу до цієї тематики з боку як зарубіжних, так і вітчизняних учених. Серед вітчизняних науковців значний внесок зробили такі дослідники, як О. Абдулова, В. Безрученко, І. Блощинський, Н. Бойченко, В. Гетта, А. Дем'янюк, М. Кадемія, І. Кобилянська, С. Кудін, В. Олійник, О. Ордановська, М. Пришляк, Н. Стефанюк, Л. Ткаченко, А. Чорний, В. Уманець, О. Фіданян, О. Хмельницька та ін., які зосередили увагу на впровадженні інформаційно-комунікаційних техноло-

гій у закладах вищої освіти. Зарубіжні автори Р. Деллінг, Г. Карунаратне, М. Мур, Т. Кларк та ін., досліджували концептуальні підходи до організації дистанційної освіти та розробку теоретичних основ її впровадження. Г. Міллер досліджував історичні етапи розвитку дистанційної освіти, М. Аспіллера акцентував на перевагах дистанційного навчання порівняно з традиційними формами. Важливі аспекти адаптації онлайн-освіти до сучасних вимог висвітлював С. Врайтерс, запропонувавши нові методи та форми навчання.

Аналіз сучасної науково-педагогічної літератури свідчить про зростаючий інтерес учених до проблеми впровадження дистанційних технологій у вищій освіті як ефективного інструменту підготовки майбутніх учителів. Це засвідчує актуальність подальших досліджень у цьому напрямку.

Метою статті є виявлення особливостей професійної підготовки майбутнього педагога до особистісного розвитку учнів в умовах дистанційного навчання.

Виклад основного матеріалу. Професійна підготовка майбутнього педагога має бути спрямована на формування здатності працювати в умовах цифрового освітнього середовища, застосовувати сучасні педагогічні технології та створювати умови для гармонійного розвитку особистості учня. У цьому контексті особистісний розвиток учнів розглядається як цілеспрямований процес формування ціннісних орієнтацій, ключових компетентностей, соціальних і комунікативних навичок, що забезпечують успішну соціалізацію та самореалізацію.

Одним із важливих компонентів професійної підготовки майбутнього педагога є формування психолого-педагогічної компетентності. Учителю повинен розуміти вікові та індивідуальні особливості учнів, закономірності їхнього особистісного розвитку, розвитку мотиваційної та емоційної сфери. В умовах дистанційного навчання ці знання набувають особливого значення, оскільки педагог не завжди має змогу безпосередньо спостерігати за емоційним станом учнів і своєчасно реагувати на труднощі в навчанні чи спілкуванні. Тому в процесі професійної підготовки майбутнього педагога важливо розвивати вміння педагогічної діагностики, емпатії та педагогічної підтримки.

Важливою умовою підготовки майбутнього педагога є орієнтація на особистісно орієнтований та компетентнісний підходи в навчанні. Студенти педагогічних закладів вищої освіти мають опановувати методи, які дозволяють враховувати індивідуальні освітні потреби учнів, підтримувати

їхню навчальну мотивацію та активну позицію в освітньому процесі. У дистанційному навчанні це реалізується через застосування проєктної діяльності, дослідницьких завдань, рефлексивних вправ, групової роботи в онлайн-середовищі.

Особливу роль у професійній підготовці майбутнього педагога відіграє розвиток його особистісних якостей. Педагог, який прагне сприяти особистісному розвитку учнів, сам має бути готовим до постійного саморозвитку, самоосвіти та саморефлексії. В умовах дистанційного навчання надзвичайно важливими є такі риси, як гнучкість, креативність, стресостійкість та відкритість до інновацій. Саме ці якості дозволяють педагогу ефективно реагувати на зміни освітнього середовища та потреби учнів.

Професійна підготовка майбутнього педагога також передбачає формування навичок комунікації в онлайн-просторі. Дистанційне навчання змінює характер педагогічної взаємодії, вимагаючи від учителя вміння будувати довірливі відносини з учнями за допомогою цифрових каналів зв'язку. Педагог повинен підтримувати позитивний психологічний клімат в онлайн-класі, мотивувати учнів до активної участі, запобігати проявам ізоляції та емоційного вигорання.

Важливою складовою професійної підготовки є виробнича практика, яка дозволяє майбутнім учителям здобути реальний досвід роботи в умовах дистанційного навчання. Практична діяльність сприяє формуванню навичок організації освітнього процесу, використання цифрових інструментів та реалізації виховних завдань у віртуальному середовищі. Саме під час практики студент має змогу усвідомити значущість ролі вчителя як наставника та фасилітатора особистісного розвитку учнів.

Сучасний учитель повинен володіти інструментами дистанційного навчання, вміти використовувати онлайн-платформи, інтерактивні сервіси, навчальні відео та електронні ресурси. Однак технічні навички самі по собі не гарантують успішного особистісного розвитку учнів. Майбутній педагог має усвідомлювати, як за допомогою цифрових засобів сприяти розвитку критичного мислення, творчості, комунікативних умінь та навичок співпраці. Це потребує інтеграції цифрових технологій у процес професійної підготовки.

Слід зазначити, що інструменти дистанційного навчання значною мірою зменшують освітні втрати в процесі професійної підготовки здобувачів вищої освіти, зазвичай це різні освітні платформи, представлені у вигляді сучасних цифрових ресурсів: Zoom, Google Meet, Canva, Google

Jamboard, Google Classroom, Moodle, Padlet, Google for Education. Підготовці компетентних здобувачів вищої освіти сприяє використання в освітньому процесі актуальних інформаційно-комунікаційних технологій. Тому майбутні вчителі повинні опанувати навички використання дистанційних форм і методів навчання для власної дослідницької діяльності, моніторингу, формування та поширення професійних ідей, вміти застосувати практичні навички використання засобів ІКТ під час організації занять у закладах загальної середньої освіти. Використання новітнього програмного забезпечення у ЗЗСО слугує альтернативним віртуальним середовищем, що дає змогу використовувати Microsoft Office та PowerPoint тощо. Створювати публікації і роздаткові матеріали в Microsoft Word, активно використовувати Microsoft Office Publisher для розробки листівок і брошур навчально-мотиваційної спрямованості (Жмурко, 2024: 11).

Дистанційні технології є сукупністю різних методів, прийомів і засобів навчання, що використовуються для реалізації дистанційного навчання учасників освітнього процесу на відстані (без посередньої взаємодії).

Дистанційні освітні технології мають велику кількість переваг:

- у процесі навчання здобувач освіти може перебувати не в аудиторії, а в домашніх умовах або мати віддалений доступ (інше місто, країна тощо);

- гнучкість у навчанні, оскільки в багатьох випадках в межах дистанційних технологій здобувач освіти має можливість самостійно обирати послідовність вивчення предмета, курсу чи дисципліни, а також темп навчання в межах визначеного часового проміжку; крім того, він може обрати конкретного викладача з тих, що пропонуються (з ким йому комфортно, зручно й зрозуміло взаємодіяти в процесі навчання);

- здобувач освіти може консультуватися з питань, що його цікавлять у режимі реального часу;

- у деяких випадках дистанційні технології дозволяють здобувачу освіти не вивчати весь курс (дисципліну) повністю: він може скласти проміжний тест або контрольну роботу, не опановуючи весь матеріал повністю (якщо вже має уявлення про нього з практики своєї роботи чи самостійного вивчення), отримати максимальний бал і рухатися далі по блоках дисципліни чи курсу;

- дистанційні технології дають змогу викладачеві здійснювати масштабнішу роботу у взаємодії зі здобувачами освіти: не потрібно пояснювати

матеріал окремо кожному, можна розробити грамотну структуру теоретичного й практичного матеріалу для великої аудиторії; працюючи з ним, здобувачі можуть консультуватися з викладачем.

Серед основних дистанційних освітніх технологій можна виділити такі види: кейсова технологія, Інтернет-технологія, телекомунікаційна технологія.

Далі наведемо опис видів дистанційних освітніх технологій.

В основі кейсової технології лежить спеціалізований набір (кейси) текстових, аудіовізуальних і мультимедійних навчально-методичних комплексів, призначених для самостійного вивчення здобувачами освіти за умови регулярних консультацій у викладачів.

Телекомунікаційна (інформаційно-супутникова) технологія базується переважно на використанні систем телебачення, а також глобальних комп'ютерних мереж для передачі інформації здобувачам освіти різними електромагнітними системами (цифрові бібліотеки, відеолекції тощо).

Інтернет-технологія (мережева технологія) спрямована на активне застосування локальних і глобальних обчислювальних комп'ютерних мереж з метою надання здобувачам освіти доступу до сучасних інформаційно-освітніх ресурсів, що сприяє формуванню комплексу апаратно-програмних та організаційно-методичних засобів автоматизації управління навчальним процесом здобувачів незалежно від їхнього місця перебування.

Вищеописані дистанційні освітні технології, що застосовуються під час реалізації освітніх програм вищої освіти, сприяють не лише зміні змісту та способів навчання, а й позитивно впливають на всіх учасників освітнього процесу (Формування особистості в освітньому процесі: теорія і практика, 2022).

Для студентів дистанційні освітні технології є джерелом отримання інформації з можливістю виявляти самостійність у пошуку та вивченні навчального матеріалу. У студента з'являється можливість отримувати об'єктивну оцінку власних знань під час електронного тестування з метою побудови індивідуальної освітньої траєкторії за опосередкованого контакту з викладачем.

Для викладачів дистанційні освітні технології є інструментом реалізації індивідуального підходу з можливістю подання навчального матеріалу, що вивчається, у наочній формі, використовуючи різноманітні презентації, відеоролики та анімаційні ефекти. У викладача з'являється можливість підвищувати власну кваліфікацію шляхом проходження спеціальних курсів у дистанційній формі.

Низка авторів зазначає, що дистанційні освітні технології, які спочатку були покликані стати засобом вільного творчого саморозвитку людини та ефективної самоорганізації її діяльності, забезпечити високий рівень її суб'єктності в освітньому процесі, наразі несуть у собі небезпеку формального, позбавленого особистісних смислів ставлення до навчання, «девальвації» знання та його відчуження, небезпеку «дегуманізації» (Биков, Кухаренко, 2008).

Отже, незважаючи на значні переваги дистанційної форми навчання та вагомі напрацювання щодо впровадження різних технологій та підвищення ефективності дистанційного навчання, її поширення викликає цілу низку проблемних питань, зокрема:

- недостатньо досконала законодавча база України щодо широкого впровадження дистанційної форми навчання;
- недостатнє фінансування для забезпечення матеріальної бази закладів вищої освіти для впровадження дистанційної форми навчання;
- низьке фінансування виконуваних робіт із розробки і впровадження дистанційних технологій у закладах вищої освіти;
- упередженість та консерватизм щодо ефективності дистанційної форми навчання в педагогічних колективах закладів, у керівників закладів освіти;
- недостатність державної підтримки процесу розвитку дистанційної освіти в Україні;
- заклади вищої освіти використовують різні моделі, технології та форми організації й використання освітніх контентів, що ускладнює обмін позитивними результатами і досягненнями та ефективний інформаційний обмін (Варзар, 2005: 116).

Також, серед недоліків дистанційної форми навчання можна виділити такі, як: відсутність очного спілкування викладача і студента, оскільки не всі студенти можуть бути самодисциплінованими і самосвідомими, на високому рівні здійснювати самостійну навчальну діяльність, а дистанційна форма навчання не дає можливості здійснювати якісний контроль за діями (учнів, студентів тощо); якість навчання за допомогою дистанційних технологій багато в чому залежить від наявного рівня технічного устаткування, при цьому особливе навантаження на апаратно-програмну частину комп'ютера дають програмні засоби для проведення віртуальних практикумів та заходів із використанням відео– та аудіо записів (Куркіна, 2021: 67).

Висновки. Отже, професійна підготовка майбутнього педагога до особистісного розвитку учнів

в умовах дистанційного навчання є комплексним і багатовимірним процесом. Вона має поєднувати психолого-педагогічні знання, методичну та цифрову підготовку, розвиток особистісних якостей і практичний досвід. Ефективна підготовка педагогів нового покоління сприятиме створенню умов для повноцінного особистісного розвитку учнів,

формуванню їхньої життєвої компетентності та готовності до викликів сучасного суспільства.

Перспективи подальших розвідок напряму вбачаємо у дослідженні шляхів покращення організаційно-методичне забезпечення різноманітних форм дистанційного навчання в закладах вищої освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Биков В. Ю., Кухаренко В. М. Технологія розробки дистанційного курсу. Київ: Міленіум, 2008. 324 с.
2. Варзар Т. Дистанційна освіта в сучасній освітній діяльності. *Українознавство*. 2005. № 1. С. 116-119.
3. Жмурко О. О. Формування екологічної компетентності майбутніх учителів біології в умовах дистанційного навчання. *Наука та освіта в дослідженнях молодих учених* : матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф. для студ., аспірантів, докторантів, молод. учених, Харків, 16 трав. 2024 р. / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди ; редкол.: Ю. Д. Бойчук (голов. ред.) та ін. Харків, 2024. С. 10–11. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/16420>
4. Кремень В. Г. Яку людину має готувати освіта: на чому слід зосередити увагу, модернізуючи освітню діяльність. *Всеукраїнський науково-практичний журнал «Директор школи, ліцею, гімназії»*. 2006. № 5. С. 4-7.
5. Куркіна С. Дистанційне навчання як складова освітніх реформ в Україні. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2021. № 5 (109). С. 60-71.
6. Про затвердження концепції розвитку педагогічної освіти: Наказ Міністерства освіти і науки України від 16.07.2018 № 776. URL: <https://mon.gov.ua/ua/npa/prozatverdzhennya-koncepciyi-rozvitku-pedagogichnoyi-osviti>
7. Про затвердження професійного стандарту на групу професій «Викладачі закладів вищої освіти»: Наказ Міністерства розвитку економіки, торгівлі та сільського господарства України від 23.03.2021 № 610. URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/pto/standarty/2021/03/25/Standart%20na%20hrupu%20profesiy_Vykladachi%20zakladiv%20vyshchoyi%20osvity_25.03.pdf
8. Формування особистості в освітньому процесі: теорія і практика: колективна монографія / за ред. І. Барбашової, Л. Ярошук. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2022. 224 с.

REFERENCES

1. Bykov, V. YU., Kukharenko, V. M. (2008). Tekhnolohiya rozrobky dystantsiynoho kursu [Technology of distance learning course development]. Kyiv: Milenium. 324 s. [in Ukrainian].
2. Varzar, T. (2005). Dystantsiyna osvita v suchasniy osvitniy diyal'nosti [Distance education in modern educational activity]. *Ukrayinoznavstvo*. № 1. S. 116-119. [in Ukrainian].
3. Zhmurko, O. O. (2004). Formuvannya ekolohichnoyi kompetentnosti maybutnikh uchyteliv biolohiyi v umovakh dystantsiynoho navchannya [Formation of ecological competence of future biology teachers in conditions of distance learning. *Nauka ta osvita v doslidzhennyakh molodykh uchenykh*: materialy V Mizhnar. nauk.-prakt. konf. dlya stud., aspirantiv, doktorantiv, molod. uchenykh, Kharkiv, 16 trav. 2024 r. / Kharkiv. nats. ped. un-t im. H. S. Skovorody ; redkol.: Yu. D. Boychuk (holov. red.) ta in. Kharkiv. S. 10–11. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/16420> [in Ukrainian].
4. Kremen', V. H. (2006). Yaku lyudynu maye hotuvaty osvita: na chomu slid zoseredyty uvahu, modernizovuyuchy osvitnyu diyal'nist' [What kind of person should education prepare: what should be the focus of attention when modernizing educational activities]. *Vseukrayins'kyi naukovopraktychny zhurnal «Dyrekto shkoly, litseyu, himnaziyi»*. № 5. S. 4-7. [in Ukrainian].
5. Kurkina, C. (2021). Dystantsiynе navchannya yak skladova osvitnikh reform v Ukrayini [Distance learning as a component of educational reforms in Ukraine]. *Pedahohichni nauky: teoriya, istoriya, innovatsiyni tekhnolohiyi*. № 5 (109). S. 60-71. [in Ukrainian].
6. Pro zatverdzhennya kontseptsiyi rozvytku pedahohichnoyi osvity: Nakaz Ministerstva osvity i nauky Ukrayiny vid 16.07.2018 № 776. [On approval of the concept of development of pedagogical education: Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine dated July 16. 2018 No. 776]. URL: <https://mon.gov.ua/ua/npa/prozatverdzhennya-koncepciyi-rozvitku-pedagogichnoyi-osviti> [in Ukrainian].
7. Pro zatverdzhennya profesijnogo standartu na hrupu profesiy «Vykladachi zakladiv vyshchoyi osvity» (2021). [On approval of the professional standard for the group of professions "Teachers of higher education institutions"]: Nakaz Ministerstva rozvytku ekonomiky, torhivli ta sil's'koho hospodarstva Ukrayiny vid 23.03.2021 № 610. URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/pto/standarty/2021/03/25/Standart%20na%20hrupu%20profesiy_Vykladachi%20zakladiv%20vyshchoyi%20osvity_25.03.pdf [in Ukrainian].
9. Formuvannya osobystosti v osvitn'omu protsesi: teoriya i praktyka (2022) [Personality Formation in the Educational Process: Theory and Practice]: kolektyvna monohrafiya / za red. I. Barbashovoyi, L. Yaroshchuk. Melitopol': Vydavnychy budynok Melitopol's'koyi mis'koyi drukarni. 224 s. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

Олена ЯЦЕНКО,*orcid.org/0009-0007-4806-8601*

аспірант кафедри педагогіки

Національного університету біоресурсів і природокористування України

(Київ, Україна) *olenochka090696@gmail.com*

МОДЕЛЬ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ В СТУДЕНТІВ ЗАСОБАМИ ІСТОРИЧНОГО КРАЄЗНАВСТВА

У статті представлено теоретичний аналіз понять «модель» та «модельовання». На основі мети дослідження обґрунтовано модель формування національно-патріотичних цінностей у студентів засобами історичного краєзнавства. Окрім характеристики методів дослідження, понятійно-термінологічного компонента «патріотизм» та його головної ролі у національно-патріотичному вихованні, проведено аналіз понять «історичне краєзнавство» та «історична регіоналістика». Авторкою перераховано основні компоненти для формування національно-патріотичних цінностей та подальший результат їх впровадження серед студентської молоді.

Безумовно, тенденції в розвитку освітнього процесу неабияк пов'язані з політичною ситуацією в країні, особливо коли це стосується національно-патріотичного виховання. Для позитивного та результативного впливу на формування національно-патріотичних цінностей у студентів виникає необхідність глибокого розуміння значення патріотизму. Задля покращення результату виховної діяльності у вищих навчальних закладах варто зосередити увагу на психоемоційному стані студентів, їхніх власних вподобаннях, долучати їх до активної громадської діяльності, зароджувати любов до рідного краю, викликати почуття гордості, поваги та обов'язку перед собою та народом.

Для якісного застосування різних методів та запропонованої моделі варто розпочати з вивчення історії країни, дослідження локальних історичних пам'яток, участі в пошуковій діяльності для висвітлення малодосліджених сторінок історії рідного краю. Своєю чергою, це сприяє вихованню громадянської позиції, національної свідомості та генерації нового покоління. Результатом впровадження моделі має бути активізація виховного компонента – самоціннісного, адже ми опираємось на те, що студент має внаслідок своїх дій надати цінність власним вчинкам. Тобто поставити запитання: «Яку користь це принесло мені та оточенню?», «Звідки я походжу?» – і отримати позитивну відповідь: «Я пишаюсь своїм походженням» тощо.

Ключові слова: національно-патріотичні цінності, патріотизм, модель, історичне краєзнавство, студенти.

Olena YATSENKO,*orcid.org/0009-0007-4806-8601*

Postgraduate student at the Department of Pedagogy

National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine

(Kyiv, Ukraine) *olenochka090696@gmail.com*

A MODEL FOR FORMING NATIONAL-PATRIOTIC VALUES IN STUDENTS THROUGH HISTORICAL LOCAL LORE

The article presents a theoretical analysis of the concepts of "model" and "modeling." Based on the research objectives, a model for forming national-patriotic values in students through historical local lore is substantiated. In addition to characterizing the research methods, the conceptual and terminological component of "patriotism" and its primary role in national-patriotic education are examined. Furthermore, an analysis of the concepts of "historical local lore" and "historical regional studies" is conducted. The author outlines the key components for forming national-patriotic values and the subsequent outcomes of their implementation among student youth.

Undoubtedly, trends in the development of the educational process are closely linked to the political situation in the country, especially regarding national-patriotic education. To achieve a positive and effective impact on the formation of national-patriotic values, there is a necessity for students to deeply understand the meaning of patriotism. To enhance the results of educational activities in higher education institutions, focus should be placed on the psycho-emotional state of students and their personal preferences. It is essential to involve them in active civic life, cultivate a love for their native land, and evoke feelings of pride, respect, and duty toward themselves and their nation.

For the quality application of various methods and the proposed model, it is recommended to begin with the study of the country's history, research into local historical monuments, and participation in search activities to uncover under-researched pages of local history. In turn, this fosters the development of a civic position, national consciousness, and the generation of a new proactive generation. The implementation of the model aims to activate the self-worth educational component, as it relies on the premise that students should find value in their actions. This involves addressing questions such as "What benefit has this brought to me and others?" and "Where do I come from?", leading to a positive identification: "I am proud of my heritage."

Key words: national-patriotic values, patriotism, model, historical local lore, students.

Актуальність. Сучасна тенденція розвитку освіти України невпинно починає звертатись все більше до витоків власної історії. Завдання перед освітянами в період війни РФ проти нашої держави полягає у зміцненні духовності, патріотизму та власної ідентичності. Для збереження майбутніх поколінь ми маємо зосередити увагу на національно-патріотичному вихованні. В епоху тотальної цифровізації, доступу до будь якої інформації, яка має вплив на свідомість людини, особливо на молоде покоління, ми можемо побачити тенденцію, що все більше інформаційного простору наповнюється автентичними матеріалами. Кожна національність, не лише українці все більше цікавляться своїм минулим, розповсюджуючи та знайомлячи маси зі своєю культурною спадщиною.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання моделі формування національно-патріотичних цінностей на сьогодні є наріжним каменем у діяльності педагогів, філософів, громади в цілому. Формування національно-патріотичних цінностей беруть свій початок безпосередньо з національно-патріотичного виховання. Серед класиків дослідження патріотичних переконань та уявлень можемо вказати Г. Ващенко, М. Грушевського, О. Духновича, І. Огієнка, С. Русову, В. Сухомлинського, К. Ушинського та інших. Окрім цього, маємо виокремити дослідників, які займались вивченням національно-патріотичним вихованням, спираючись на культуру та традиції українського народу: О. Вишневський, О. Гевко, М. Стельмах, М. Щербань. Дослідження патріотизму на сьогодні продовжуються, яким займаються: В. Андрущенко, В. Гуменко, М. Дробноход, П. Коненко, А. Погрібний, О. Степанець та інші. Проте, дослідження саме національно-патріотичних цінностей, як цілого комплексу заходів із залученням розмаїття форм та методів залишається не достатньо висвітленим і вимагає подальших досліджень.

Мета. Мета статті полягає у створенні та теоретичному обґрунтуванні моделі формування національно-патріотичних цінностей у студентів засобами історичного краєзнавства.

Методи. Для досягнення поставленої мети було використано комплекс теоретичних методів науково-педагогічного дослідження, серед яких: *евристичні методи* – спрямовані на пошук нових ідей та оригінальних рішень у процесі формування національно-патріотичних цінностей студентів; *системний підхід* – забезпечив цілісне бачення досліджуваного процесу, дозволив розглядати його як взаємопов'язану структуру, що включає освітні, виховні та соціокультурні чин-

ники; *концептуальний аналіз* – застосовувався для уточнення ключових понять, визначення їх змісту та побудови моделі, яка відповідає сучасним освітнім потребам; *аналіз і синтез наукової літератури* – узагальнення існуючих підходів до проблеми патріотичного виховання та виокремити найбільш релевантні для ВНЗ; *порівняльний аналіз* – використано для зіставлення різних моделей виховання патріотичних цінностей у закладах вищої освіти та визначення їхніх переваг та недоліків; *моделювання* – застосовано для розробки власної концептуальної моделі формування національно-патріотичних цінностей студентів; узагальнення та систематизація – забезпечили формування висновків і рекомендацій, що мають практичне значення для освітньої діяльності.

Результати. Для ефективного дослідження будь якої теми ми повинні мати інструментарій для досягнення мети. В дослідженні та розробці нових методик вивчення національно-патріотичних цінностей використаємо – моделювання. Насамперед, ми маємо розуміти сутність поняття «модель»:

– моделі навчальні – навчальні посібники, які є умовним образом (зображення, схема, опис тощо) якогось об'єкта (або системи об'єктів), який зберігає зовнішню схожість і пропорції частин, при певній схематизації й умовності засобів зображення (Гончаренко, 1997: 213).

– модель – уявна або матеріально-реалізована система, котра відображає або відтворює об'єкт дослідження (природний чи соціальний) і здатна змінювати його так, що її вивчення дає нову інформацію стосовно цього об'єкта.

– модель (фр. *modele* – зразок) – 1) уявна або матеріально-реалізована система, котра відображає або відтворює об'єкт дослідження (природний чи соціальний) і здатна змінювати його так, що її вивчення дає нову інформацію стосовно цього об'єкта. За властивостями моделі ми можемо дізнатися про всі властивості об'єкта, але не про всі, а лише про ті, які є аналогічними і в моделі, і в об'єкті; такі властивості називаються суттєвими. Одна з основних вимог, що висувуються до моделі, – вимога адекватності, тобто її відповідність реальній дійсності, а саме за основними, суттєвими властивостями, параметрами. Модель спеціаліста відображає об'єктивні закономірності розвитку галузі професійної діяльності, місця і ролі спеціаліста в ній, перелік посад і професійних функцій, до виконання яких він готується у процесі навчання в системі професійної підготовки, основні вимоги до змісту знань та умінь, необхідних для успішного виконання професій-

них обов'язків, а також для подальшого розвитку професійно важливих і особистісних якостей. (Кремень, 2008: 414); 2) еталон, стандарт, умовний образ будь-якого об'єкта, що застосовується як його заміник для дослідження властивостей, зв'язків предметів і явищ реальної дійсності (Стеченко, 2005: 22).

– модель – це відображення в схемі, формулі, візрі тощо характерних ознак об'єкта, який досліджується. Вона є спрощеною конкретною життєвою (управлінською) ситуацією, іншими словами, у моделях певним чином відображаються реальні події, обставини тощо (Мартинець, 2015: 7).

Окрім моделі ми маємо розуміти процес її використання, а саме роботу – моделювання. *Моделювання* визначається як створення окремого образу з оригіналу, названого моделлю, котрий за певних умов може замінити сам об'єкт-оригінал, при цьому він може відтворювати властивості, які цікавлять дослідника і характеристики оригіналу, одночасно забезпечувати наочність, видимість, можливість випробовування, легкість оперування та інші переваги. До моделі є певні вимоги: відносна простота та зрозумілість, вона має будуватися відповідно до окресленої проблеми й охоплювати її основні аспекти. Помилки, яких припускаються при побудові складної моделі, можуть звести нанівець результати обґрунтування рішення. Помилки можуть бути непомітними на перший погляд. Під час побудови простих моделей помилки стають очевидними задовго до закінчення розрахунків (Жаровська, 2025:94).

Моделювання як метод науково-педагогічного дослідження, що ґрунтується на заміщенні реальних об'єктів їх умовними зразками-аналогами, відображає провідні характеристики системи-оригіналу, описує структуру досліджуваного явища та процес його функціонування і розвитку, поєднуючи теоретичне обґрунтування механізмів розвитку педагогічного процесу та емпіричне дослідження – спостереження та експеримент (Немцева, 2013: 65).

Отже, застосовуючи модель та процес моделювання у дослідженні, ми маємо спростити сам процес дослідження, відстежити проблемні питання, заповнити «білі плями» в темі дослідження. В процесі самого моделювання ми маємо запропонувати новий шлях досягнення мети, враховуючи предмет та об'єкт дослідження.

В процесі формування саме національно-патріотичних цінностей в студентської молоді закладено поняття самого «патріотизму» як складової.

Патріотизм – це особливе, тобто безумовне і високосмислове почуття-цінність, яке характери-

зує ставлення особистості до Батьківщини, народу, держави та до самої себе. Базовими складниками почуття патріотизму є: любов до Батьківщини, народу, держави; діяльнісна відданість Батьківщині; суспільно значуща цілеспрямованість; гуманістична моральність; готовність до самопожертви; почуття власної гідності (за визначенням І. Д. Бега). У контексті зазначеного патріотизм як любов вищого порядку можна розглядати в двох аспектах: – з одного боку, як сильне емоційне переживання, відчуття прихильності до України, незримий зв'язок з нею (люблять не за що, а тому, що не можуть не любити). Звідси патріотизм – це відчуття приналежності, бажання відчувати і розуміти корені свого народу, силу свого роду; це милування красою української природи; – з іншого боку, як любов до українців, оскільки патріотизм, який вчить ненавидіти будь-кого, не є чеснотою (Петрочко, 2017: 11–23).

Зважаючи на думку Ж. Петрочко про розуміння і любов до власних коренів, можемо стверджувати, що патріотизм і цінності, які від нього походять беруть свій початок з власного оточення, тобто рідного краю. Тут чільне місце займатиме історичне краєзнавство, а також історична регіоналістика. Якщо ми розглядаємо окремих регіон, то звісно ми будемо опиратись на регіоналістику: «історична регіоналістика – це поле ретроспективного дослідження процесів життєдіяльності людських спільнот і комунікативних зв'язків у межах історично сформованих регіонів на основі врахування особливостей освоєння простору, характеру розселення, територіальної структури, урбанізованості території, збереженості чи розмитості комплексів традиційної культури», щодо поняття історичного краєзнавства, то ми маємо визначення – «історичне краєзнавство – це не тільки галузь наукового пізнання, але й сфера активної практичної (просвітницької) діяльності» (Ковальська-Павелко, 2014: 162–163). Я. Верменич дає визначення: «Історичне краєзнавство – це підсистема історичної локалістики, орієнтована переважно на освоєння масиву місцевих джерел. У широкому сенсі це також підтримуваний державою соціальний інститут із власною інфраструктурою й інформаційною системою, педагогічно-просвітницький рух, підпорядкований завданню пошуку і вдосконалення механізмів передачі історичної пам'яті, підтримання в суспільстві атмосфери поваги до культурної спадщини. Серед функцій краєзнавства не останнє місце займає функція соціально-історичного інформування шляхом збільшення обсягу актуалізованого історичного знання, яке циркулює в суспільстві.

А отже, воно є потужним інструментом патріотичного виховання»(Верменич, 2014).

Висновки і перспективи. Опираючись на мету нашого дослідження, можемо дійти висновку, що теоретично модель формування національно-патріотичних цінностей в студентів засобами історичного краєзнавства має зосередитись на ключових компонентах:

1) формування почуття поваги та відповідальності в студентів на основі вивчення історії рідного краю, поєднуючи патріотичне з громадянським вихованням;

2) формування громадянської позиції, враховуючи політичну ситуацію в країні, застосовуючи ретроспективний погляд;

3) формувати позитивний погляд на культурну спадщину держави, використовуючи конкретні історичні постаті, як зразок для наслідування;

4) змінити навчально-практичні підходи в навчальних закладах, які були б спрямовані на практичну оцінку історичної спадщини держави на регіональному рівні, враховуючи почуття студентів до власної «малої Батьківщини».

Наступник кроком у формуванні нашої моделі є застосування основних компонентів виховного процесу:

1) *когнітивний(пізнавальний) компонент*, який включає в себе духовне та матеріальне знайомство з історією, культурою, традиціями і т.д.

2) *емоційно-ціннісний компонент* – на основі отриманих знань маємо прикріпити почуття гордості, бажання отримувати більше знань, зберегти і розповсюдити вже отримані знання на хвилі національного піднесення;

3) *компонент довільного імпульсу* – після емоційного піднесення, отриманого багажу знань, подальші дії мають перерости у рішучий обов'язок;

4) *поведінково-практичний компонент* – готовність діяти, тобто, як результат, ми маємо вчинок;

5) *самоціннісний компонент* – послідовний наслідок поведінково-практичного компоненту, тобто здатність оцінювати власні вчинки і дії, надавати їм значення та оцінювати принесену користь як для себе, так і для оточуючих(Бех, 2018: 191–205).

Отже, на основі складових моделі формування національно-патріотичних цінностей в студентів засобами історичного краєзнавства, можемо дійти висновку, що можливо побудувати нову систему навчально-виховного процесу ВНЗ, які б включили національно-патріотичне виховання як основу. Насамперед, маємо стимулювати студентську молодь до активної участі в громадському житті держави, збереженні і збагаченні культурної спадщини, надавати можливість ділитись студентам власними культурними чи історичними особливостями їхнього рідного краю, тим самим стимулюючи зростання національного піднесення та національної свідомості молодого покоління.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бех І. Д. Особистість на шляху до духовних цінностей : монографія. Київ ; Чернівці : Букрек, 2018. 320 с.
2. Верменич Я. В. Історична регіоналістика : навч. посіб. / відп. ред. В. А. Смолій. Київ : Інститут історії України, 2014. 412 с.
3. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник / гол. ред. С. Головка. Київ : Либідь, 1997. 376 с.
4. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України ; голов. ред. В. Г. Кремень. Київ : Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.
5. Жаровська О. Моделювання освітньої сфери у державному управлінні як шлях до її розвитку й удосконалення. Науковий вісник Вінницької академії безперервної освіти. Серія «Екологія. Публічне управління та адміністрування». 2025. Вип. 1. DOI: <https://doi.org/10.32782/2786-5681-2025-1.11> (дата звернення: 15.12.2025).
6. Ковальська-Павелко І. М. Історична регіоналістика, історичне краєзнавство та історична урбаністика: демаркація предметних полів. Грані. 2014. Т. 17, № 6. С. 161–167. URL: <https://grani.org.ua/index.php/journal/article/view/559> (дата звернення: 21.12.2025).
7. Мартинець Л. А. Сучасні моделі освіти : навч.-метод. посіб. 2-ге вид., доповн. та переробл. Вінниця : ДонНУ, 2015. 102 с. URL: r.donnu.edu.ua (дата звернення: 21.12.2025).
8. Нємцева Т., Бондаренко Н. Педагогічні умови виховання громадянської ініціативи старшокласників у позакласній діяльності. Рідна школа. 2013. № 12. С. 66–70. URL: nbuv.gov.ua (дата звернення: 21.12.2025).
9. Петрочко Ж. Нове осмислення патріотизму та шляхи його формування у викликах часу. Україна патріотична. 2017. Серпень. С. 11–23. URL: <https://lib.knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2014/12/Ukrainapatritichna.pdf> (дата звернення: 21.12.2025).
10. Стеченко Д. М., Чмир О. С. Методологія наукових досліджень : підручник. Київ : Знання, 2005. 309 с.

REFERENCES

1. Bekh I. D. (2018) Osobystist na shliakhu do dukhovnykh tsinnostei [Personality on the way to spiritual values]: monohrafiia. Kyiv ; Chernivtsi : Bukrek, 320 [in Ukrainian]
2. Veremnych Ya. V. (2014) Istorychna rehionalistyka [Historical regional studies]: navch. posib. / vidp. red. V. A. Smolii. Kyiv : Instytut istorii Ukrainy, 412 [in Ukrainian]
3. Honcharenko S. U. (1997) Ukrainyskyi pedahohichnyi slovnyk [Ukrainian pedagogical dictionary]/ hol. red. S. Holovko. Kyiv : Lybid, 376 [in Ukrainian]

4. Entsyklopediia osvity (2008) [Encyclopedia of education]/ Akad. ped. nauk Ukrainy ; holov. red. V. H. Kremen. Kyiv : Yurinkom Inter, 1040 [in Ukrainian]
5. Zharovska O. (2025) Modeliuvannia osvitoi sfery u derzhavnomu upravlinni yak shliakh do yii rozvytku y udoskonalennia. [Modeling the educational sphere in public administration as a way to its development and improvement] Naukovyi visnyk Vinnytskoi akademii bezperervnoi osvity. Seriia «Ekolohiia. Publichne upravlinnia ta administruvannia». Vyp. 1. DOI: <https://doi.org/10.32782/2786-5681-2025-1.11> (data zvernennia: 15.12.2025). [in Ukrainian]
6. Kovalska-Pavelko I. M. (2014) Istorychna rehionalistyka, istorychne kraieznavstvo ta istorychna urbanistyka: demarkatsiia predmetnykh poliv. [Historical regional studies, local history, and historical urban studies: Demarcation of subject fields] Hrani. T. 17, № 6. 161–167. URL: <https://grani.org.ua/index.php/journal/article/view/559> (data zvernennia: 21.12.2025). [in Ukrainian]
7. Martynets L. A. (2015) Suchasni modeli osvity [Modern models of education]: navch.-metod. posib. 2-he vyd., dopovn. ta pererobl. Vinnytsia : DonNU, 102 URL: r.donnu.edu.ua (data zvernennia: 21.12.2025). [in Ukrainian]
8. Niemtseva T., Bondarenko N. (2013) Pedahohichni umovy vykhovannia hromadianskoi initsiatyvy starshoklasnykiv u pozaklasnii diialnosti. [Pedagogical conditions for educating the civic initiative of high school students in extracurricular activities] Ridna shkola, № 12. 66–70. URL: nbuv.gov.ua (data zvernennia: 21.12.2025). [in Ukrainian]
9. Petrochko Zh. (2017) Nove osmyslennia patriotyzmu ta shliakhy yoho formuvannia u vyklykakh chasu. [A new understanding of patriotism and ways of its formation in the challenges of time] Ukraina patriotychna, Serpen. 11–23. URL: <https://lib.knukim.edu.ua/wpcontent/uploads/2014/12/Ukrainapatriotichna.pdf> (data zvernennia: 21.12.2025). [in Ukrainian]
10. Stechenko D. M., Chmyr O. S. (2005) Metodolohiia naukovykh doslidzhen [Methodology of scientific research]: pidruchnyk. Kyiv : Znannia, 309 [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ

Максим ЛАНОВИЙ УКРАЇНСЬКА ГОЛОВНА ВИЗВОЛЬНА РАДА В СУЧАСНОМУ ІСТОРІОГРАФІЧНОМУ НАРАТИВІ УКРАЇНИ.....	4
В'ячеслав ОНИЩАК МІНСЬКИЙ ПРОЦЕС І ДИПЛОМАТИЧНИЙ ВИМІР КОНФЛІКТУ (2016–2019 РР.) НА ОСНОВІ МАТЕРІАЛІВ НІМЕЦЬКОЇ ГАЗЕТИ DIE ZEIT	11
Ярослав ПЕТРИШИН УКРАЇНСЬКИЙ ЧИННИК У ЗОВНІШНЬОПОЛІТИЧНІЙ ПРОГРАМІ ПАРТІЇ «ЙОБЫК» (2014–2022)..	21
Сергій СУДАКОВ ОБРАЗ АНГЛІЙСЬКОГО ПРЕСВІТЕРІАНСТВА В БРИТАНСЬКІЙ ІСТОРІОГРАФІЇ: ВІД «ПУРИТАНСЬКОГО БУНТУ» ДО «АЛЬТЕРНАТИВНОЇ КОНФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ».....	29
Віталій ТЕЛЬВАК, Олег РАДЧЕНКО, Володимир НАКОНЕЧНИЙ ЯК МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО ПОЗБАВИЛИ ПРОФЕСОРСЬКОЇ ПОСАДИ: ТЕКСТИ ДОКУМЕНТІВ ТА КОНТЕКСТ ПОДІЙ.....	34
Мирослава ФІЛПОВИЧ, Роман КРИЩУК ЧЕХОСЛОВАЧЧИНА ЯК ПРОСТІР УКРАЇНСЬКОЇ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МІЖ ДВОМА СВІТОВИМИ ВІЙНАМИ.....	48
Василь ХОМІЦЬКИЙ АВТОКЕФАЛЬНИЙ РУХ В ЗБОРІВСЬКОМУ ТА БЕРЕЖАНСЬКОМУ БЛАГОЧИННІЯХ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ (1989–1990 РР.).....	54
Анастасія ЧУМАКОВСЬКА РЕДАКТОРСЬКА ТА ПУБЛІЦИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ РОМАНА РАХМАННОГО (ОЛІЙНИКА) У ЧАСОПИСІ «ЧАС» (1945–1948): ЗА МАТЕРІАЛАМИ ФОНДІВ УВУ (МЮНХЕН).....	63

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Yi LIU, Alla RUBANKA STRUCTURAL LINE ORGANIZATION AND FORM SEMANTICS OF SMART SHIRTS.....	69
Наталія МАКАРОВА ПРЕЛЮДІЯ І ФУГА МІ-БЕМОЛЬ МАЖОР №19 ВСЕВОЛОДА ПЕТРОВИЧА ЗАДЕРАЦЬКОГО ЯК МУЗИЧНА МОДЕЛЬ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ПРИМУСУ.....	75
Денис МЕЛЬЯНОВСЬКИЙ БРЕНД ЯК КАЗКА: ВИКОРИСТАННЯ ПЕРСОНАЖІВ У МАРКЕТИНГУ XX–XXI СТОЛІТЬ.....	85
Владислав МИЛЕНЬКИЙ, Сергій МИСАК, Ольга БОРИСЕНКО ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В СТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ПРОДУКТУ ТА ЙОГО ПРАВОВЕ РЕГУЛЮВАННЯ.....	92
Володимир МОРОЗОВ ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПРОГРАМНИХ ПЛАТФОРМ ДЛЯ ГЕНЕРАТИВНОГО ДИЗАЙНУ.....	99
Руслан НЕУПОКОЄВ ПОДІЯ ЯК ОНТОЛОГІЧНА КАТЕГОРІЯ РЕЖИСУРИ.....	107
Жанна НІМЕНСЬКА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНІ ПРИНЦИПИ АКТОРСЬКОЇ ГРИ В СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ.....	113
Олена ОЗІРНА ПАВЛО ГОРБЕНКО: ФУНКЦІОНЕР, ЧИ МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ?.....	118
Владислав ОЛЕЙНИКОВ, Андрій БУДНИК ТРАНСФОРМАЦІЯ ФУНКЦІЙ ТА ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ ПЛАКАТА ПЕРІОДУ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ В ЦИФРОВІХ КОМУНІКАЦІЯХ.....	123

Ірина ПАЛІЙ УКРАЇНСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ АНСАМБЛІВ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХХІ СТ.: ВИКОНАВСЬКІ СТРАТЕГІЇ.....	132
Наталія ПОПОВА САУНДСКЕЙП ЯК МОДЕЛЬ АУДІОКУЛЬТУРИ В КОНЦЕПЦІЇ АКУСТИЧНОЇ ЕКОЛОГІЇ.....	138
Юлія РАДКЕВИЧ ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ І. КАРАБИЦЯ, Ю. ІЩЕНКА, В. ГУБАРЕНКА (НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ ДЛЯ СОПРАНО).....	145
Богдан РУЖАНСЬКИЙ, Олександр БЕЗРУЧКО ГЕНДЕРНІ ВИМІРИ ВИЖИВАННЯ: КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ОБРАЗИ ЖІНОК У КОНТЕКСТІ ВІЙНИ (ХХ–ПОЧАТОК ХХІ СТ.).....	152
Олександр СЕЛЯК, Олена СЛІТЮК КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК	160
Ярослава СЕРДЮК НОВІТНЯ УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА МІНІАТЮРА: СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ (НА ПРИКЛАДАХ ТВОРІВ КОМПОЗИТОРІВ-ПЕРЕМОЖЦІВ КОНКУРСУ «ТВОРЧА МАЙСТЕРНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ»).....	165
Wang XINMIN MODERNIZATION OF APPROACHES TO VIOLIN EDUCATION IN CHINA IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION CHANGES.....	172
Олександр СКЛЯРОВ ФЕНОМЕН НЕОКЛАСИЦИЗМУ ЯК НОВОГО НАПРЯМКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	177
Владислав СЛИВКА ДИЗАЙН БРЕНДІВ КРАФТОВОЇ ПРОДУКЦІЇ У ВИНОРОБСТВІ ЗАКАРПАТТЯ: НОВА ВІЗУАЛЬНА «ЕНОЛОГІЯ».....	184
Дмитро СОЛОВЙОВ РАДЯНСЬКИЙ ПЛАН МОНУМЕНТАЛЬНОЇ ПРОПАГАНДИ ТА МЕКСИКАНСЬКА ДЕРЖАВНА ПРОГРАМА СТИНОПІСУ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ.....	192
Андрій СТІЛЬЦЬ «ВЕСНЯНКА» А. СТІЛЬЦЯ: ПРИНЦИПИ АВТОРСЬКОЇ ОРКЕСТРОВКИ.....	200
Дарина СУПРУНОВА «ПІНОККІЯ» БОРИСА СЕВАСТ'ЯНОВА ЯК ПРИКЛАД НЕОМІФОЛОГІЧНОЇ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МЮЗИКЛІ.....	206
Артем ТАРАСОВ ІШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У СТВОРЕННІ ВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ ВЕБ-ДИЗАЙНУ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ ПРАКТИК.....	214
Наталія ТОРКОНЯК ЕТНОТРАДИЦІЙНІ КОДИ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДНІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ГУЦУЛЬСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ).....	220
Костянтин ТРИКОЗІЮК ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ ОРКЕСТРІВ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ХАРКОВІ.....	226
Єва ТРУСОВА, Ганна ЧЕМЕРИС ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПСИХОФІЗІОЛОГІЇ СПРИЙНЯТТЯ КОЛЬОРІВ У ЛЮДЕЙ З ПОРУШЕННЯМ КОЛЬОРОРОЗРІЗНЕННЯ У ДИЗАЙНІ УНІВЕРСАЛЬНОЇ АЙДЕНТИКИ.....	236
Zhetao ZHANG, Olena GERASYMENKO INNOVATION OF SPECIAL WORKWEAR DRIVEN BY SUSTAINABLE DESIGN: RESEARCH ON PRACTICAL PATHWAYS AND STRATEGIES.....	243

Ruslan CHYHRYN AESTHETIC REGULATION OF PSYCHOEMOTIONAL STATE THROUGH ORIGINAL FLORAL COMPOSITIONS.....	251
Аліна ШАУРА, Андрій БЕРДНІКОВ МУЛЬТИМЕДІЙНИЙ ДИЗАЙН ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ СТРАТЕГІЇ БРЕНДУ У СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ.....	259
Ростислав ШМАГАЛО САКРАЛЬНИЙ КОВАННИЙ МЕТАЛ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ОЛЕГА БОНЬКОВСЬКОГО ПОЧАТКУ ХХІ СТ.....	268
Ян ЯСІНСЬКИЙ, Марина КОЛОСНІЧЕНКО ПЕРЕДПРОЄКТНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЯК СКЛАДОВА ІННОВАЦІЙ У ДИЗАЙНІ.....	274
МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО	
Валентина КРИВЕНЧУК ОНІМНИЙ ПРОСТІР ПОЕТИЧНОЇ КАРТИНИ СВІТУ СТАНІСЛАВА ШУМИЦЬКОГО.....	283
Анна КРИЧУН КОНЦЕПТИ-АВТОХТОНИ ДИСКУРСУ ЗАТИШКУ В АНГЛІЙСЬКОМОВНІЙ ЛІНГВОКУЛЬТУРІ.....	289
Михайло МЕШИЙ РЕДАКТОРСЬКІ ПРАВКИ В ДЕЯКИХ НЕАВТОРИЗОВАНИХ ВИДАННЯХ «МАЛОЇ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ» ІВАНА КРИП'ЯКЕВИЧА.....	296
Ганна ОВСЯНИЦЬКА ДУХОВНИЙ ВИМІР ПОЕЗІЙ Ю. ПАЄВСЬКОЇ (ТАЙРИ): ПОЕТИКА ЛЮБОВІ НА МЕЖІ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «НАЖИВО»).....	302
Віта ОСМАНОВА СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІМЕННИКА В НАДДНІСТРЯНСЬКОМУ ГОВОРІ.....	315
Наталія ПРАЦЬОВИТА МІСТИЦИЗМ ЯК АПОЛОГЕТИЧНИЙ ПРИНЦИП МИСЛЕННЯ Г. К. ЧЕСТЕРТОНА.....	320
Anastasiia PROTS, Fialka KARPIUK TRANSCREATION AND LINGUISTIC CREATIVITY: A STRATEGIC FUSION IN ADVERTISING AND MARKETING TRANSLATION.....	326
Катерина РУСАКОВА ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСКУЛЬТУРНОЇ ПОЕТИКИ РОМАНУ АДЕЛІН ЄН МА «КИТАЙСЬКА ПОПЕЛЮШКА І ТАЄМНЕ ТОВАРИСТВО ДРАКОНІВ».....	332
Ангеліна СТОЛІТНЯ ЗА ГОРИЗОНТАЛІЮ ЖИТТЯ: ПРОСТІР СТАРОСТІ В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ РОМАНІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «КРОСВОРД».....	339
Олеся ХАРЬКІВСЬКА ФОРМУВАННЯ СЛОВОТВІРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗАСОБАМИ ЦИФРОВОЇ ДИДАКТИКИ.....	345
Ольга ЦИГАНОК ПОЕТИЧНИЙ ЦИКЛ ПРО СТРАСТІ ХРИСТОВІ ЙОСИПА ТУРОБОЙСЬКОГО. ЧАСТИНА ІІ.....	352
Ольга ЧАПЛЯ КОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ ФОНЕТИЧНИХ ЗМІН ФРАНЦУЗЬКИХ ЗАПОЗИЧЕНЬ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ НА ПРИКЛАДІ ЛЕКСЕМИ 'PARACHUTE' ('ПАРАШУТ') НА БАЗІ КОРПУСУ ГРАК (ГЕНЕРАЛЬНИЙ РЕГІОНАЛЬНО АНОТОВАНИЙ КОРПУС) І ФРАНЦУЗЬКИХ КОРПУСІВ.....	359
Галина ШКУРКО ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ВИКЛАДАННЯ ОРФОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ ЦИФРОВОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА.....	365

ПЕДАГОГІКА

Ельдар ОСМАНОВ

СТРУКТУРА ТА ЗМІСТ ЛЕКСИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ
В УСНОМУ КРИМСЬКО-ТАТАРСЬКОМУ МОВЛЕННІ В УМОВАХ ШТУЧНОГО БІЛІНГВІЗМУ... 372

Карина ОСТРОВСЬКА

РЕАЛІЗАЦІЯ КОМПЕТЕНТІСНОГО ПІДХОДУ
В СУЧАСНОМУ ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ..... 377

Артур ПІСКОВСЬКИЙ

ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ СВОБОДИ ТА АКТОРСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ НА ЗАНЯТТЯХ
З ДИРИГУВАННЯ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА..... 381

Олександр ПРИВЕЗЕНЦЕВ

ІМПЛЕМЕНТАЦІЯ МЕТОДОЛОГІЇ ДИЗАЙН-МИСЛЕННЯ У ПІДГОТОВЦІ БАКАЛАВРІВ
З ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ ДО ПРОЄКТУВАННЯ ОСВІТНІХ ІНТЕРФЕЙСІВ..... 388

Неля РУДНИЦЬКА

РОЗВИТОК КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ
У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ МАТЕМАТИЧНОЇ ОСВІТНЬОЇ ГАЛУЗІ..... 394

Лариса СИВА, Маргарита ЦИМБАЛЕНКО

ВИВЧЕННЯ ГЕНДЕРНИХ КОМПОНЕНТІВ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ
НА ФАКУЛЬТЕТІ СОЦІОЛОГІЇ..... 400

Vira SYNIEOK

UKRAINIAN FOLK DANCE AS THE FOUNDATION
OF NATIONAL CULTURAL IDENTITY AMONG YOUTH..... 407

Олена ТАБІНСЬКА

ІНТЕГРАЦІЯ ЕЛЕМЕНТІВ STEAM
У ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ТЕХНІЧНОГО МИСЛЕННЯ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ..... 413

Оксана ФІЛОНЕНКО

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА ДО ОСОБИСТІСНОГО РОЗВИТКУ
УЧНІВ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ..... 421

Олена ЯЦЕНКО

МОДЕЛЬ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ
В СТУДЕНТІВ ЗАСОБАМИ ІСТОРИЧНОГО КРАЄЗНАВСТВА..... 426

CONTENTS

HISTORY

Maksym LANOVYI THE UKRAINIAN SUPREME LIBERATION COUNCIL IN THE CONTEMPORARY HISTORIOGRAPHICAL NARRATIVE OF UKRAINE.....	4
Vyacheslav ONYSCHAK THE MINSK PROCESS AND THE DIPLOMATIC SETTLEMENT OF THE CONFLICT (2016–2019) BASED ON MATERIALS FROM THE GERMAN NEWSPAPER DIE ZEIT.....	11
Yaroslav PETRYSHYN THE UKRAINIAN FACTOR IN THE FOREIGN POLICY AGENDA OF THE “JOBBIK” PARTY (2014–2022).....	21
Serhii SUDAKOV THE IMAGE OF ENGLISH PRESBYTERIANISM IN BRITISH HISTORIOGRAPHY: FROM THE “PURITAN REBELLION” TO THE “ALTERNATIVE CONFESSIONALIZATION”.....	29
Vitalii TELVAK, Oleh RADCHENKO, Volodymyr NAKONECHNYI HOW MYKHAILO HRUSHEVSKY WAS STRIPPED OF HIS PROFESSORSHIP: DOCUMENT TEXTS AND CONTEXT OF EVENTS.....	34
Myroslava FILIPOVYCH, Roman KRISCHUK CZECHOSLOVAKIA AS A SPACE OF UKRAINIAN INTELLECTUAL ACTIVITY BETWEEN THE TWO WORLD WARS.....	48
Vasyl KHOMITSKYI THE AUTOCEPHALIC MOVEMENT IN THE ZBORIV AND BEREZHANY PARISHES OF THE TERNOPIL REGION (1989–1990).....	54
Anastasiia CHUMAKOVSKA EDITORIAL AND JOURNALISTIC ACTIVITY OF ROMAN RAKHMANNYI (OLIINYK) IN <i>CHAS</i> (1945–1948): BASED ON MATERIALS FROM THE ARCHIVES OF THE UKRAINIAN FREE UNIVERSITY (MUNICH).....	63

ART STUDIES

Yi LIU, Alla RUBANKA STRUCTURAL LINE ORGANIZATION AND FORM SEMANTICS OF SMART SHIRTS.....	69
Natalia MAKAROVA PRELUDE AND FUGUE IN E-FLAT MAJOR NO. 19 BY VSEVOLOD PETROVICH ZADERATSKY AS A MUSICAL MODEL OF EXISTENTIAL COMMAND.....	75
Denys MELIANOVSKYI BRAND AS A FAIRY TALE: THE USE OF CHARACTERS IN MARKETING IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES.....	85
Vladyslav MILENKII, Serhii MYSAK, Olha BORYSENKO THE USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE CREATION OF ARTISTIC PRODUCTS AND ITS LEGAL REGULATION.....	92
Volodymyr MOROZOV COMPARATIVE ANALYSIS OF SOFTWARE PLATFORMS FOR GENERATIVE DESIGN.....	99
Ruslan NEUPOKOIEV EVENT AS AN ONTOLOGICAL CATEGORY OF DIRECTING.....	107
Zhanna NIMENSKA MUSICAL AND DRAMATIC PRINCIPLES OF ACTING IN THE MODERN THEATER.....	113
Olena OZIRNA PAVLO GORBENKO: FUNCTIONARY OR ART HISTORIAN?.....	118

Vladyslav OLEINYKOV, Andrii BUDNYK TRANSFORMATION OF THE FUNCTIONS AND VISUAL LANGUAGE OF THE WARTIME POSTER IN DIGITAL COMMUNICATIONS DURING THE FULL-SCALE INVASION.....	123
Iryna PALIY UKRAINIAN REPERTOIRE FOR WIND ENSEMBLES IN THE 21ST CENTURY: PERFORMANCE STRATEGIES.....	132
Nataliia POPOVA A SOUNDSCAPE AS A MODEL OF AUDIO CULTURE IN THE CONCEPT OF ACOUSTIC ECOLOGY....	138
Julia RADKEYCH PERFORMANCE SPECIFICITY OF CHAMBER AND VOCAL WORKS I. KARABYTS, YU. ISHKENKA, V. GUBARENKA (ON THE EXAMPLE OF VOCAL CYCLES FOR SOPRANO).....	145
Bohdan RUZHANSKYI, Oleksandr BEZRUCHKO GENDER DIMENSIONS OF SURVIVAL: CINEMATOGRAPHIC IMAGES OF WOMEN IN THE CONTEXT OF WAR (XX–EARLY XXI CENTURY).....	152
Oleksandr SELYAK, Olena SLITYUK CULTUROLOGICAL PROBLEMS OF CONTEMPORARY ART PRACTICES.....	160
Yaroslava SERDIUK CONTEMPORARY UKRAINIAN PIANO MINIATURE: STYLISTIC TRENDS (USING EXAMPLES OF WORKS BY COMPOSERS-WINNERS OF THE 'MODERN MUSIC WORKSHOP COMPETITION).....	165
Wang XINMIN MODERNIZATION OF APPROACHES TO VIOLIN EDUCATION IN CHINA IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION CHANGES.....	172
Oleksandr SKLIAROV THE PHENOMENON OF NEOCLASSICISM AS A NEW DIRECTION IN MUSICAL ART OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES.....	177
Vladyslav SLYVKA DESIGN OF CRAFT PRODUCT BRANDS IN TRANSCARPATHIAN WINEMAKING: A NEW VISUAL “ENOLOGY”.....	184
Dmytro SOLOVIOV THE SOVIET PLAN OF MONUMENTAL PROPAGANDA AND THE MEXICAN STATE MURAL PROGRAM: A COMPARATIVE ANALYSIS.....	192
Andrii STRILETS “VESNIANKA” BY A. STRILETS: PRINCIPLES OF THE COMPOSER’S ORCHESTRATION”.....	200
Daryna SUPRUNOVA “PINOCCHIA” BY BORYS SEVASTYANOV AS A NEOMYTHOLOGICAL GENRE MODEL IN CONTEMPORARY UKRAINIAN MUSICAL THEATRE.....	206
Artem TARASOV ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN CREATING VISUAL CONTENT FOR WEB DESIGN AND THE TRANSFORMATION OF DESIGN PRACTICES.....	214
Nataliia TORKONIAK ETHNIC TRADITIONAL CODES OF THE CARPATHIAN REGION IN UKRAINIAN POPULAR MUSIC (ON THE EXAMPLE OF HUTSUL FOLKLORE).....	220
Kostyantyn TRIKOZYUK FEATURES OF THE CONTEMPORARY FUNCTIONING OF FOLK INSTRUMENT ORCHESTRAS IN KHARKIV.....	226
Yeva TRUSOVA, Hanna CHEMERYS FEATURES OF THE APPLICATION OF PSYCHOPHYSIOLOGY OF COLOUR PERCEPTION IN PEOPLE WITH COLOUR BLINDNESS IN THE DESIGN OF UNIVERSAL IDENTITY.....	236
Zhetao ZHANG, Olena GERASYMENKO INNOVATION OF SPECIAL WORKWEAR DRIVEN BY SUSTAINABLE DESIGN: RESEARCH ON PRACTICAL PATHWAYS AND STRATEGIES.....	243

Ruslan CHYHRYN AESTHETIC REGULATION OF PSYCHOEMOTIONAL STATE THROUGH ORIGINAL FLORAL COMPOSITIONS.....	251
Alina SHAURA, Andrii BERDNIKOV MULTIMEDIA DESIGN AS A TOOL FOR BRAND VISUAL STRATEGY IN SOCIAL MEDIA.....	259
Rostyslav SHMAGALO SACRED FORGED METAL IN THE CREATIVE WORK OF OLEG BONKOVSKY.....	268
Yan YASINSKYI, Maryna KOLOSNICHENKO PRE-PROJECT RESEARCH AS A COMPONENT OF INNOVATION IN DESIGN.....	274

LINGUISTICS. LITERATURE STUDIES

Valentyna KRYVENCHUK THE ONYMIC SPACE OF STANISLAV SHUMYTSKYI'S POETIC WORLDVIEW.....	283
Anna KRYCHUN AUTOCHTHONOUS CONCEPTS OF THE COSY DISCOURSE IN ENGLISH-LANGUAGE LINGUOCULTURE.....	289
Mykhailo MESHYI EDITORIAL REVISIONS IN SOME UNAUTHORISED EDITIONS OF "A SHORT HISTORY OF UKRAINE" BY IVAN KRYPIAKEVYCH.....	296
Hanna OVSIANYTSKA SPIRITUAL DIMENSION OF YU. PAIEVSKA'S (TAIRA) POETRY: THE POETICS OF LOVE ON THE EDGE (ON THE MATERIAL OF THE POETRY COLLECTION "LIVE").....	302
Vita OSMANOVA SEMANTIC FEATURES OF THE NOUN IN THE DNIESTER DIALECT	315
Nataliya PRATSOVYTA MYSTICISM AS AN APOLOGETIC PRINCIPLE IN THE THOUGHT OF G. K. CHESTERTON.....	320
Anastasiia PROTS, Fialka KARPIUK TRANSCREATION AND LINGUISTIC CREATIVITY: A STRATEGIC FUSION IN ADVERTISING AND MARKETING TRANSLATION.....	326
Kateryna RUSAKOVA TRANSCULTURAL POETICS OF ADELINE YEN MAH'S NOVEL "CHINESE CINDERELLA AND THE SECRET DRAGON SOCIETY".....	332
Anhelina STOLITNIA ACROSS THE LIFE: THE SPACE OF AN OLD AGE IN THE INTELLECTUAL NOVEL <i>CROSSWORD</i> BY VALERII SHEVCHUK.....	339
Olesya KHARKIVSKA DEVELOPING WORD FORMATION SKILLS IN HIGHER EDUCATION STUDENTS THROUGH DIGITAL TEACHING METHODS.....	345
Olha TSYHANOK THE POETIC CYCLE ABOUT THE PASSION OF CHRIST BY YOSYP TUROBOYSKYI. PART 2.....	352
Olga CHAPLYA COGNITIVE ASPECT OF PHONETIC CHANGES OF FRENCH BORROWINGS IN THE UKRAINIAN LANGUAGE ON THE EXAMPLE OF THE LEXEME 'PARACHUTE' BASED ON THE GRAK CORPUS (GENERAL REGIONALLY ANNOTATED CORPUS) AND FRENCH CORPORA.....	359
Halyna SHKURKO INTERACTIVE TECHNOLOGIES FOR TEACHING ORTHOGRAPHY IN THE CONTEXT OF A DIGITAL EDUCATIONAL ENVIRONMENT.....	365

PEDAGOGY
Eldar OSMANOVSTRUCTURE AND CONTENT OF LEXICAL COMPETENCE OF SECONDARY SCHOOL STUDENTS
IN ORAL CRIMEAN TATAR SPEECH UNDER CONDITIONS OF ARTIFICIAL BILINGUALISM.....372**Karyna OSTROVSKA**IMPLEMENTATION OF THE COMPETENCY-BASED APPROACH
IN THE MODERN FOREIGN LANGUAGE TEACHING PROCESS..... 377**Arthur PISKOVSKIY**FORMATION OF STAGE FREEDOM AND ACTING EXPRESSION
IN CONDUCTING CLASSES OF FUTURE TEACHERS OF MUSIC..... 381**Oleksandr PRYVEZENTSEV**IMPLEMENTATION OF DESIGN THINKING METHODOLOGY IN PREPARING BACHELORS
OF VOCATIONAL EDUCATION FOR EDUCATIONAL INTERFACE DESIGN.....388**Nelya RUDNYTSKA**DEVELOPMENT OF CREATIVE THINKING IN PRIMARY SCHOOL STUDENTS
IN THE PROCESS OF STUDYING THE MATHEMATICAL EDUCATIONAL FIELD..... 394**Larysa SYVA, Margarita TSYMBALENKO**

TEACHING GENDER COMPONENTS IN ENGLISH AT THE FACULTY OF SOCIOLOGY.....400

Vira SYNIEOKUKRAINIAN FOLK DANCE AS THE FOUNDATION
OF NATIONAL CULTURAL IDENTITY AMONG YOUTH.....407**Olena TABINSKA**INTEGRATION OF STEAM ELEMENTS INTO THE PROCESS
OF DEVELOPING LEARNERS' TECHNICAL THINKING.....413**Oksana FILONENKO**PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE TEACHERS FOR THE PERSONAL DEVELOPMENT
OF STUDENTS IN DISTANCE LEARNING CONDITIONS.....421**Olena YATSENKO**A MODEL FOR FORMING NATIONAL-PATRIOTIC VALUES IN STUDENTS THROUGH
HISTORICAL LOCAL LORE.....426

НОТАТКИ

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ГУМАНІТАРНИХ НАУК**

**HUMANITIES SCIENCE
CURRENT ISSUES**

**ВИПУСК 94. ТОМ 2
ISSUE 94. VOLUME 2**

Редактори-упорядники

Микола Пантюк

Андрій Душний

Василь Ільницький

Іван Зимомря

Здано до набору 22.12.2025 р. Підписано до друку 31.12.2025 р.

Гарнітура Times New Roman. Формат 64×84/8.

Друк офсетний. Папір офсетний.

Ум. друк. арк. 50,45. Зам. № 0226/128. 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.